

Total Danse

DANSE

Gaëlle Bourges
association *Os*

Le bain

17 et 18 novembre
Théâtre du Grand Marché

Dès 6 ans
45 min

Dossier ressource
David Sarie
Professeur relais
des TÉAT Réunion, Théâtres
départementaux de La Réunion
auprès de la délégation académique
à l'éducation artistique
et à l'action culturelle.

www.teat.re



© Danielle Voirin

SOMMAIRE

Note d'intention de l'artiste	Page 3
Le projet de l'artiste	Page 4
Les artistes	Page 5
<i>Diane au bain</i> de François Clouet	Page 8
<i>Suzanne au bain</i> de Le Tintoret	Page 10
Les récits associés à <i>Diane au bain</i> et à <i>Suzanne au bain</i> :	
Le mythe d'Actéon représenté dans <i>Diane au bain</i> extrait de <i>Les Métamorphoses</i> d'Ovide	Page 11
Le récit représenté dans <i>Suzanne au bain</i> extrait du ch13 du <i>Livre de Daniel</i>	Page 13
Avant le spectacle	Page 17
Après le spectacle	Page 18
Annexes :	
Rappel des principes généraux de la démarche pour analyser une image	Page 19
Deux autres représentations de <i>Diane au bain</i>	Page 21
Quatre autres représentations de <i>Suzanne au bain</i>	Page 23
Trois autres représentations fameuses de femmes au bain	Page 27
Critiques du spectacle :	
<i>Le Bain</i> de Gaëlle Bourges au T2G – ecphrasis théâtrale 14 mars 2020, La Parafe	Page 30
Lola Salem, <i>Maïeutique de la vision</i>, 3 février 2020, I/O n°108	Page 32

Note d'intention de l'artiste

« **Le bain** est une pièce pour tous publics (à partir de 6 ans) qui plonge dans l'histoire de l'art en s'appuyant sur deux tableaux du XVI^{ème} siècle : *Diane au bain*, Ecole de Fontainebleau, d'après François Clouet (musée des Beaux-Arts de Tours) ; et *Suzanne au bain*, Le Tintoret (musée du Louvre-Lens).

En reconstruisant les deux fameuses scènes de bain à l'aide de poupées et de pièces d'eau miniatures – celle de Diane chasseresse qui, surprise par un chasseur, le transforme en cerf (épisode de l'histoire d'Actéon tiré des *Métamorphoses* d'Ovide), et celle de Suzanne épiée par deux vieillards – finalement punis pour leur indiscretion (histoire issue de l'Ancien Testament), *Le bain* propose d'ouvrir une voie à la relation des enfants (et de leurs parents) à la représentation des corps dans l'histoire de l'art. Sur fond de récits anciens et de digressions sur le rapport aux corps aujourd'hui, trois performeuses manipuleront figurines, objets de toilette et autres accessoires pour donner à voir les tableaux, à entendre les histoires mythologiques qui les fondent et, chemin faisant, tracer une petite histoire du bain. »



© Danielle Voirin pour toutes les photos du spectacle

Le projet de l'artiste

Gaëlle Bourges ne cherche pas tant à inscrire son travail dans une époque que de donner à voir l'articulation des éléments qui la constituent : les agencements d'actes et de paroles, d'images et de mots, de choses et de discours – des composés qui ne sont ni éternels, ni absolus, mais qui sont pourtant souvent perçus comme « naturels » ou comme « naturellement » intégrés. Il s'agit donc, pièce après pièce, de mettre cette « naturalisation » à la question, en suivant la ligne ouverte par la pensée d'un Michel Foucault (une archéologie du savoir) passée au crible de la pensée féministe et post-féministe, mais aussi post- ou dé-coloniale.

Pour ce faire, la démarche de Gaëlle Bourges consiste principalement à glisser le long de l'art occidental en cueillant au passage sa fidèle compagne, l'histoire de l'art. Elle s'ingénie en effet à faire apparaître sur scène une œuvre ancienne plus ou moins connue, issue de ce que l'on nomme encore souvent les « Beaux-Arts ». Elle travaille ainsi à décortiquer patiemment les enchevêtrements présents dans la représentation des corps qui la peuplent. Le corps baigne autant que la pensée dans les agencements voir/savoir, et avec peut-être encore plus d'opacité. Éclairer le rapport entre corps, regard et discours – une sorte d'opération de dissection – constitue sans doute le geste inaugural de sa recherche dans les années 2000. Il s'agit en effet de distinguer toujours plus finement, dans chaque nouvelle pièce, les diverses durées et différents niveaux d'agencements, d'entassements – esthétiques, politiques, philosophiques, sociologiques, anthropologiques – qui constituent les œuvres plastiques qui tapissent nos imaginaires.

Pour autant l'intention n'est pas de faire de l'histoire de l'art sur scène, mais plutôt une petite histoire des représentations à partir de l'art, en glissant dans la posture des corps anciens – en entrant dans l'image, mise immédiatement en relation avec un discours constitué de données objectives mêlées à des récits autobiographiques, des digressions et associations libres avec d'autres champs (sociologie, anthropologie, littérature, cinéma, etc.) – bref, en mettant en mouvement un appareil critique. Toujours avec un même souci : traquer l'articulation entre représentation des corps et discours sur le corps, constitutive d'une époque.

Pour former l'image ancienne choisie – une tapisserie des années 1500, un nu féminin du XIX^{ème}, un chapiteau roman, une peinture pariétale préhistorique, etc. – corps et langue s'interpénètrent donc une langue plutôt qu'un texte, oui, car l'image sur le plateau émerge en même temps que le son d'une ou de plusieurs voix – qu'elles soient préenregistrées ou directement présentes. Et cette langue est à la fois singulière – elle a le style de celle ou celui qui écrit, puis qui lit à voix haute – mais elle est traversée, informée par beaucoup d'autres (historiens, historiens de l'art, philosophes, écrivains, etc.). Le travail de recherche sur l'œuvre en amont est donc dense. Tout comme le travail d'écriture de la langue et celui des déplacements des corps, qui composent un rapport avec elle.

Car l'image est produite par l'entrelacement de ce que font les corps avec ce que la/les voix di(sen)t. Il n'y a pas de scénographie à proprement parler, encore moins un décor : les performeurs façonnent littéralement une disposition plastique (qui rappelle à la mémoire l'image ancienne) à partir de leurs corps, et d'objets assez pauvres – cartons trouvés, fleurs et jouets en plastique, tréteaux de théâtre en guise de lits, pendrillons de velours récupérés, etc. – tandis que la langue vient trouser, dévier ou vider l'image qui apparaît peu à peu.

Cette méthode de travail sera appliquée pour la pièce jeune public, en adaptant le rapport critique et le niveau de langue aux enfants.

Vous trouverez le teaser du spectacle [ici](#).

Les artistes

Gaëlle Bourges

Le travail de Gaëlle Bourges témoigne d'une inclination prononcée pour les références à l'histoire de l'art, et d'un rapport critique à l'histoire des représentations : elle signe, entre autres, le triptyque *Vider Vénus* (une digression sur les nus féminins dans la peinture occidentale) ; *A mon seul désir* (sur la figure de la virginité dans la tapisserie de *La Dame à la licorne*) ; *Lascaux*, puis *Revoir Lascaux* (sa version tous publics) sur la découverte de la grotte éponyme ; *Conjurer la peur*, d'après la *Fresque du Bon et du Mauvais gouvernement*, peinte par Ambrogio Lorenzetti dans le palais public de Sienne ; *Le bain*, pièce tous publics à partir de deux scènes de bain beaucoup traitées dans la peinture (*Suzanne* et *Diane au bain*) ; et récemment *Ce que tu vois*, d'après la tenture de *l'Apocalypse* d'Angers. Elle est par ailleurs diplômée de l'université Paris 8 – mention danse en « Éducation somatique par le mouvement » – École de Body-Mind Centering ; et intervient sur des questions théoriques en danse de façon ponctuelle.



Gaëlle Bourges a également suivi une formation en musique, commedia dell'arte, clown et art dramatique. Elle a fondé et animé plusieurs années une compagnie de comédie musicale pour et avec des enfants (le *Théâtre du Snark*) ; a travaillé en tant que régisseuse plateau ou encore comme chanteuse dans différentes formations.

Helen Heraud

Après une licence en « Arts du spectacle Théâtre », Helen Heraud finit un master « Assistant à la mise en scène » à l'Université de Poitiers en 2017. C'est dans l'atelier de recherche chorégraphique mené par Isabelle Lamothe qu'Helen débute la pratique de la danse et commence sa collaboration avec des artistes tels que Emmanuelle Huynh pour le spectacle *Ouverture(s)* en 2015, Gaëlle Bourges pour *Front contre front* en 2016, ou encore Mickaël Phelippeau pour *22* en 2017. Elle poursuivra avec Gaëlle Bourges sur plusieurs représentations de la



pièce *A mon seul désir*. Au fil des rencontres et guidée par son envie d'explorer d'autres univers, Helen accompagnera de nombreux artistes. Parmi eux, Yves-Noël Genod, qu'elle assiste sur *Un petit peu de Zelda* en 2014 et *Les leçons de théâtre et de ténèbres* en 2016 ; Marie Clavaguera Pratz dont elle réalise la régie lumière pour le spectacle *Big Bang* en 2017 ; Jean-Luc Verna, qu'elle accompagne aux lumières sur la création de *Alors Carcasse* ; ou encore Céline Agniel qu'elle assiste également sur deux créations : *Mon corps / Ma cage #2* et *#3* en 2016 et 2017. Aujourd'hui, c'est avec la compagnie Crash Test qu'Helen signe sa première mise en scène, *Justes*, performance basée sur la pièce éponyme d'Albert Camus. Un huis clos dans lequel elle questionne la place du spectateur et les conséquences de ses choix.

Noémie Makota

Après un court passage à Sciences Po Paris, Noémie Makota décide de se consacrer à l'art dramatique et intègre le Conservatoire à rayonnement départemental de Poitiers, puis s'inscrit en « Arts du spectacle » à l'université de Poitiers. La découverte de la danse-contact, au sein de l'atelier de recherche chorégraphique de l'Université de Poitiers, dirigé par Isabelle Lamothe, marque un tournant dans sa manière d'appréhender le corps, qui devient pour elle un outil de pensée et de lecture du monde. Elle participe à la création de la pièce *Front contre front* de Gaëlle Bourges pour le festival « *À Corps* » de Poitiers en 2016. Ce travail ouvre à des questionnements personnels, artistiques et politiques sur le corps et ses modes de représentation. Elle commence alors à porter un vif intérêt pour l'anthropologie théâtrale et passe deux années à l'École du jeu (Paris). Elle est engagée dans la pièce performative *Le Deuil Des Coquelicots* de Juliet Butot. Ce projet devient un terrain d'exploration sur la construction d'une physicalité incarnée, habitée et animale comme source d'expression intime et de métamorphose. Depuis peu, elle s'aventure vers un travail sur la voix parlée et chantée, grâce à sa rencontre avec Jean-Yves Pénafiel, ainsi qu'avec la musique. Par ailleurs, Noémie termine sa licence en cinéma à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne.



Julie Vuoso

Julie Vuoso a un parcours artistique multiple (jeu théâtral, mise en scène, installation plastique), guidée par son envie de mélanger les médiums et leur frontière, de questionner l'identité individuelle et collective, d'expérimenter la création collective et de (re)créer des liens entre l'art et la société. C'est dans ce sens qu'elle a construit l'entrelacement de son parcours universitaire et professionnel. Elle obtient en 2010 une licence en « Arts du spectacle » à l'Université Paul Valéry de Montpellier, et un master en « Etudes Théâtrales » en 2014. Entre 2010 et 2017, Julie Vuoso travaille avec Lamine Diarra, Véronique Vellard et Thierry Bédard comme assistante à la mise en scène ; crée l'exposition/théâtre *Néo ZOO*, l'installation/théâtre *Bleu de Méthylène* ; dirige une création collective internationale, crée le festival d'arts dans la rue « *Regarde sous tes fenêtres* » ; et joue dans plusieurs projets collectifs. Julie Vuoso travaille depuis 2008 avec un public jeune : elle anime des projets et des ateliers auprès d'enfants et d'adolescents, et les invite à créer ensemble, de l'écriture au jeu, notamment dans différents dispositifs comme « Culture et Art au Collège », en relation avec les projets artistiques auxquels elle participe. En 2017, elle intègre l'équipe de Gaëlle Bourges/association *Os* pour la création du spectacle *Le bain* et participe aux films *FABLES* et *RUINES*, réalisés par Claire Ananos sur une proposition de Gaëlle Bourges.



Abigail Fowler

Abigail Fowler s'est formée à l'Ecole supérieure des Beaux-Arts d'Angers – en Architecture d'Intérieur, puis en Communication. Durant ses études, elle collabore avec des danseurs du CNDC d'Angers en tant que plasticienne. Elle décide ensuite de se former à l'éclairage scénique auprès d'éclairagistes tels que George Portelli et Caty Olive. Une fois diplômée (DNSEP), elle commence à travailler en tant que régisseuse lumière pour David Wampach, Eléonore Didier, Fanny de Chaillé, Fred Deslias, Gaëlle Bourges, Philippe Quesne, Erika Zueneli. Elle a été également régisseuse d'accueil à la Ménagerie de Verre pour les festivals « *Les Inaccoutumés* » et « *Etrange Cargo* ». Elle collabore en tant qu'éclairagiste sur des pièces de danse ou de théâtre contemporain, notamment avec Gaëlle Bourges, Mickaël Phelippeau, Vincent Thomasset, Christophe Ives & Cédric Andrieux, Eléonore Didier, Eric Sadin, Johann Maheut, Madeleine Fournier & Jonas Chéreau, François Chaignaud, etc.



Stéphane Monteiro

Musicien, performer électro et ingénieur du son, Stéphane Monteiro a.k.a XTRONIK construit une électronique dense oscillant entre electronica et textures digitales. Percussions noisy et bleep sifflants se bousculent dans un univers où fragmentation et défragmentation se combinent savamment pour créer des ambiances industrielles ponctuées de mélodies digitales. Ses diverses expériences sonores l'ont souvent amené à collaborer avec des vidéastes, plasticiens, graphistes, artistes peintres, chorégraphes, ou encore metteurs en scène de théâtre. Il est également membre fondateur du *collectif POS-K.com*, et depuis 2010 régisseur son et régisseur général pour *Os*.



***Diane au bain* de François Clouet**



François Clouet, *Diane au bain*, vers 1565, Musée des Beaux-Arts de Rouen

François Clouet (Tours 1520/Paris 1572) est le fils de Jean Clouet. Il hérite de la charge officielle de son père à son décès. Celui-ci était le peintre officiel de François I^{er}. François Clouet le restera et deviendra le peintre officiel des rois suivants : Henri II, François II et Charles IX. Il poursuit le travail entamé par son père marqué par sa sobriété, sa recherche de ressemblance, l'absence de détails superflus comme on peut l'observer sur le portrait ci-dessous :



François Clouet, *Jeune homme avec une barbe*, Musée du Louvre, Paris

Clouet n'est pas seulement portraitiste. Il réalise également des peintures mythologiques telles que *Diane au bain*¹ dont il est question dans le spectacle.

Le nu était traditionnellement cantonné à la « peinture d'histoire » c'est-à-dire à des épisodes de l'Histoire, de la Bible ou de la Mythologie. Le détour par la mythologie antique crée une mise à distance qui permet une idéalisation du corps et donc une représentation du corps nu sans que cela ne soit considéré comme indécent. Le corps de la déesse qui est par essence parfait permet de nier les imperfections du corps naturel. Aussi, les déesses sont très présentes dans l'iconographie occidentale.

Diane au bain est un sujet classique particulièrement adapté pour le traitement du nu.

Déesse de la chasse, celle-ci est à la fois svelte, gracile, souveraine et élégante. Par ailleurs, Diane symbolise la chasteté. Choquée par la naissance de son frère jumeau Apollon, elle demande à son père Jupiter la virginité perpétuelle. Elle incarne la beauté parfaite et la séduction tout en restant innocente et vertueusement outrée du regard impudique que pose sur elle et sans son consentement Actéon qui subit un châtement exemplaire. La morale est sauve. Voilà ce qu'il en coûte à celui qui ose contempler le corps glorieux de la déesse.

Le tableau saisi la déesse au sorti de son bain dans un cadre bucolique. Elle tient un morceau de tissu blanc. Elle est entourée de trois de ses nymphes. L'une d'elle pose un tissu rouge sur ses épaules. Une autre s'apprête à la recouvrir d'un tissu ocre. Deux satyres² sont installés de part et d'autre à sa gauche. Tous ces personnages détournent pudiquement le regard. A l'arrière, à gauche de Diane, un chasseur accompagné de son chien poursuit à cheval son chemin. Diane n'a pas encore été surprise par Actéon, sa dignité est respectée mais l'outrage menace au loin avec l'arrivée du cavalier.

Cette composition n'est pas seulement une scène mythologique. Il s'agit d'une commande d'un des grands de France partisan du parti huguenot. Aussi, cette peinture s'inscrit également dans son contexte politique, celui des guerres de religion. En effet, Catherine de Médicis ainsi que Marie Stuart apparaissent en nymphes, le Duc de Guise et le cardinal de Guise-Lorraine en satyres. Diane est bien évidemment Diane de Poitiers la favorite du roi Henri II qui vient de mourir et le cavalier est le roi de France. La nudité de Diane vient faire écran de manière ironique au sujet véritable de l'œuvre pour son commanditaire et le peintre : la dénonciation de la répression des protestants par la couronne de France.

Cet angle est également utilisé dans *Suzanne au bain* de Le Tintoret.

¹ Huile sur bois, 136/196 cm

² Frères des nymphes qui suivent avec elles le dieu Dionisos. Généralement représentés en état d'excitation, ils symbolisent l'excès, l'absence de maîtrise de soi et la lubricité.

***Suzanne au bain* de Le Tintoret**



Le Tintoret, *Suzanne au bain*, 1550. Huile sur toile, 167 cm X 238 cm, Paris, musée du Louvre
© RMN / Hervé Lewandowski / Thierry Le Mage

Le Tintoret (Venise 1518-1594) tiendrait son nom de la profession de son père qui était teinturier. La légende raconte qu'il aurait été élève de Titien qui influence ses premières œuvres avant qu'il ne verse dans le maniérisme.

Suzanne est abordée par deux vieillards pendant sa toilette. Choquée elle les repousse. Par vengeance, ceux-ci l'accusent d'adultère afin qu'elle meure lapidée. Cependant, Daniel qui la juge les confond et révèle leur fourberie.

« Ici, la singularité de la *Suzanne au bain* de Le Tintoret réside à la fois dans la perspective dessinée par la rangée d'arbres reliant le corps nu aux regards libidineux des vieillards, et par ce miroir posé au sol, entre les jambes de la belle, et qui ne réfléchit rien. Comme plus tard chez Rembrandt et Rubens, il est ici question de peinture, de voyeurisme et de désir. Figures peintes, les vieillards ne regardent rien, ne voient rien. En revanche, notre regard que Le Tintoret rend libidineux cherche dans le miroir à apercevoir l'intimité de Suzanne. Mais Suzanne est chaste et nous ne voyons rien. Et nous ne voyons rien parce que nous ne regardons pas là où il faut regarder, parce que nous cherchons le sujet sans même voir la peinture ³»

³ <http://www.mheu.org/fr/chronologie/suzanne-au-bain-01.htm>

Les récits associés à *Diane au bain* et à *Suzanne au bain*

Le mythe d'Actéon représenté dans *Diane au bain* extrait de *Les Métamorphoses*⁴ d'Ovide.

*Actéon*⁵

« Non loin était un vallon couronné de pins et de cyprès. On le nomme Gargaphie, et il est consacré à Diane, déesse des forêts. Dans le fond de ce vallon est une grotte silencieuse et sombre, qui n'est point l'ouvrage de l'art. Mais la nature, en y formant une voûte de pierres ponces et de roches légères, semble avoir imité ce que l'art a de plus parfait. À droite coule une source vive, et son onde serpente et murmure sur un lit de gazon. C'est dans ces limpides eaux que la déesse, fatiguée de la chasse, aimait à baigner ses modestes attraits. Elle arrive dans cette retraite solitaire. Elle remet son javalot, son carquois, et son arc détendu à celle de ses nymphes qui est chargée du soin de les garder. Une seconde nymphe détache sa robe retroussée ; en même temps deux autres défont sa chaussure ; et Crocalé, fille du fleuve Isménus, plus adroite que ses compagnes, tresse et noue les cheveux épars de la déesse pendant que les siens flottent encore sur son sein. Néphélé, Hyalé, Rhanis, Psécas, et Phialé épanchent sur le corps de Diane les flots limpides jaillissant de leurs urnes légères.

[173] Tandis que Diane se baigne dans la fontaine de Gargaphie, Actéon errant d'un pas incertain dans ce bocage qui lui est inconnu, arrive dans l'enceinte sacrée, entraîné par le destin qui le conduit. À peine est-il entré dans la grotte où coule une onde fugitive, que les nymphes l'apercevant, frémissent de paraître nues, frappent leur sein, font retentir la forêt de leurs cris, et s'empressent autour de la déesse pour la dérober à des yeux indiscrets. Mais, plus grande que ses compagnes, la déesse s'élevait de toute la tête au-dessus d'elles. Tel que sur le soir un nuage se colore des feux du soleil qui descend sur l'horizon ; ou tel que brille au matin l'incarnat de l'aurore naissante, tel a rougi le teint de Diane exposée sans voiles aux regards d'un mortel. Quoique ses compagnes se soient en cercle autour d'elles rangées, elle détourne son auguste visage. Que n'a-t-elle à la main et son arc et ses traits rapides ! À leur défaut elle s'arme de l'onde qui coule sous ses yeux ; et jetant au front d'Actéon cette onde vengeresse, elle prononce ces mots, présages d'un malheur prochain :

[192] "Va maintenant, et oublie que tu as vu Diane dans le bain. Si tu le peux, j'y consens". Elle dit, et soudain sur la tête du prince s'élève un bois rameux ; son cou s'allonge ; ses oreilles se dressent en pointe ; ses mains sont des pieds ; ses bras, des jambes effilées ; et tout son corps se couvre d'une peau tachetée. À ces changements rapides la déesse ajoute la crainte. Il fuit ; et dans sa course il s'étonne de sa légèreté. À peine dans une eau limpide a-t-il vu sa nouvelle figure : Malheureux que je suis ! voulait-il s'écrier ; mais il n'a plus de voix. Il gémit, et ce fut son langage. De longs pleurs coulaient sur ses joues, qui n'ont plus leur forme première. Hélas ! il n'avait de l'homme conservé que la raison. Que fera cet infortuné ? Retournera-t-il au palais de ses pères ? La honte l'en empêche. Ira-t-il se cacher dans les forêts ? La crainte le retient. Tandis qu'il délibère, ses chiens l'ont aperçu. Mélémpus, né dans la Crète, et l'adroit Ichnobates, venu de Sparte, donnent par leurs abois le premier signal. Soudain, plus rapides que le vent, tous les autres accourent. Pamphagos, et Dorcée, et Oribasos, tous trois d'Arcadie ; le fier Nébrophonos, le cruel Théron, suivi de Lélaps ;

⁴ Trad. G.T. Villenave (1806)

⁵ vers 138 à 252

le léger Ptérélas, Agré habile à éventer les traces du gibier ; Hylée, récemment blessé par un sanglier farouche ; Napé engendrée d'un loup ; Péménis, qui jadis marchait à la tête des troupeaux ; Harpyia, que suivent ses deux enfants ; Ladon, de Sicyone, aux flancs resserrés ; et Dromas, Canaché, Sticté, Tigris, Alcé, et Leucon, dont la blancheur égale celle de la neige ; et le noir Asbolus, et le vigoureux Lacon ; le rapide Aello et Thoüs ; Lyciscé, et son frère le Cypriote ; Harpalos, au front noir tacheté de blanc ; Mélanée, Lachné, au poil hérissé ; Labros, Agriodos, et Hylactor, à la voix perçante, tous trois nés d'un père de Crète et d'une mère de Laconie ; et tous les autres enfin qu'il serait trop long de nommer.



[225] Cette meute, emportée par l'ardeur de la proie, poursuit Actéon, et s'élance à travers les montagnes, à travers les rochers escarpés ou sans voie. Actéon fuit, poursuivi dans ces mêmes lieux où tant de fois il poursuivait les hôtes des forêts. Hélas ! Lui-même il fuit ses fidèles compagnons ; il voudrait leur crier : "Je suis Actéon, reconnaissez votre maître". Mais il ne peut plus faire entendre sa voix. Cependant d'innombrables abois font résonner les airs. Mélanchétès lui fait au dos la première blessure ; Thérodamas le mord ensuite ; Orésitrophos l'atteint à l'épaule. Ils s'étaient élancés les derniers à sa poursuite, mais en suivant les sentiers coupés de la montagne, ils étaient arrivés les premiers. Tandis qu'ils arrêtent le malheureux Actéon, la meute arrive, fond sur lui, le déchire, et bientôt sur tout son corps il ne reste aucune place à de nouvelles blessures. Il gémit, et les sons plaintifs qu'il fait entendre, s'ils diffèrent de la voix de l'homme, ne ressemblent pas non plus à celle du cerf. Il remplit de ses cris ces lieux qu'il a tant de fois parcourus ; et, tel qu'un suppliant, fléchissant le genou, mais ne pouvant tendre ses bras, il tourne en silence autour de lui sa tête languissante.

[242] Cependant ses compagnons, ignorant son triste destin, excitent la meute par leurs cris accoutumés ; ils cherchent Actéon, et le croyant éloigné de ces lieux, ils l'appellent à l'envi, et les bois retentissent de son nom. L'infortuné retourne la tête. On se plaignait de son absence ; on regrettait qu'il ne pût jouir du spectacle du cerf à ses derniers abois. Il n'est que trop présent ; il voudrait ne pas l'être ; il voudrait être témoin, et non victime. Mais ses chiens l'entourent ; ils enfoncent leurs dents cruelles dans tout son corps, et déchirent leur maître caché sous la forme d'un cerf. Diane enfin ne se crut vengée que lorsque, par tant de blessures, l'affreux trépas eut terminé ses jours. »

Le récit représenté dans *Suzanne au bain* extrait du ch13 du *Livre de Daniel*.

Histoire de Susanne⁶

1. Il y avait un homme qui demeurait à Babylone, et son nom était Joakim.
2. Il prit une femme nommée Susanne, fille d'Helcias, d'une grande beauté et craignant Dieu ;
3. car ses parents, qui étaient justes, avaient instruit leur fille selon la loi de Moïse.
4. Or Joakim était fort riche, et il avait un jardin près de sa maison, et les Juifs affluaient chez lui, parce qu'il était le plus honorable de tous.
5. On avait établi juges cette année-là deux anciens d'entre le peuple, dont le Maître a dit : « L'iniquité est sortie de Babylone par des vieillards qui étaient juges, qui paraissaient régir le peuple. »
6. Ils fréquentaient la maison de Joakim, et tous ceux qui avaient des différends se rendaient auprès d'eux.
7. Vers le milieu du jour, lorsque le peuple s'était retiré, Susanne entra dans le jardin de son mari et s'y promenait.
8. Les deux vieillards la voyaient chaque jour y entrer et s'y promener, et ils conçurent pour elle une ardente passion.
9. Ils pervertirent leur sens et détournèrent leurs yeux pour ne pas voir le ciel et ne pas se souvenir des justes jugements de Dieu.
10. Ils étaient donc blessés d'amour pour elle, mais ils ne se communiquaient pas mutuellement leur souffrance,
11. car ils avaient honte de révéler l'un à l'autre la passion qui leur faisait désirer d'être avec elle.
12. Ils l'observaient chaque jour avec soin pour la voir, et ils se dirent l'un à l'autre :
13. « Allons chez nous, c'est l'heure du dîner. » Et ils sortirent et se séparèrent.
14. Mais étant revenus sur leurs pas, ils se rencontrèrent, et s'étant demandé le motif de leur retour, ils s'avouèrent leur passion ; puis ils convinrent entre eux du moment où ils pourraient la trouver seule.
15. Comme ils épiaient un jour convenable, il arriva que Susanne entra dans le jardin, comme elle l'avait fait la veille et l'avant-veille, sans autre compagnie que deux jeunes filles ; elle voulut se baigner dans le jardin, car il faisait chaud.
16. Il n'y avait là personne, sinon les deux vieillards, qui s'étaient cachés et qui l'épiaient.
17. Elle dit aux jeunes filles : « Apportez-moi de l'huile parfumée et des onguents, et fermez les portes du jardin, afin que je me baigne. »
18. Elles firent ce que Susanne avait commandé et, ayant fermé la porte du jardin, elles sortirent par une porte de derrière, pour apporter ce qui leur avait été demandé ; elles ne savaient pas que les vieillards étaient cachés dans le jardin.
19. Dès que les jeunes filles furent sorties, les deux vieillards se levèrent, coururent à Susanne et lui dirent :
20. « Vois, les portes du jardin sont fermées, personne ne nous aperçoit, et nous brûlons d'amour pour toi ; consens donc à notre désir et sois à nous.
21. Si non, nous nous porterons témoins contre toi, et nous dirons qu'un jeune homme était avec toi, et que c'est pour cela que tu as renvoyé les jeunes filles. »
22. Susanne soupira et dit : « De tous côtés l'angoisse m'environne. Si je fais cela, c'est la mort pour moi, et si je ne le fais pas, je n'échapperai pas de vos mains.

⁶ passage deutérocanonique : les livres de la Bible que l'Église catholique et les Églises orthodoxes incluent dans l'Ancien Testament et qui ne font pas partie de la Bible hébraïque.

23. Mais il vaut mieux pour moi tomber entre vos mains sans avoir fait le mal que de pécher en présence du Seigneur. »
24. Alors Susanne jeta un grand cri, et les deux vieillards crièrent aussi contre elle.
25. Et l'un d'eux courut ouvrir les portes du jardin.
26. Quand les serviteurs de la maison entendirent les cris poussés dans le jardin, ils se précipitèrent par la porte de derrière pour voir ce qu'il y avait.
27. Lorsque les vieillards se furent expliqués, les serviteurs eurent grande honte, parce qu'on n'avait jamais dit chose semblable de Susanne.
28. Le lendemain, le peuple s'étant rassemblé chez Joakim, mari de Susanne, les deux vieillards y vinrent aussi, tout remplis de pensées méchantes contre elle, afin de la faire périr.
29. Ils dirent devant le peuple : « Envoyez chercher brillante, fille d'Helcias, femme de Joakim. » Et on envoya aussitôt.
30. Elle vint avec ses parents, ses fils et tous ses proches.
31. Or Susanne, avait les traits délicats et une grande beauté.
32. Comme elle était voilée, les juges méchants commandèrent qu'on lui ôtât son voile, pour se rassasier de sa beauté.
33. Mais tous les siens et tous ceux qui la connaissaient versaient des larmes.
34. Les deux vieillards, se levant au milieu du peuple, mirent leurs mains sur sa tête.
35. Elle, en pleurant, regarda vers le ciel, car son cœur avait confiance dans le Seigneur.
36. Les vieillards dirent : « Comme nous nous promenions seuls dans le jardin, elle est entrée avec deux jeunes filles et, après avoir fait fermer les portes du jardin, elle a renvoyé les jeunes filles.
37. Et un jeune homme qui était caché est venu à elle et a fait le mal avec elle.
38. Nous étions dans un coin du jardin ; en voyant le crime, nous avons couru à eux, et nous les avons vus dans cette infamie.
39. Nous n'avons pu prendre le jeune homme, parce qu'il était plus fort que nous, et qu'ayant ouvert la porte, il s'est échappé.
40. Mais elle, après l'avoir prise, nous lui avons demandé quel était ce jeune homme, et elle n'a pas voulu nous le dire. Voilà ce que nous attestons. »
41. La foule les crut, parce que c'étaient des vieillards et des juges du peuple, et ils la condamnèrent à mort.
42. Alors Susanne s'écria à haute voix et dit : « Dieu éternel, qui connaissez ce qui est caché et qui savez toutes choses avant qu'elles n'arrivent,
43. vous savez qu'ils ont rendu un faux témoignage contre moi ; et voici que je meurs, sans avoir rien fait de ce qu'ils ont méchamment inventé contre moi. »
44. Le Seigneur entendit sa voix.
45. Comme on la conduisait à la mort, Dieu éveilla l'esprit saint d'un jeune enfant nommé Daniel.
46. Il cria à haute voix : « Pour moi, je suis pur du sang de cette femme ! »
47. Tout le peuple se tourna vers lui et lui dit : « Que signifie cette parole que tu dis-là ? »
48. Daniel, se tenant au milieu d'eux, dit : Etes-vous donc insensés à ce point, enfants d'Israël, de faire mourir une fille d'Israël sans examen, sans chercher à connaître la vérité ?
49. Retournez au tribunal, car ils ont rendu un faux témoignage contre elle. »
50. Alors le peuple retourna en hâte, et les anciens dirent à Daniel :
51. « Viens, prends place au milieu de nous, et expose-nous ton avis, car Dieu t'a donné l'honneur de la vieillesse. » Daniel dit au peuple : « Séparez-les loin l'un de l'autre, et je les jugerai. »
52. Quand ils furent séparés l'un de l'autre, Daniel en appela un et lui dit : « Homme vieilli dans le crime, les péchés que tu as commis autrefois sont maintenant venus sur toi,

53. toi qui rendais des jugements injustes, qui condamnais les innocents et relâchais les coupables, quand le Seigneur a dit : Tu ne feras pas mourir l'innocent et le juste.
54. Eh bien, si tu l'as vue, dis sous quel arbre tu les as vus s'entretenant ensemble. » Il répondit : « Sous un lentisque. »
55. Daniel dit « Justement tu dis un mensonge pour ta perte ; car l'ange de Dieu qui a déjà reçu l'arrêt divin va te fendre par le milieu. »
56. Après l'avoir renvoyé, il ordonna d'amener l'autre, et il lui dit « Race de Chanaan, et non de Juda, la beauté d'une femme t'a séduit et la passion a perverti ton cœur.
57. C'est ainsi que vous en agissiez avec les filles d'Israël, et elles, ayant peur de vous, vous parlaient ; mais une fille de Juda n'a pu souffrir votre iniquité.
58. Dis-moi donc maintenant sous quel arbre tu les as surpris s'entretenant ensemble. »
59. Il dit : « Sous un chêne. » Daniel lui dit : « Justement tu as dit, toi aussi, un mensonge pour ta perte ; car l'ange du Seigneur attend, le glaive en main, le moment de te couper par le milieu, afin de vous faire mourir. »
60. Alors toute l'assemblée jeta un grand cri, et ils bénirent Dieu qui sauve ceux qui espèrent en lui.
61. Puis ils s'élevèrent contre les deux vieillards, que Daniel avait convaincus par leur propre bouche d'avoir rendu un faux témoignage, et ils leur firent le mal qu'eux-mêmes avaient voulu faire à leur prochain ;
62. afin d'accomplir la loi de Moïse, et ils les firent donc mourir, et le sang innocent fut sauvé en ce jour-là.
63. Helcias et sa femme louèrent Dieu au sujet de leur fille Susanne, avec Joakim, son mari, et tous ses parents, parce qu'il ne s'était trouvé en elle rien de déshonnête.
64. Et Daniel devint grand devant le peuple, à partir de ce jour et dans la suite des temps.
65. Le roi Astyage ayant été réuni à ses pères, Cyrus le Perse reçut le royaume.



Avant le spectacle

Afin de permettre à vos élèves de développer un horizon d'attente, vous pouvez commencer en expliquant que *Le bain* est une ecphrasis, c'est-à-dire la description littéraire d'une œuvre, menée à la manière du théâtre d'objet. Gaëlle Bourges a créé un univers poétique avec une économie de moyens : un tréteau, quelques morceaux de tissus et des poupées. En opposition à l'académisme pourtant traité dans le spectacle, la mise en scène puise dans le kitsch, le bricolage. Trois femmes jouent à la poupée et parlent de peintures qui traitent du rapport au corps, à la nudité et à la pudeur.

Vous pouvez poursuivre, en fonction de l'âge de vos élèves, en racontant ou en faisant lire à vos élèves le mythe d'Actéon dont il est question dans *Diane au bain* et l'histoire de Suzanne évoqué dans *Suzanne au bain*. Pour les plus âgés vous pouvez leur demander de faire un tableau à double entrée où ils noteront les points communs et les différences entre ces deux histoires. Pour tous, vous pouvez leur demander de quoi traite le spectacle et pourquoi l'artiste a choisi d'utiliser des poupées pour traiter de ces sujets.

Vous trouverez ici une interface de *Diane au bain* de François Clouet, sur le site du Musée des Beaux-Arts de Rouen qui permet de grossir la reproduction avec une très bonne qualité d'image : <https://mbarouen.fr/fr/oeuvres/le-bain-de-diane>

Vous pouvez demander à vos élèves, en fonction de leur âge, de produire une description, de chercher les éléments du mythe dans la représentation et, pour les plus âgés, une analyse de l'œuvre. Vous pouvez leur projeter ou distribuer le petit topo « Rappel des principes généraux de la démarche pour analyser une image » que vous trouverez en annexe.

Vous pouvez ensuite leur demander de comparer avec *Suzanne au bain*.



Après le spectacle

Vous pouvez commencer par faire un tour de table en demandant à chacun.e de dire un mot pour désigner une émotion, un aspect du spectacle qui l'a le plus impressionné ou ce qu'il.elle a le plus/le moins aimé. Un.e élève ou vous-mêmes écrivez chacun de ces mots sur le tableau en les rapprochant par proximité de sens.

En fonction, de l'âge et du niveau scolaire de vos élèves vous pouvez leur demander de :

- raconter le spectacle, découper en séquences chacun des moments et leur demander de dessiner individuellement ou en groupe un moment du spectacle composant ainsi une sorte de récit figuré du spectacle que les plus âgés pourront accompagner d'une vignette de texte qui indiquera le moment représenté dans le dessin.
- d'écrire : un récit, une description, une critique⁷ du spectacle ou de passer à un écrit d'invention dans lesquels ils racontent une histoire à partir du spectacle.

Vous pouvez les lancer sur un travail en histoire des arts ou en arts plastiques :

- choisir une autre représentation de *Diane au bain* ou de *Suzanne au bain* (cf annexes).
- faire une description du tableau et/ou un dessin.
- pour les plus âgés faire des recherches sur l'artiste et faire une comparaison en fonction du sujet choisi avec *Suzanne au bain* de Le Tintoret ou *Diane au bain* de Clouet.

Ou

- faire des recherches sur l'artiste, son contexte historique et le mouvement auquel il appartient : François Clouet et l'école de Fontainebleau ; Le Tintoret et le maniérisme.
- chercher d'autres tableaux sur le même sujet (Diane, Suzanne ou femme au bain), faire une description, une analyse et une comparaison avec le tableau de Clouet ou de Le Tintoret.

A la manière de Gaëlle Bourges vous pouvez composer des groupes d'élèves, leur demander de travailler sur un mythe, une nouvelle ou un tableau et proposer une interprétation de cette oeuvre en utilisant des objets et/ou des poupées.

Pour les élèves les plus âgés, vous pouvez proposer un travail de composition :

Pour les élèves de seconde et de première :

Claude Habib écrit dans l'article « *Pudeur* » du *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale* dirigé par M. Canto-Sperber :

« La constellation de significations dans laquelle s'inscrit la pudeur, durant l'Antiquité grecque, ne nous est pas entièrement étrangère. Par exemple, c'est bien ce groupe de significations qui est mobilisé lorsqu'on rappelle à la pudeur des hommes politiques cyniques et corrompus. Néanmoins

⁷ Vous pouvez leur faire lire les critiques en annexes pour retravailler avec eux sur ce qu'est une critique et ses codes (description, analyse, critique).

l'évolution morale, de la Grèce antique à la Rome chrétienne, devait progressivement détacher la pudeur des vertus de retenue et de modération, qui forment la constellation initiale, pour l'associer étroitement à la chasteté. C'est un glissement que le sens originel n'excluait nullement – dans l'idéal de modération, la dimension de retenue sexuelle n'était pas absente. Mais elle n'était pas centrale. Aujourd'hui en revanche, la pudeur ne se laisse plus dissocier aisément du corps et de la sexualité. On peut certes concevoir une pudeur qui ne soit pas physique – par exemple, une pudeur sentimentale ou morale –, mais c'est de manière dérivée, et par analogie. En français contemporain, le dictionnaire fixe la hiérarchie : la pudeur est d'abord une réaction de honte liée à l'exposition ou à l'évocation des parties génitales, et par extension, de tout ce qui est susceptible de causer du trouble ou de la confusion. Ainsi le sens commun relie-t-il la pudeur aux parties génitales, comme l'étymologie la *pudor* aux *pudenda*. C'est aussi le sens dont le terme est chargé dans la langue juridique, lorsqu'il est question d'attentat à la pudeur. »

En quoi le mythe d'Actéon et l'histoire de Suzanne semblent relativiser cette mise en perspective historique ?

Pour les élèves de Terminale, expliquer le texte suivant :

« Il faut sans aucun doute reconnaître que la pudeur, le désir, l'amour en général ont une signification métaphysique, c'est-à-dire qu'ils sont incompréhensibles si l'on traite l'homme comme une machine gouvernée par des lois naturelles, ou même comme un « faisceau d'instincts », et qu'ils concernent l'homme comme conscience et comme liberté. L'homme ne montre pas ordinairement son corps, et, quand il le fait, c'est tantôt avec crainte, tantôt avec l'intention de fasciner. Il lui semble que le regard étranger qui parcourt son corps le dérobe à lui-même ou qu'au contraire l'exposition de son corps va lui livrer autrui sans défense, et c'est alors autrui qui sera réduit à l'esclavage. La pudeur et l'impudeur prennent donc place dans une dialectique du moi et d'autrui qui est celle du maître et de l'esclave : en tant que j'ai un corps, je peux être réduit en objet sous le regard d'autrui et ne plus compter pour lui comme personne, ou bien, au contraire, je peux devenir son maître et le regarder à mon tour, mais cette maîtrise est une impasse, puisque, au moment où ma valeur est reconnue par le désir d'autrui, autrui n'est plus la personne par qui je souhaitais d'être reconnu, c'est un être fasciné sans liberté, et qui à ce titre ne compte plus pour moi. Dire que j'ai un corps est donc une manière de dire que je peux être vu comme un objet et que je cherche à être vu comme sujet, qu'autrui peut être mon maître ou mon esclave, de sorte que la pudeur et l'impudeur expriment la dialectique de la pluralité des consciences et qu'elles ont bien une signification métaphysique. »

Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*⁸ (1945)

⁸ pp194-195 Tel Gallimard

Annexes

Rappel des principes généraux de la démarche pour analyser une image

Commencez par appréhender l'œuvre **en vous laissant guider par ce que vous voyez** afin d'en avoir une première impression. Que voyez-vous en premier lieu ? Quelles sont les émotions que cela suscite ?

Puis, **passer au travail d'analyse** à proprement parler en guidant de manière méthodique votre regard, votre attention et votre interrogation. Analyser une image ce n'est pas développer des impressions subjectives mais partir d'éléments objectifs qui étayeront une réflexion et justifieront une interprétation.

Identifier l'image :

- **Qui ?** (artiste, collectif, association, etc.)
- **Quoi ?** (tableau, dessin, photographie, planche de bd, etc.)
- **Quand ?** (le contexte de création dans l'histoire en général et dans l'histoire de l'art en particulier)
- **Où ?** (lieu de production et lieu de conservation)
- **Comment ?**
 - technique utilisée : peinture à l'huile, acrylique, aquarelle, collage, etc.
 - sujet : portrait, scène de genre, etc.
 - registre (dramatique, fantastique, épique, etc.)

Une image est toujours construite par **un cadre**. Il **délimite ce qu'on voit** et ce qui reste en dehors. Il organise l'espace et **créé une rhétorique**. Notez les éléments que vous repérez en suivant cette démarche sur un tableau à double entrée. Une colonne « décrire l'image » et une seconde « interpréter l'image ».

Décrire l'image :

- 1) Demandez-vous **à quel niveau se situe le spectateur** par rapport à ce qu'on voit sur l'image ? Le même (frontal), en haut (plongée), en bas (contre-plongée).
- 2) **Comment est organisé l'espace ?** Prenez un double décimètre et tracez les diagonales pour déterminer ce qui est au centre de l'image et comment s'organise la représentation. Y a-t-il des lignes de force qui organisent l'espace et attirent le regard ? Comment ? Qui a-t-il au premier plan ? au deuxième plan ? au troisième plan ?
- 3) **Quelles sont les couleurs utilisées ?** Sont-elles chaudes, froides, y a-t-il des contrastes, des ombres, des effets de clair-obscur, etc. ?
- 4) **Quelle est la visée de l'auteur ?** émouvoir, convaincre, dénoncer, etc. Quels éléments le justifient ?

Interpréter l'image :

Demandez-vous quel sens ont chacun de ces éléments et proposez-en une interprétation en vous appuyant sur les figures de style que vous avez apprises en français ces deux dernières années et qui sont pertinentes dans le cadre de ce travail.

Des archives vidéo de l'INA sur le nu dans l'histoire de l'art : <https://www.ina.fr/contenus-editoriaux/articles-editoriaux/le-nu-dans-l-art/>

Des ressources intéressantes sur la page du Musée Historique de l'Environnement Urbain autour de l'exposition « *Le Bain* » : <http://www.mheu.org/fr/bain/>



Deux autres représentations de *Diane au bain*



Rembrandt, *Diane au bain* (1634). Huile sur toile, 74 × 94 cm, Musée Wasserburg Anholt, Isselburg-Anholt



Johannes Vermeer, *Diane et ses compagnes* (1653-56). Huile sur toile, 98,5 × 105 cm, Mauritshuis, La Haye

Quatre autres représentations de *Suzanne au bain*



Théodore Chassériau, *Suzanne au bain*, 1839, 255× 196 cm, Musée du Louvre
© RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski



Pierre Paul Rubens, *Suzanne au bain*, 1636/39. Huile sur bois, 77 x 110 cm, Alte Pinakothek, Munich
© Blauel / Gnam - ARTOTHEK



Veronèse, *Suzanne et les vieillards*⁹, XV^e siècle. Huile sur toile, 198 cm X 198 cm, Paris, musée du Louvre
© RMN / Gérard Blot

⁹ <http://www.mheu.org/fr/chronologie/suzanne-vieillards-veronese.htm>



Rembrandt, *Suzanne et les deux vieillards*¹⁰, 1647, Huile sur bois (acajou), 76,6 x 92,7 cm, Berlin, Gemäldegalerie
© Blauel – ARTOTHEK

¹⁰ <http://www.mheu.org/fr/chronologie/suzanne-deux-vieillards.htm>

Trois autres représentations fameuses de femmes au bain



Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Le Bain turc*, 1852-1859, modifié en 1862.
Huile sur toile collée sur bois, 108 x 110 cm, Musée du Louvre, Paris



Rembrandt, *Bethsabée au bain*, 1654 Huile sur toile, 142 x 142 cm, Musée du Louvre, Paris



Anonyme français, *Gabrielle d'Estrées et une de ses sœurs*, école de Fontainebleau, fin XVI^{ème},
96 x 125cm, Musée du Louvre, Paris

Critiques du spectacle

***Le Bain* de Gaëlle Bourges au T2G – ecphrasis théâtrale¹¹, 14 mars 2020, La Parafe**

Après la figure de Vénus, après la tapisserie de *La Dame à la licorne*, après les grottes de Lascaux, Gaëlle Bourges explore avec les moyens de la scène de nouvelles œuvres appartenant à l'Histoire de l'art : *Diane au bain* de l'École de Fontainebleau, et *Suzanne au bain*, de Le Tintoret. Pour ce diptyque qu'elle nomme *Le Bain*, l'artiste change d'échelle et passe de celle humaine des corps à celles de poupées pour reconstituer et décrire ces œuvres – geste nommé « ecphrasis » en esthétique. Alors que sa pratique, qui mêle théâtre, peinture, danse et musique, est déjà caractérisée par la transdisciplinarité, son spectacle se nourrit cette fois en plus de l'art des marionnettes. Elle crée ainsi un objet hybride, qui conjugue les corps dans l'espace et les actions dans le temps, ou la poésie et l'image, que Lessing avait soin de distinguer dans son essai d'esthétique *Le Laocoon* (1766).

La première impression que suscite la découverte du plateau est une certaine déception. La scène est presque vide, occupée au premier plan par deux estrades drapées de plastique noir, tandis qu'au fond se tiennent trois ombres à genoux, de dos. La lumière un peu crue ne crée pas un noir, un vide autour d'elles. Elle est presque une lumière de répétition, ou d'après-spectacle, plus fonctionnelle que chargée de mystère. Lorsqu'une voix en off s'élève, le caractère trivial et un peu trop matériel du plateau se dissipe. La voix, accompagnée de pépiements, évoque la symbolique associée au chant du rossignol. Le récit l'emporte alors sur la vision de la scène, le spectateur est aussitôt déplacé dans un autre espace-temps, tandis que les trois statues se mettent en mouvement.

Dès les premières minutes resurgit le souvenir d'*A mon seul désir*. Le spectacle, inspiré par la tapisserie de *La Dame à la licorne*, avait autant plu par la puissance des images créées grâce aux corps, aux lumières et à la musique, que par le texte qui guidait dans la recreation des détails de la tapisserie évoquée. Prononcé par une voix off déjà, ce texte suggérait la figure d'une étudiante en art méditant sur l'œuvre jusqu'au rêve. Dans *Le Bain*, pas de figure d'un narrateur, mais le même effet de captation que produit une langue à la fois simple et écrite, aussi érudite que malicieuse, qui s'inspire des *Métamorphoses* d'Ovide et de l'Ancien Testament pour entraîner dans l'histoire de deux peintures.

Tandis que la voix narratrice amène à méditer sur le chant du rossignol, les trois ombres sortent de trois boîtes noires un banjo rouge, un disque et un tourne-disque laqué de rouge, qu'elles positionnent à cour. Sans rupture, alors que le disque qui n'est fait que de légères matières sonores est positionné et le mécanisme enclenché, le récit qui précède entraîne dans la forêt mythologique de Diane et Actéon. Les chants des rossignols contribuent à créer l'impression d'une forêt harmonieuse, dans laquelle la chasse n'est pas synonyme de carnage et de mort, mais occasion de célébrer la nature. La narratrice prend le temps de décrire le cadre idyllique, tandis que les actrices muettes répandent des petits bouts de papiers sur le sol, qui deviennent des parterres de fleurs. Une tête de cheval pour enfant devient de façon similaire la belle monture d'Actéon, tandis que trois

¹¹ <https://www.laparafe.fr/2020/03/le-bain-de-gaelle-bourges-au-t2g-ecphrasis-theatrale/>

poupées déshabillées avec soin et drapées d'étoffes figurent Diane et ses nymphes. Chaque fois, les gestes sont délicats, coordonnés, chorégraphiés avec soin. Ils viennent soutenir l'imaginaire déclenché par le texte, offrir des appuis aux mots par quelques objets, au point que voix et image finissent par coexister pour laisser place à une figuration mentale puissante, suivant un art de conteur aujourd'hui relégué aux formes destinées pour les enfants – nombreux dans la salle.

Une pause dans la narration fait quitter le temps du récit. Les trois actrices qui ont ôté leur capuche et sont devenues nymphes de Diane chantent *A la claire fontaine*. Le temps fait alors place à l'espace, la description à la contemplation. Puis le récit reprend, et les trois corps deviennent chiens pour raconter l'arrivée d'Actéon, et danseuses pour figurer la punition de Diane surprise dans son intimité.

Le récit s'achève, et, symboliquement, le disque est retourné. Face B : *Suzanne au bain*. D'un tableau à l'autre, le motif du rossignol sert de lien. L'oiseau s'envole pendant la saison froide vers le Moyen-Orient et entraîne en Mésopotamie, à l'époque de l'Ancien Testament. A nouveau, une femme qui se baigne est observée à la dérobée. Mais alors que la déesse se venge et punit, Suzanne devient victime condamnée à mort avant que n'intervienne Daniel, qui rétablit la justice. Pour déployer ce mythe cette fois biblique, les mêmes procédés sont adoptés : reconstitution progressive du plateau grâce à des poupées sur la deuxième estrade, stase musicale, reprise du récit et danse.

Si le spectacle de Gaëlle Bourges ne prend pas la forme d'une simple démonstration didactique, ou d'un cours d'histoire de l'art mis en récit, c'est parce que son ambition première n'est pas d'enseigner, mais de créer les conditions d'une expérience avant tout sensible. Les sources des œuvres qu'elle cite – les noms des toiles, des artistes, l'époque à laquelle elles appartiennent et leurs sources d'inspiration –, de manière symptomatique, ne sont pas premières dans le récit. Elles surgissent au détour d'une phrase, au moment le plus propice à l'écoute. Le spectacle prend ainsi la forme d'une sollicitation visuelle, auditive et perceptive infusée de savoirs – comme le thé infuse l'eau.

La puissance du spectacle réside également dans la circulation infinie des arts qu'il illustre. Les rebonds se multiplient des écrits originels que sont le texte d'Ovide et la Bible à la peinture du XVI^{ème} siècle, de ces toiles à l'écriture d'un récit, d'un récit à la création de visions scéniques. Gaëlle Bourges contredit et amplifie la pensée de Lessing, qui opposait poésie et peinture, et constatait qu'une bonne description poétique n'était pas la garantie d'une belle toile. Ici, des toiles de maîtres donnent lieu à un beau récit scénique – genre qu'invente la metteuse en scène, qui parle également de « gestes dansés » pour décrire l'action de ses actrices sur scène, dénichant des formes au croisement des arts.

Lessing emprunte également à Diderot la notion de « moment fécond » lorsqu'il parle de la peinture, désignant par cette expression ce moment qui contient à la fois ce qui précède et ce qui succède (dans la peinture anonyme de *Diane au bain*, on voit Actéon chassant, Diane se baignant, et un cerf attaqué par des chiens qui laissent entrevoir le destin du premier). Selon Lessing, le peintre qui a représenté un moment fécond sur sa toile réussit à redonner une dimension virtuelle à l'image, en sollicitant l'imagination du spectateur. Le spectacle de Gaëlle Bourges peut être appréhendé comme un vaste déploiement du moment fécond des deux toiles choisies, qui fait l'éloge de la sensibilité et de la curiosité.

F.

Lola Salem, *Maïeutique de la vision*, 3 février 2020, I/O n°108

Le travail de Gaëlle Bourges est une recherche permanente et autoréflexive des dispositifs capables de rendre compte de la matière dont sont faites les fables fondamentales et leurs déclinaisons visuelles au cours de l'histoire de l'art. Plus le verbe est rebelle à faire corps, plus l'artiste s'attache à y démêler les éléments aptes à être incarnés sur scène, telle *L'Apocalypse de Jean* (ou *Livre de la Révélation*) dans *Ce que tu vois*. Plus l'image résiste à être mise en mots, plus celle-ci sera retournée sous toutes ses coutures comme dans *À mon seul désir*, interrogation sur l'ésotérisme de la virginité telle qu'inspirée par la cryptique *Dame à la licorne*. Toujours, l'image vient s'entrechoquer avec amour à la parole, et vice versa. La collision ne crée pas de balancement binaire mais déclenche plutôt l'éparpillement des possibles qui, se disséminant, fécondent l'espace en d'innombrables objets, d'hypnotiques chorégraphies et de frémissantes bandes-son.

Le Bain, récit tiré du fond inépuisable des *Métamorphoses*, s'inscrit parfaitement dans ce projet au long cours qui chérit une maïeutique de la vision par la vision. Gaëlle Bourges s'appuie ici sur une analyse des peintures de François Clouet (*Diane au bain*) et de Le Tintoret (*Suzanne au bain*) pour interroger la matière du mythe ovidien. Au rythme d'une voix douce et appliquée — dont la source, cachée, envahit l'espace à la façon d'une quasi déité —, un trio féminin parcourt la scène de part et d'autres. Ces muses, artisanes du récit en cours, mêlent pantomimes et musique avec une simplicité captivante.

Le jeu n'est jamais tout à fait une illustration simple du texte, mais un réservoir de symboles qui s'engendrent les uns après les autres. La scène devient ici matière poïétique au sens strict : les potentialités des corps à l'ouvrage et des objets manipulés génèrent en continu des situations inédites, de nouvelles formes créatives. La couture entre les médias artistiques change avec fluidité. La liquidité de la figure de *Diane au bain* se cristallise ainsi dans ce flot permanent et délicat à laquelle la dramaturgie faussement naïve de Gaëlle Bourges donne naissance.

