

(La bande à) LAURA, Gaëlle Bourges

Propos recueillis par [Claire Astier](#). Publié le 02/02/2022



(La bande à) LAURA, dernière création de la chorégraphe Gaëlle Bourges, s'élabore à partir des célèbres tableaux qui ont émaillé les livres d'Histoire, les murs jaunis des salles d'arts plastiques du lycée et des cabinets de dentiste. À partir de l'histoire du tableau *l'Olympia* d'Edouard Manet et des deux modèles féminins qui ont posé pour le peintre, Gaëlle Bourges interroge un siècle et demi de perception collective et réhabilite ces femmes que l'Histoire et la société ont reléguées à leurs marges. Et c'est sans doute dans les brèches de nos supposés savoirs que la chorégraphe, historienne dilettante, s'infiltré et propose de combler le vide laissé par la disparition des femmes dans l'histoire de l'art.

Ce n'est pas la première que votre recherche met à l'épreuve l'*Olympia* d'Édouard Manet.

musée d'Orsay à Paris et j'ai été très touchée d'apprendre que cette femme debout dans le tableau de Manet s'appelait Laure, alors que je savais que la femme blanche s'appelait Victorine Meurent, même si on continue pourtant de l'appeler « Olympia ». On sait où elle est née, à quelle classe sociale elle appartenait, qu'elle est devenue peintre, etc. Mais je ne savais rien de Laure : c'est dans l'exposition que j'ai appris qu'elle vivait 11 rue de Vintimille, sous la place de Clichy. Faire une pièce à partir de ces deux femmes, dont l'identité a largement disparu des radars de l'histoire m'a semblé intéressant, d'autant que cette pièce est aussi à destination des enfants. Dans l'histoire, comme on peut le remarquer, les personnes de sexe féminin n'ont pas le même statut que celles de sexe masculin. Il y a d'un côté les grands hommes importants et puis de l'autre, des femmes dont on ne sait plus trop comment elles s'appellent ou dont on perd les œuvres. Le spectacle est une manière de faire de l'histoire d'une autre façon : pour de jeunes gens qui ne connaissent pas encore bien l'histoire du monde, il est bon de savoir qu'elle n'a pas été faite par de grands hommes blancs uniquement.

(La bande à) LAURA s'appelait initialement LAURA. Comment cette « bande » a-t-elle surgi ?

C'est le fruit de longs glissements. Nous avons renommé le spectacle trois fois et je ne suis toujours pas sûre que ce soit le bon titre. Le premier titre était *LAURE* – le prénom de la femme debout – qui a la peau marron. Or cette femme a été totalement laissée de côté jusqu'aux travaux, entre autres, de l'historienne de l'art américaine Denise Murell. On avait presque oublié Victorine Meurent, mais on avait fait comme si Laure n'existait pas du tout, ou comme si elle faisait partie du décor, au même titre que les fleurs ou le chat. On ne connaît même pas son nom de famille. Est-ce qu'il lui a été arraché par le système esclavagiste ? Il y a de fortes chances que ce soit le cas, mais on n'en a pas la preuve irréfutable. En tout cas, cette figure a plus souffert encore que la figure de Victorine, et ce du fait de la couleur de sa peau, c'est évident – en d'autres termes : du fait du processus de racisation des personnes non blanches. Mais appeler la pièce *LAURE* mettait l'accent sur elle uniquement, alors que mon intention a toujours été de travailler sur les deux modèles qui posent dans *Olympia*, et sur leur invisibilisation en tant que femmes, peintres et/ou modèles. J'ai alors proposé « *LAURA* », en écho au surnom de Victorine, le modèle blanc du tableau qu'on appelait régulièrement « Olympia » dans la vie, suite au scandale créé par le tableau. Cela permettait d'appliquer le même régime fictionnel de « personnage » aux deux femmes. Mais les quatre artistes qui sont sur le plateau, et notamment les deux performeur.se.s racisé.e.s, Noémie Makota et Carisa Bledsoe, m'ont alertée sur un malentendu qui aurait été fâcheux : les titres *LAURE* ou *LAURA* donnaient

rendre. Une fois Manet et sa bande présentés sous forme de tableau, il nous fallait d'abord montrer le premier scandale du peintre, afin de déplier le problème que pose sa peinture – *Le déjeuner sur l'herbe* – qui a lieu avant *Olympia* ; ensuite, il nous fallait encore présenter les modèles importants dans l'oeuvre de Manet : Victorine et Laure, qui allaient poser dans un des plus grands scandales de l'art du 19e siècle. Puis on fabrique enfin le tableau *Olympia*, qui nous mène à *La Vénus d'Urbino* du Titien, etc. etc. C'est un peu comme dans la chanson : « Trois petits chats »... : chapeau de paille, paillason, somnambule, bulletin, tintamarre..., un tableau en appelle un autre, qui en appelle un autre, etc. On montre aussi deux « remakes » de deux tableaux : un *Déjeuner sur l'herbe* de l'artiste africaine-américaine Michalene Thomas, qui cite directement le tableau de Manet. Et on refait *Un atelier aux Batignolles* « à notre sauce ».

La nudité est omniprésente dans ces tableaux mais absente du plateau, contrairement à vos précédents spectacles. Pourquoi ?

Même si (*La bande à*) LAURA est vue par beaucoup de spectateurs adultes, la pièce est avant tout imaginée pour les jeunes spectateurs, à partir de 9 ans. Dès qu'il y a des corps nus sur un plateau, les théâtres affichent une mention « déconseillé au moins de 16 ans ». Je ne connais pas la législation en matière de spectacles tous publics, mais je pense qu'on aurait été immédiatement accusé de quelque chose comme « exhibition sexuelle en présence de mineurs ». J'aurais pu tenter, mais ça aurait été uniquement par esprit bravache, et une perte d'énergie. J'ai plutôt envie que les enfants voient un spectacle sur *Olympia*, parce qu'il y a dans ce tableau des problématiques tout à fait d'actualité encore : la relégation des personnes racisées aux oubliettes de l'histoire ; la stigmatisation du travail du sexe – Victorine a été perçue comme une prostituée recevant le bouquet de fleurs d'un client (c'est ça, entre autre, qui a fait scandale dans le tableau) ; la disparition des oeuvres des femmes peintres. C'est important, il me semble, qu'un enfant puisse assister à un spectacle où l'on apprend que Victorine Meurent vivait avec une femme et que les « travailleuses du sexe » travaillent, tout simplement.

Rendre hommage à Laure c'est aussi réhabiliter ces femmes que l'histoire et la société ont reléguées à leurs marges ?

(*La bande à*) LAURA propose des images et des mots pour combler le vide laissé par la disparition des femmes dans l'histoire de l'art : celles qui posent et qui ont permis à des artistes hommes de réaliser des chefs d'oeuvres, mais aussi celles qui ont été artistes, comme Victorine Meurent, Berthe Morisot, Eva Gonzalès, pour ne parler que de femmes du 19e siècle. Comme l'identité de Victorine Meurent est restée inconnue pendant longtemps, il

d'ailleurs, une certaine Marie Dufour. On peut dire que c'était une femme libre, qui n'avait pas froid aux yeux et qui est devenue un des grands modèles de Manet, qui lui est redevable pour avoir posé si brillamment dans *Le déjeuner sur l'herbe* et *Olympia*.

Laure était-elle familière du milieu artistique de l'époque ?

Laure aurait posé au moins pour un autre tableau de Manet, appelé au 19^e siècle *La négresse*, renommé aujourd'hui *Portrait de Laure*. L'historienne de l'art Denise Murrell a été scandalisée, pendant ses études, qu'il n'y ait aucune analyse faite de ce modèle, de sa place dans le tableau, etc. lorsqu'il a été question d'*Olympia* dans un de ses cours : elle a rédigé sa thèse sur Laure ensuite. En France, son prénom et son adresse avaient été retrouvés dans un carnet de Manet, mais cette information n'était pas connue du grand public, comme si cette femme n'était pas digne d'intérêt ! Elle a donc habité 11 rue Vintimille, près de la place de Clichy, un quartier où d'autres personnes noires et métisses noires et blanches vivaient déjà – Alexandre Dumas père y était, la comédienne Jeanne Duval – compagne au long cours du poète Baudelaire – le journaliste et avocat Victor Cochinat, etc. La place de Clichy était proche aussi de l'atelier d'Édouard Manet, et de l'atelier de nombreux autres peintres : Laure a dû également poser pour d'autres artistes. Mais on n'est pas sûr à 100% de la reconnaître : les peintres blancs n'étaient pas familiers avec les couleurs de peau brunes ou marron, et sur certaines toiles, les traits des modèles semblent varier alors qu'il s'agissait peut-être des mêmes modèles.

Dans *Olympia*, Laure est centrale et peinte comme une parisienne, ce qui tranche avec les traitements « exotisants » des modèles noirs en vogue à cette époque. Denise Murrell défend l'idée selon laquelle c'est à travers la place de Laure dans *Olympia* que l'on peut comprendre le modernisme dans la peinture européenne.

Édouard Manet aimait beaucoup les aplats, il ne cherchait pas du tout, et même il détestait, le fini de la peinture académique. C'est intéressant de comparer Laure dans *Portrait de Laure* et dans *Olympia*. Pour *Le portrait de Laure*, une critique d'art a trouvé que les aplats marrons pour sa peau étaient un peu grossiers, et que la courbe de ses épaules n'avait pas l'air « finie » : elle le comprend comme une absence de maîtrise technique des couleurs de peau de Laure. Manet semble progresser ensuite quand il peint la camériste ~~que figure Laure~~ (Laure) dans *Olympia*. Elle y est représentée sur un fond vert, et non pas noir comme dans les mauvaises reproductions du tableau que l'on voit dans les livres et les cartes postales. Lorsqu'on regarde la toile au Musée d'Orsay, on découvre à quel point Laure a toute sa place. C'est d'ailleurs certainement ce qui a

Cette toile pourrait donc être représentative du milieu artistique parisien du XIX^{ème} et de sa mixité sociale et raciale ?

Le catalogue de l'exposition *Le Modèle noir* (qui s'est tenue au Musée d'Orsay en 2019, ndlr) rendait justice à ce nord parisien, effectivement mixte et éloigné des représentations qu'on en a, en tout cas moi. On l'a dit : Alexandre Dumas père y vivait – il était caricaturé de façon tout à fait raciste par la presse, mais il avait aussi un succès fou. Le catalogue de l'exposition présente un grand nombre de photographies de Nadar qui montrent des artistes ou personnalités noires ou métisses noires et blanches. En France, il n'y a pas eu de ségrégation officielle – ni au 19^e siècle, ni avant, ni après : de nombreuses personnes racisées ont commencé à s'installer à Paris après la seconde abolition de l'esclavage, qu'elles aient été esclavagisées avant ou non d'ailleurs. Et la France comptait déjà des populations noires ou métisses noires et blanches nées en France de toute façon. Il était important pour moi de faire état de cette mixité, à Paris en tout cas, dans le spectacle. C'est pourquoi le récit (en voix off) raconte à quoi pouvait ressembler la place de Clichy où Laure habitait, quartier composé d'artistes, d'artisans, de modèles – une population à la fois bourgeoise et modeste donc, noire, blanche, et métisse. Laure faisait partie de ce Paris, il était donc important de ne pas la présenter comme une personne racisée isolée dans un Paris blanc – et a fortiori comme une pauvre femme noire victime de l'idéologie raciste.

Comment qualifieriez-vous votre écriture chorégraphique propre à cette mise en mouvement d'œuvres d'art convoquées au plateau ?

(*La bande*) à LAURA se déroule avec une grande lenteur, comme c'est le cas dans la plupart de mes pièces. La base de mon travail est constituée de marches et de manipulations d'accessoires dans un flux continu qui pourrait ressembler à un geste quotidien, si ce n'est qu'il est légèrement ralenti, et que les « accents » y sont comme gommés. La *post-modern dance* américaine a été très importante pour la constitution de mon imaginaire – la pièce *Trio A* d'Yvonne Rainer ou le travail d'Anna Halprin ont été marquants. Ce que les artistes de cette génération ont posé, c'est qu'il n'y a pas de lieux du corps plus importants que d'autres, que la face n'est pas plus importante que le dos, ni l'arrière du genou plus important que le coup de pied ; que tel geste n'a pas plus de valeur qu'un autre : c'est une façon de dé-hiérarchiser la façon dont les danseurs bougent. Pour moi, tout est danse : lorsqu'un.e performeur.se porte un oreiller, un drap ou un chien en peluche, il.elle danse. Techniquement c'est difficile, car il faut pouvoir être à l'aise avec le rapport à la gravité, à comment les transferts de son propre poids, celui de ses commandes, et des objets s'opèrent, ainsi qu'à comment les transferts de poids se font. Et les à

tableau m'intéresse. Et les problématiques posées par le 19^e siècle sont gigantesques : ce siècle a été monstrueux, annonçant la monstruosité du 20^e siècle. Je puise dans les mots ou les images d'autres que moi pour dire cette monstruosité-là grâce à elles/eux.

Dans votre travail, cette articulation entre écriture textuelle et chorégraphique est-elle essentielle ?

Elle m'est indispensable. J'ai l'impression que bizarrement, j'ai fait de la danse pour m'autoriser à écrire. Ce que j'aime le plus en réalité, c'est lire. Pourtant j'aime profondément la danse, et j'ai commencé à danser avant de savoir lire : à cinq ans, je voulais déjà faire des spectacles. Mais les mots écrits et la danse n'ont été reliés que tard pour moi. La question du récit était pourtant présente dès ma première pièce, en 1994 : j'avais écrit un argument, certes succinct, mais qui a préexisté à la danse. La deuxième pièce proposait un film d'animation de Lorenzo Recio en première partie, qui donnait en images l'argument du spectacle qui le suivait ; puis le même Lorenzo a écrit un récit pour mon troisième spectacle, dit sur scène par un chanteur-comédien. Je n'osais ni écrire ni performer moi-même des mots. C'est mon expérience en tant que strip-teaseuse qui a ouvert les vannes. D'abord dans un solo où je donnais à entendre le récit de mes expériences au théâtre érotique en relation avec le film *Peau d'Âne*, de Jacques Demy – solo que je n'ai performé qu'une seule fois et que j'ai ensuite rangé dans un placard. C'est *Je baise les yeux*, en 2009 avec Marianne Chargois, Gaspard Delanoë et Alice Roland, qui a fait définitivement de la parole un acte essentiel pour moi. Cela ne s'est plus arrêté ensuite, que ce soit une parole performée en live sur le plateau comme dans *Je baise les yeux* – une vraie-fausse conférence sur la pratique du striptease – ou en voix off, comme dans *La belle indifférence* en 2010. Le strip-tease a été une expérience fondamentale : elle m'a autorisée à prendre la parole.

Conception et récit Gaëlle Bourges. Avec Carisa Bledsoe, Helen Heraud, Noémie Makota & Julie Vuoso. Costumes et accessoires Gaëlle Bourges & Anne Dessertine. Lumière Abigail Fowler. Musique Stéphane Monteiro a.k.a XtroniK. Régie générale, lumière, son Guillaume Pons.

Le 10 février 2022, La Manufacture – CDCN Nouvelle Aquitaine, Bordeaux

Du 12 au 15 février 2022, Théâtre Cinéma Paul Eluard, Choisy-le-Roy

Du 10 au 12 mars 2022, Le Grand Bleu, Lille

Du 22 au 26 mars 2022, La Rose des Vents, Scène nationale, Villeneuve d'Ascq

Les 31 mars et 1er avril 2022, Festival Kidanse, L'échangeur CDCN & Maison de la Culture

[Qui nous sommes](#) | [Nous contacter](#)