

ENTRETIEN AVEC

GAËLLE BOURGES (La bande à) LAURA

Avec (La Bande à) LAURA, présentée samedi 11 décembre à L'Auditorium de la Soufflerie, Gaëlle Bourges mène une réflexion sur les représentations des corps féminins et des corps noirs, inspirée par l'Olympia d'Édouard Manet et ses échos dans l'histoire de l'art. Entretien avec la chorégraphe, qui arpente depuis longtemps l'imaginaire artistique au cœur de nos représentations.



Qu'est-ce qui vous a donné envie de revenir à l'Olympia d'Édouard Manet, que vous aviez déjà évoqué dans La Belle Indifférence ?

GAËLLE BOURGES L'exposition *Le Modèle noir*, qui s'est tenue au Musée d'Orsay au printemps 2019. Non seulement j'ai revu *Olympia*, mais l'exposition m'a appris qu'on connaissait le prénom de la deuxième personne qui a posé pour Manet. Je connaissais déjà celui de Victorine Meurent mais pas l'identité de Laure. J'ai été choquée d'apprendre qu'on connaissait partiellement son identité depuis très longtemps, puisqu'Édouard Manet avait noté son prénom dans un carnet, avec son adresse. Cela corroborait tout ce qu'on savait déjà, c'est-à-dire que les personnes noires ne sont pas traitées comme les personnes blanches, jusqu'aux modèles de peinture. Avec *Le bain*, j'avais déjà travaillé sur la représentation des femmes nues dans la peinture, qui ont été la plupart du temps représentées avec des peaux blanches par les peintres : je pense à la "Suzanne au bain", du Tintoret, qui est - selon la mythologie - une juive de Mésopotamie. Il l'a peinte comme une vénitienne blonde, alors qu'une femme de Mésopotamie n'avait pas forcément la peau blanche !

danse, théâtre

Nous avons alors choisi de travailler avec des poupées marrons pour ce tableau. La question avait donc déjà été soulevée et nous avons eu des discussions très intéressantes avec Noémie Makota notamment, performeuse racisée qui danse dans *Le bain*, sur la question de la sous-représentation en France des personnes racisées, notamment en danse contemporaine. C'est ce faisceau de réflexions qui m'a conduite là.

Qu'est-ce que cela implique pour vous en termes d'écriture du spectacle, de vous adresser aussi aux enfants ?

Rien, je ne change absolument pas ma méthode de travail. Enfin, je triche un peu en disant cela : quand j'écris, je sais qu'il y aura des enfants dans la salle. Et ce que je fais est toujours très didactique de toute façon. J'adore raconter des histoires, avec des dates et des détails qui donnent un "esprit" à l'histoire, comme si je me transformais en guide de musée ou en enseignante. Ça m'amuse beaucoup d'être à cette place-là, parce que moi-même j'apprends plein de choses : je ne connais pas grand-chose de l'œuvre dont je vais traiter ensuite dans le spectacle. Je me plonge pendant un an ou deux dessus avant de commencer à travailler en studio de danse. Pour *(La Bande à) LAURA*, par exemple, j'ai aimé apprendre que Manet était un grand bourgeois, qu'il cultivait des pivoines à Gennevilliers, qu'il collectionnait les femmes et que Victorine Meurent était homosexuelle de façon assez notoire à l'époque. Ça change la vision qu'on a du tableau *Olympia*.

Le spectacle travaille à donner une existence, un contexte et une histoire aux personnes représentées par la peinture, notamment par un récit en voix off : comment l'avez-vous conçu ?

Cette voix off vient de mon amour pour le cinéma de la Nouvelle Vague, les films de Marguerite Duras ou de Jean-Luc Godard, ou encore *La Jetée*, de Chris Marker. Ces voix off m'ont beaucoup marquée ; j'ai également été nourrie par le Nouveau Roman quand j'étais au lycée, puis en formation littéraire après le bac. J'aimais beaucoup ce détachement dans l'écriture. Quand j'ai commencé à danser, il n'y avait pas de lien entre ce que j'aimais en littérature et en cinéma et ma formation en danse. D'autant que je suis entrée dans une école professionnelle à tendance "modern' jazz", où tout le monde portait des juste-au-corps fluo, c'était la catastrophe pour moi. Mon parcours m'avait emmenée du côté de la littérature et du cinéma dits "savants", et je trouvais le milieu de la danse complètement débile. J'ai eu un choc terrible. J'ai mis du temps à raccrocher les différents wagons du train. J'ai tout de suite réfléchi à des histoires mais qui n'étaient pas forcément audibles dans mes spectacles : j'écrivais des scripts qui sous-tendaient mes pièces, mais il n'y avait pas encore de voix parlée. C'est plus tard que je me suis autorisée à faire entendre ce que j'écrivais. Tout l'amour que j'avais, et que j'ai toujours pour Chris Marker, Alain Resnais ou Godard est remonté. J'aime beaucoup les voix un peu détachées, avec une espèce de fausse neutralité. Dans mon travail, il y a bien une partition chorégraphique qui se déroule, et la voix doit être à la fois présente comme soutien de la danse, mais en même temps on doit pouvoir complètement l'oublier, ou la laisser se fondre avec les nappes de musique que crée mon acolyte de longue date, Stéphane Monteiro, alias XtroniK.

(La Bande à) LAURA

Gaëlle Bourges

Il y a une deuxième voix, qui dit les cartels à l'issue du temps d'élaboration de chaque tableau, qui est sur scène quelque chose de minutieux, gracieux et lent... Ainsi amené, le cartel apparaît très sec et insuffisant. Est-ce que pour vous, il y a un problème avec la façon dont sont présentées les œuvres dans les musées ?

Oui, évidemment, les informations données par les cartels sont souvent tout à fait insuffisantes. Si on fréquente un peu les musées, on sait qu'il n'y a que des indications parcellaires sur les œuvres. Et c'est d'autant plus explicite après l'exposition *Le Modèle noir*, sans doute la première en France qui ait tenté de dépoussiérer la vision blanche des modèles noirs dans l'histoire de l'art occidental. Ce n'est certainement pas réussi à 100%, mais cela ouvre enfin un travail de re-contextualisation des cartels. C'est ce qu'essaient de faire les historien-nes de l'art en renommant certains tableaux, comme le *Portrait de Laure* de Manet, qui s'appelait jusque là *La Nègresse*. C'est extrêmement compliqué, car il y a une levée de bouclier à chaque tentative de relecture de l'histoire, mais c'est absolument indispensable.

Et il est bien normal qu'il y ait du conflit ; il ne peut y avoir que du conflit, en réalité : prendre en compte l'histoire du monde, c'est prendre en charge que la partie européenne de l'humanité a brisé des millions de vies. C'est un travail qui prendra plusieurs siècles mais que nous devons faire. Je tente de le faire à ma façon.

Comment comprendre le titre (La Bande à) LAURA ?

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 du modèle racisé. Or mon intention n'a jamais été de faire une pièce uniquement sur Laure, mais plutôt sur les deux modèles qui posent dans *Olympia*, et de leur invisibilisation en tant que femmes, peintres et/ou modèles. Dans l'histoire, 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. Mes camarades, et notamment les deux performeuses racisées, m'ont alertée sur un malentendu qui aurait été fâcheux : le titre initial donnait l'impression qu'on allait proposer une pièce sur la femme noire du tableau de Manet, or ce n'est pas l'unique sujet de ma pièce. J'ai alors proposé *Laura*, en écho au surnom de Victorine, le modèle blanc du tableau, qu'on appelait régulièrement "Olympia" dans la vie (si j'en crois les sources lues) suite au scandale créé par le tableau. Cela permettait en tout cas d'appliquer le même régime fictionnel de "personnage" aux deux femmes. Mais ce nouveau titre mettait encore l'accent sur Laure uniquement. Une chose est apparue au fur et à mesure de mes lectures et des semaines de création : Manet était entouré d'une bande d'amis - de fervents admirateurs de sa peinture ; or le groupe des quatre performeuses de la pièce forment une bande aussi, elles marchent ensemble, prennent les poses des tableaux ensemble, etc. Le titre s'est alors stabilisé (enfin jusqu'à aujourd'hui !) : *(La Bande à) LAURA*.



Quel est l'apport des performeuses dans la création du spectacle ?

J'ai conçu la pièce et le récit, mais les performeuses et moi co-signons la partition chorégraphique. Ma méthode de travail est la suivante : je propose d'abord à mes camarades un dispositif scénographique, qui permet de faire apparaître les œuvres sur scène. Là, j'ai pensé à un praticable pour le lit d'*Olympia*, à de grands châssis à faire glisser, à des coussins, des draps, des fleurs... enfin, tous les accessoires présents dans les tableaux traités dans le spectacle. Je pense toujours l'espace en premier lieu : j'ai décidé ici qu'*Olympia* serait près du public, à gauche de la scène quand on est face à elle, et qu'*Un atelier aux Batignolles* serait au lointain, à droite, etc. Je propose ensuite chaque jour un travail sur les états de corps : ceux des modèles qui prennent la pose dans les tableaux (et qui sont donc immobiles !) ; et celui de cette lenteur détachée qui anime les performeuses. Ensuite, la partition chorégraphique est une partition d'actions, qui est assez simple à inventer mais difficile à réaliser, car chaque performeuse entre non seulement dans la pose du modèle qu'elle interprète mais elle installe elle-même, par une série de gestes, l'intégralité de l'image – elle pose des fleurs, des draps, des tissus, des accessoires à des places très précises, et dans un timing très précis.

Nous expérimentons donc ensemble comment l'image peut se construire ; puis comment passer d'une image à une autre (d'un tableau à un autre) sans rupture. Cette partition chorégraphique est belle et bien fabriquée et co-signée par nous cinq : nous sommes donc co-autrices de la pièce pour la danse. Ensuite, c'est moi qui ait écrit le récit, et mes camarades ont été invitées à le relire, comme toujours pour mes spectacles : je fais des retouches en fonction des remarques des performeur-euses - quand mes collaborateur-rices me disent que quelque chose ne fonctionne pas, je les crois toujours ; et j'affine aussi le rapport entre la partition gestuelle et le texte "entendu" - je retouche longtemps certains mots, la ponctuation, la façon de lire... Bref c'est un long travail, là encore : ce n'est pas la même chose, lire un texte et l'entendre !