



## GAËLLE BOURGES : (LA BANDE À) LAURA LAURA'S GANG

Emmanuel Daydé

**Comme Daniel Arasse, la chorégraphe Gaëlle Bourges pense qu'on n'y voit rien. Que les chefs-d'œuvre, obscurcis par les regards paresseux et le temps poussiéreux, nous échappent. Aussi s'est-elle donnée pour mission de nous les rendre vivants, et nus. Ce qu'elle fait en redonnant les cariatides de l'Érechthéion aux Grecs dans OVTR, tout comme l'Olympia de Manet au Paris noir dans (la bande à) LAURA, deux spectacles à voir en décembre dans le cadre du Festival d'Automne à Paris.**

■ Tronquée – comme tout savoir –, l'histoire de l'art demeure aux yeux de Gaëlle Bourges incomplète, mal blanchie et mâle écrite. Aussi la chorégraphe aime-t-elle à la déshabiller, cette histoire mal baisée et bien biaisée, pour mieux la rhabiller – voire la laisser dans sa vérité nue. Le *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain*, confié à Bénédicte Savoy et Felwinn Sarr, lui a récemment inspiré *OVTR (On Va Tout Rendre)*, un spectacle qu'elle a créé à Douai en plein confinement, avant sa reprise à Paris, sur le pillage des marbres sculptés de l'Acropole d'Athènes par Lord Elgin entre 1801 et 1805. Adressant un vibrant « J'accuse... ! » à l'Europe, *OVTR* confronte, d'une part, le souvenir d'une carte postale de l'Acropole au soleil couchant, envoyée par un amour adolescent déçu, et des tubes de rock anglais d'une pop hégémonique, que la jeune Gaëlle écoutait, à, d'autre part, des lectures de l'effarante correspondance d'Elgin, peu scrupuleux ambassadeur

écossais pour la couronne britannique alors en poste à Constantinople, et du discours de Melina Mercouri appelant solennellement à la restitution du vol en 1986. Choissant d'évoquer les cariatides de l'Érechthéion, dont l'une sur les six en place a fini au British Museum, plutôt que les métopes du Parthénon de Phidias, dont quatorze restent prisonnières du même musée, elle fait valser sur scène six cariatides – féminines autant que masculines – supportant de lourdes perruques tressées, dont le port altier et l'élégant déhanchement accompagnent les différentes actions de la spoliation. À Neil MacGregor, l'ancien directeur du British Museum qui défendait l'idée à Londres d'un « musée du monde, pour le monde », Chateaubriand répliquait déjà : « Les beaux-arts, étant du parti des vaincus et au nombre des captifs, ont peut-être le droit de s'affliger de la transplantation des monuments. » Convaincue, comme Heinrich Heine, que « l'historien est un prophète qui regarde en arrière », Gaëlle Bourges ne s'afflige pas de l'idéal occidental mis à la casse mais elle le dit et le danse.

### LA PEINTURE MISE À NU

Longtemps, la jeune femme a « travaillé à étudier », enchaînant les apprentissages : danse classique, modern jazz, claquettes, commedia dell'arte, clown, théâtre, maîtrise en arts du spectacle, étude sur le corollaire entre l'invention de la perspective, les automates et le cogito de Descartes, et, pour finir, strip-tease. Depuis *L'Ange et le Soleil* en 1994 jusqu'à *l'Âne* en



2006, un solo où elle expose sa vie et ses fesses, la chorégraphe chercheuse expérimente au cours des années 1990 et au début des années 2000 des spectacles en forme de doctorats, fondés sur la relation entre peinture, cinéma, formes expérimentales de récit et, déjà, nudité – pierre angulaire à ses yeux de toute forme de représentation. Inspiré par une expérience commune en cabaret érotique, *Strip*, un effeuillage à trois imaginé pour la Nuit blanche 2008 dans une cabine téléphonique – tandis qu'une quatrième comparse barbue lisait Michel Foucault, Gail Pheterson et Pat Califia –, finit dans la fièvre du samedi soir par des insultes et des projectiles lancés sur les performeuses. Quand bien même sa carrière de strip-teaseuse – entamée pour des raisons économiques – n'aura pas duré plus de deux ans, Gaëlle Bourges a acquis à cette pratique un discours corporel, qui débouche sur une méthode qu'elle ne quittera plus. En 2009, *Je baise les yeux*, conférence et démonstration données par trois vraies-faussees strip-teaseuses, qui argumentent dénudées, au plus près des enjeux personnels, esthétiques et politiques du métier, lui apporte le succès. Alors qu'Isadora Duncan disait danser sa vie, Gaëlle Bourges prétend, elle, penser avec son cul. Car « le regard n'use pas le cul, dit-elle, il le conserve. Et les gens sont plus tendus devant un vrai corps nu que devant une peinture de nu dans un musée ». Sophie Calle, qui joue brièvement à la strip-teaseuse en 1980 dans une baraque foraine à Pigalle, et se photographie telle quelle en 1988

coiffée d'une perruque blonde, ou Alberto Sorbelli, qui pose outrageusement maquillé en prostituée au Louvre devant *la Joconde* en 1997, l'ont précédée dans cette démarche. Mais depuis 2010, la chorégraphe n'aura eu de cesse de vouloir représenter de manière critique le regard porté sur le corps féminin, territoire fantasmatique sur lequel l'art s'exerce avec fascination, et ce depuis la Préhistoire. Elle poursuivra son petit traité sur l'art mis à nu par la danse même en transformant en tableau vivant *la Petite Pelisse* de Rubens, *le Verrou* attribué (à tort) à Fragonard, *Suzanne au bain* de Tintoret, l'anonyme *Histoire de Camille* du Maître des tournois de Santa Croce ou encore *la Dame à la licorne*.

### PEAUX NOIRES OU BLANCHES

Les recherches menées par l'Américaine Denise Murrell sur le modèle ayant posé pour la servante noire de l'*Olympia* ramènent Gaëlle Bourges au scandale suscité en 1865 par le tableau de Manet, en lui révélant l'existence d'un Paris noir aux origines de l'art moderne. Ayant posé plusieurs fois dans l'atelier de la rue Guyot où peint Manet, Laure, « très belle négresse » selon l'artiste, vit au-dessous de la place Clichy, au 11 rue de Vintimille, dans un quartier également habité par des métis célèbres, comme Alexandre Dumas père ou Jeanne Duval, la maîtresse de Baudelaire. Depuis l'abolition de l'esclavage en 1848, c'est au nord de Paris que réside et s'émancipe toute une population noire de nourrices, d'em-

ployées de maison, d'artistes, de circassiens (telle l'écuyère Sélika Lazevski, photographiée par Nadar) et de prostituées. Bien que s'inspirant directement de la *Vénus d'Urbain* de Titiens, Manet aplatit la profondeur de l'espace en assignant à la servante une place presque équivalente à celle de sa maîtresse. Rompant avec la perversion exotique d'esclaves noires représentées lascives et dénudées, le peintre habille Laure tandis qu'il dénude Victorine, travailleuse du sexe qui fait front avec indifférence au spectateur, le regard droit dans les yeux – pour la plus grande gêne de celui-ci. Même si elle a conservé son nom derrière celui de l'*Olympia* et si son corps menu de *crevette* blanche attire sur lui seul critiques et coups de parapluie, Victorine Meurent, réduite à « une repoussante pierreuse », apparaît tout autant invisible que Laure. Bien que posant pour Stevens, Manet ou Degas, Victorine n'est nullement une prostituée blanche mais une peintre de talent, qui expose plusieurs fois au Salon. Installée à la fin de sa vie avec son amie Marie Dufour à Colombes (dont le musée municipal conserve trois tableaux d'une rare sensibilité), elle continue d'y peindre et d'y donner des leçons de guitare dans une très grande précarité. Transformant la bande à Manet en bande à Laura, Gaëlle Bourges traverse l'*Olympia*, en reconstituant méticuleusement les postures et les drapés, depuis *Un atelier aux Batignolles* de Fantin-Latour en passant par le *Déjeuner sur l'herbe* du même Manet jusqu'aux *Trois*





*femmes noires* contemporaines de Mickalene Thomas. Confondant les couleurs de peau, comme ont pu le faire en peinture Aimé Mpane ou Larry Rivers, mais aussi les genres, comme elle aime à le faire, elle, qui prête alternativement à ses quatre performeuses des habits d'hommes et des peaux noires ou blanches. Commentant l'*Olympia*, Michel Foucault remarquait déjà ceci: « Elle n'est nue que pour nous puisque c'est nous qui la rendons nue et nous la rendons nue puisque, en la regardant, nous l'éclairons, puisque en tout cas notre regard et l'éclairage ne font qu'une seule et même chose. » Si le regard est l'éclairage, la chorégraphe de la nudité peut alors se payer le luxe de rhabiller ses modèles des somptueux tissus battus en neige par Manet, afin de donner à voir l'*Olympia* comme un show transformiste pour petits et grands. ■

*Emmanuel Daydé est historien de l'art, critique dramatique et critique musical. Commissaire d'expositions et de manifestations pluridisciplinaires, il a été curateur du pavillon du Liban à Venise avec SamaS de Zad Moultaqa en 2017 et du pavillon de Madagascar avec J'ai oublié la nuit de Joël Andrianomearisoa en 2019. En 2021, il a travaillé avec le chorégraphe Mourad Merzouki.*

#### (la bande à) LAURA

Festival d'Automne à Paris:

– Théâtre de la Ville, Les Abbesses, Paris  
(dans le cadre du programme New Settings de la fondation Hermès)  
du 1<sup>er</sup> au 5 décembre 2021  
– Théâtre Dunois, Paris  
du 15 au 18 décembre 2021  
Le spectacle sera aussi présenté à:  
– La Soufflerie, Rezé  
10 et 11 décembre 2021

#### OVTR (On Va Tout Rendre)

Festival d'Automne à Paris:

– Théâtre de la Ville, Les Abbesses Paris (75)  
du 2 au 6 décembre 2021

**Like Daniel Arasse, the choreographer Gaëlle Bourges thinks that we see nothing: that masterpieces, obscured by lazy eyes and dusty time, escape us. That is why she has set herself the task of bringing them back to us full of life and naked. This she does by giving the caryatids of the Erechtheion back to the Greeks in OVTR, as well as Manet's Olympia to black Paris in (La Bande à) LAURA [LAURA('s Gang)], two shows to be seen in December as part of the Festival d'Automne in Paris.**

Truncated—like all knowledge—art history remains incomplete, badly whitewashed and male-written, as far as Gaëlle Bourges can see. So the choreographer likes to undress this ill-served, biased history, the better to dress it again—or even leave it in its naked truth. The *Rapport sur la Restitution du Patrimoine Culturel Africain* [Report on the restitution of African cultural heritage], entrusted to Bénédicte Savoy and Felwinn Sarr, recently inspired her to create *OVTR (On Va Tout Rendre)* [We'll Give Everything Back], a show that she created in Douai in the middle of a lockdown, before its revival in Paris, on the plundering of the sculpted marbles of the Acropolis in Athens by Lord Elgin between 1801 and 1805. Addressing a vibrant “J'accuse...!” to Europe, *OVTR* confronts on the one hand the memory of a postcard of the Acropolis at sunset, sent by a disappointed teenage love, and the hegemonic English rock hits, that the young Gaëlle listened to, to, on the other hand, readings of the appalling correspondence of Elgin's, the unscrupulous Scottish ambassador for the British crown then posted to Constantinople, and Melina Mercouri's 1986 speech solemnly calling for the restitution of the stolen treasures. Choosing to evoke the caryatids of the Erechtheion, of which one of the six in place ended up in the British Museum, rather than

the metopes of Phidias' Parthenon, fourteen of which remain imprisoned in the same museum, she waltzes six caryatids on stage—female as well as male—supporting heavy woven wigs, the haughty bearing and elegant swaying of which accompany the various actions of the spoliation. To Neil MacGregor, the former director of the British Museum, who defended the idea in London of a “museum of the world, for the world”, Chateaubriand had already replied: “The fine arts, being on the side of the vanquished and among the captives, have perhaps the right to be distressed by the transplantation of monuments.” Convinced, like Walter Benjamin commenting on Heinrich Heine, “that the historian is a prophet who looks backwards and makes his own era more clearly present than it is for his contemporaries”, Bourges does not grieve for the scrapped Western ideal. But she says it and dances it.

#### PAINTING LAID BARE

For a long time the young woman “worked at studying”, taking a series of courses: classical dance, modern jazz, tap dancing, commedia dell'arte, clowning, theatre, a master's degree in performing arts, a study on the corollary between the invention of perspective, automata and Descartes' cogito, and, finally, striptease. From *L'Ange et le Soleil* [The Angel and the Sun] in 1994 to *L'Âne* [The Donkey] in 2006, a solo in which she exposes her life and her buttocks, the choreographer-researcher experimented in the 1990s and early 2000s with performances in the form of PhDs, based on the relationship between painting, cinema, experimental forms of narrative and, already, nudity—a cornerstone, in her eyes, of any form of representation. Inspired by a shared experience in erotic cabaret, *Strip*, a three-way striptease imagined for the annual all-night event *Nuit Blanche* 2008 in a telephone booth—while a fourth bearded accomplice read Michel Foucault, Gail Pheterson and Pat Califia—ended in Saturday night fever, with insults and projectiles thrown at the performers. Even though her career as a stripper—which she embarked on for financial reasons—didn't last more than two years, Bourges acquired a corporal discourse from this practice, which led to a method that she would never abandon. In 2009, *Je Baise les Yeux*, (1) a conference and demonstration given by three real-fake strippers, who hold forth in the nude, as close as possible to the personal, aesthetic and political issues of the profession, brought her success. While Isadora Duncan said she danced her life, Bourges claims to think with her arse; because “the gaze does not wear out the arse,” she says, “it preserves it. And people are more highly charged in front of a real naked body than in front of a nude painting in a museum.” Sophie Calle, who briefly



Cette double page *this spread*: *OVTR (On Va Tout Rendre)*. 2020. (Ph. Danielle Voirin)

played a stripper in 1980 in a Pigalle funfair, and photographed herself as she was in 1988 wearing a blonde wig, and Alberto Sorbelli, who posed with outrageous make-up as a prostitute in the Louvre in front of *The Mona Lisa* in 1997, preceded her in this approach. Since 2010, however, the choreographer has never ceased to critically represent the view of the female body, a fantastical territory on which art has been fascinated since prehistoric times. She will continue her little treatise on art laid bare by dance itself by transforming into tableaux vivants *Helena Fourment in a Fur Robe* by Rubens, *The Bolt* attributed (wrongly) to Fragonard, *Susanna and the Elders* by Tintoretto, the anonymous *Camille's Story* by the Master of the Tournaments of Santa Croce and even *The Lady and the Unicorn*.

#### BLACK OR WHITE SKINS

The research carried out by the American Denise Murrell on the model who posed for the black maid in *Olympia* brings Bourges back to the scandal caused in 1865 by Manet's painting, revealing the existence of a black Paris at the origins of modern art. Having posed several times in Manet's rue Guyot studio, Laure, “a very beautiful Negress” according to the artist, lived below Place Clichy, at 11 Rue de Vintimille, in a neighbourhood also inhabited by famous mixed-heritage, such as

Alexandre Dumas Senior and Jeanne Duval, Baudelaire's mistress. Since the abolition of slavery in 1848, a whole black population of nannies, servants, artists, circus performers (such as the horsewoman Sélika Lazevski, photographed by Nadar) and prostitutes lived and worked in the north of Paris. Although directly inspired by Titian's *Venus of Urbino*, Manet flattened the depth of space by assigning the servant girl a place almost equivalent to that of her mistress. Breaking with the exotic perversion of depicting black slaves as lascivious and naked, the painter dresses Laure while he strips Victorine, a sex worker who faces the viewer with indifference, looking straight into their eyes—to their great embarrassment. Even though she has kept her name behind that of Olympia and her petite white *crevette* [shrimp] body attracts criticism and umbrella blows, Victorine Meurent, reduced to “a repulsive streetwalker”, appears just as invisible as Laure. Although she posed for Stevens, Manet and Degas, Victorine was by no means a white prostitute, but a talented painter who exhibited several times in the Salon. At the end of her life she settled with her friend Marie Dufour in Colombes (of which the municipal museum has three paintings by Meurent of rare sensitivity), and continued to paint and give guitar lessons there in great financial insecurity. Transforming Manet's gang into Laura's gang, Bourges traverses *Olympia*, meticulously re-

constructing the postures and draperies; Fantin-Latour's *A Studio at Les Batignolles*; Manet's *Luncheon on the Grass*; and Mickalene Thomas' contemporary *Three Black Women*—confusing skin colours, as Aimé Mpane and Larry Rivers did in painting, but also genders, as she likes to do, lending her four performers alternating male clothes and black or white skin. Commenting on *Olympia*, Michel Foucault has remarked: “She is naked only for us, since it is we who make her naked, and we make her naked since, by looking at her, we illuminate her, since in any case our gaze and the illumination are one and the same thing.” If the gaze is the lighting, then the choreographer of nudity can afford the luxury of dressing her models in the sumptuous fabrics fluffed up by Manet, in order to present *Olympia* as a cross-dressing show for young and old. You have to know how to empty Venus. ■

Translation: Chloé Baker

<sup>1</sup> A play on words sounding like “I lower my eyes”, but spelled “I kiss (or: I fuck) my eyes?” [TN]

*Emmanuel Daydé is an art historian, drama critic and music critic. Curator of exhibitions and multidisciplinary events, he curated the Lebanese Pavilion in Venice with SamaS by Zad Moultaqa in 2017 and the Madagascar Pavilion with J'Ai Oublié la Nuit [I Forgot the Night] by Joël Andrianomearisoa in 2019. In 2021, he worked with choreographer Mourad Merzouki.*