

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

AUTOUR DU SPECTACLE

(*La bande à*) **LAURA**

CRÉATION 2021 - PIÈCE TOUS PUBLICS À PARTIR DE 9 ANS



(*La bande à*) LAURA ©Danielle Voirin

Ce document est réservé à un usage strictement pédagogique, merci de ne pas le diffuser publiquement

association Os
9 rue de la Pierre Levée, 75011 Paris
www.gaellebourges.com

Administration de production et diffusion Marie Gaudry
production@gaellebourges.com
+33 (0)7 71 50 46 95

L'association **Os** est soutenue par la DRAC Île-de-France – Ministère de la Culture
et de la Communication, au titre de l'aide au conventionnement ;
et par la région Île-de-France, au titre de l'aide à la permanence artistique et culturelle.

Gaëlle Bourges est artiste associée au Théâtre de la Ville (Paris) depuis septembre 2018 ; artiste compagnon de la MCA (Maison de Culture d'Amiens) depuis janvier 2019.

NOTE D'INTENTION (par Gaëlle Bourges)

Il y a longtemps que je collectionne des cartes postales reproduisant des œuvres que je vois dans les musées. C'est un peu une tradition : je visite un endroit, et avant de partir je passe à la boutique de souvenirs pour choisir quelques reproductions de ce que j'ai préféré – pour me souvenir, justement. Ces cartes arrivent ensuite sur mes étagères, et je peux les regarder à loisir depuis mon canapé. C'est peut-être à force de regarder ces reproductions d'images anciennes que j'ai eu envie d'expérimenter comment leur donner corps sur scène. Ce qui est paradoxal, puisque dans mes spectacles, on ne voit finalement jamais l'image en question. C'est tout le travail qui anime les performers sur scène : rendre visible *quelque chose* de l'image, sans jamais en montrer une reproduction.

C'est pour cette raison que je n'utilise jamais le médium photographique ou vidéo et que je préfère avoir recours à des matériaux simples : tables, chaises, bâches, cartons, fils, scotch, etc. qui sont choisis ou/et fabriqués par nous soigneusement, scrupuleusement, malgré la modestie de leur apparence. Pour rendre visible *quelque chose* de l'œuvre, il s'agit alors d'inventer une série de manipulations de ces objets qui soit capable de donner à voir l'espace où des corps – qu'ils soient humains, animaux, plantes, couleurs, etc. – sont présents ; c'est à dire : l'espace de l'œuvre, mais aussi et simultanément, l'espace où elle est exposée. Créer un *dispositif de vision*.

Les actions des performers sur scène consistent donc à organiser peu à peu et en direct ce dispositif, tout en interagissant entre eux et de conserve. La lumière complexifie encore d'avantage la relation à l'image d'origine : l'éclairagiste, Abigail Fowler, ne recopie en effet pas la lumière présente dans l'œuvre, mais l'interprète.

L'*Olympia* d'Édouard Manet fait partie de ces « vieilles » images marquantes qui nous habitent, et qui construisent encore notre rapport au monde en termes d'imaginaire – que l'on en ait conscience ou pas d'ailleurs : une multitude d'images anciennes se cachent dans les images contemporaines. Apprendre à les voir à travers la profusion « visuelle » dans laquelle on vit aujourd'hui, c'est comme plonger dans un fleuve et remonter à contre-courant vers sa source – on glisse dans des ruisseaux, des eaux souterraines en affinant ses perceptions, en cultivant sa pensée, en vidant le trop plein. Elles sont comme les cailloux blancs déposés par un Petit Poucet dans la forêt dense pour trouver le chemin de retour vers la maison. Ici, la maison ne serait pas le foyer familial, mais plutôt un mouvement vers ce qui est bien antérieur au temps de maintenant ; un arpentage du processus de sédimentation qui a façonné patiemment notre façon de voir le monde : le rapport des peintres au nu féminin, par exemple.

Le mouvement à rebours vers l'œuvre induit de la renommer : ce ne sera pas *Olympia*, nom de déesse imaginé par Manet et qui n'a jamais existé dans le panthéon gréco-romain. C'est pourtant le nom qu'on donne habituellement à la figure la plus commentée du tableau : la femme allongée, qui ne s'est jamais appelée « Olympia », en vrai.

Ce sera (*La bande à*) *LAURA*, en hommage au prénom de la figure oubliée : la femme debout qui tend les fleurs à la femme allongée. Elle se prénommaient Laure, en vrai.

LE PROJET

Après *Le bain*, spectacle tous publics qui donnait à voir deux scènes de baignade prélevées dans la peinture européenne du 16^e siècle (une « Suzanne au bain » du Tintoret et une « Diane au bain » de l'École de Fontainebleau) – (*La bande à*) *LAURA* a donc comme toile de fond *Olympia*, peint par Manet en 1863. Peut-être connaît-on, de loin ou de près, le scandale que provoqua le tableau au Salon de Paris en 1865 : un critique d'art en parle à l'époque comme de « l'Olympia faisandée de monsieur Manet ». La femme nue au premier plan est perçue comme tout à fait laide (trop maigre), et représentant tout sauf une déesse de la mythologie gréco-romaine, malgré son nom – « Olympia » – qui évoque l'Olympe, le paradis des dieux et déesses de l'Antiquité. Manet ne manquait pas d'humour (il avait d'abord nommé son tableau « Le Chat noir », tout aussi lapidaire).

Les critiques y voient en tout cas une vulgaire courtisane qui reçoit un bouquet de fleurs d'un client par l'entremise de son employée de maison ; et qui fixe le spectateur de façon éhontée.

L'histoire de l'art - c'est à dire les gens qui la fabriquent, et majoritairement des hommes jusqu'à une période récente - s'est donc surtout attachée à décrire cette figure scandaleuse allongée au premier plan, et plus rarement celle qui tend un bouquet de fleurs à l'arrière du lit - une prénommée « Laure », justement (c'est grâce aux commissaires de l'exposition « Le modèle noir, de Géricault à Matisse », qui s'est tenue au musée d'Orsay à Paris, en 2019, que l'on connaît le prénom de la femme présente derrière le modèle allongé). En 1863, Laure vit 11, rue Vintimille, dans le Nord de Paris, quartier qui accueille déjà des populations noires depuis l'abolition de l'esclavage en 1848. Mais d'où viennent ces hommes et ces femmes ? Impossible de le savoir, puisque le recensement français n'enregistre pas les origines ethniques. C'est dans ce quartier nord de Paris en tout cas que Manet a son atelier. Et c'est là aussi que vivent des artistes ou personnalités métissées noir et blanc telles que Alexandre Dumas père, l'avocat et journaliste Victor Cochinat, ou Jeanne Duval, la compagne de Charles Baudelaire.

Ce qui est sûr, c'est que la posture de la femme blanche a produit plus de littérature que le geste de la femme noire. Même le chat et les fleurs (présents dans le tableau aussi) ont été plus commentés. Mais l'effacement manifeste de Laure au profit de la femme blanche nue se double d'un deuxième effacement : le nom du modèle nu, justement - Victorine Meurent - qui était peintre elle aussi, reconnue et exposée. Elle travaillait pour plusieurs peintres, mais elle posait très régulièrement pour Manet.

(La bande à) LAURA tente donc de redonner de l'épaisseur - historique, sociale, symbolique - à la présence des deux femmes du tableau, à défaut de pouvoir donner un nom de famille à Laure.

Pour ce faire, la pièce convoque une série d'œuvres qui ont inspiré Édouard Manet - la **Vénus d'Urbino** du Titien - ou inspirées par son **Olympia**, afin de poser, à portée des jeunes spectateur.trice.s comme des adultes, quelques jalons critiques le long de l'histoire de l'art qui est toujours trop concentrée sur le point de vue occidental blanc. Ainsi l'installation de l'artiste américain Larry Rivers, **I like Olympia in Black Face**, est une variation critique sur le rapport de couleurs entre les figures, tout comme **Le Déjeuner sur l'herbe : les trois femmes noires**, de l'artiste américaine Mickalene Thomas, qui travaille à introduire des icônes noires dans la peinture et la photographie contemporaines.

Le dispositif inaugural du spectacle **(La bande à) LAURA** s'appuiera sur ces jeux de variations : à l'aide d'éléments issus des différents tableaux qui gravitent autour de **Olympia** - draps, coussins, chat, chien, fleurs, bijoux, tissus, etc. - les quatre performeuses du spectacle composent et décomposent de multiples déclinaisons de l'iconique tableau, rendant à la fois plus visibles les deux modèles féminins ainsi que l'opération esthétique menée par Manet, qui avec **Olympia** annule délibérément la profondeur créée par l'illusion perspectiviste encore de mise dans la peinture au 19^e siècle. Jeu formel sur les couleurs et les formes donc, dont **(La bande à) LAURA** complètera la dimension symbolique en problématisant la distribution des rôles : une invitation à stimuler le regard critique des enfants sur la place des modèles



Le spectacle est disponible en audiodescription avec **Valérie Castan**

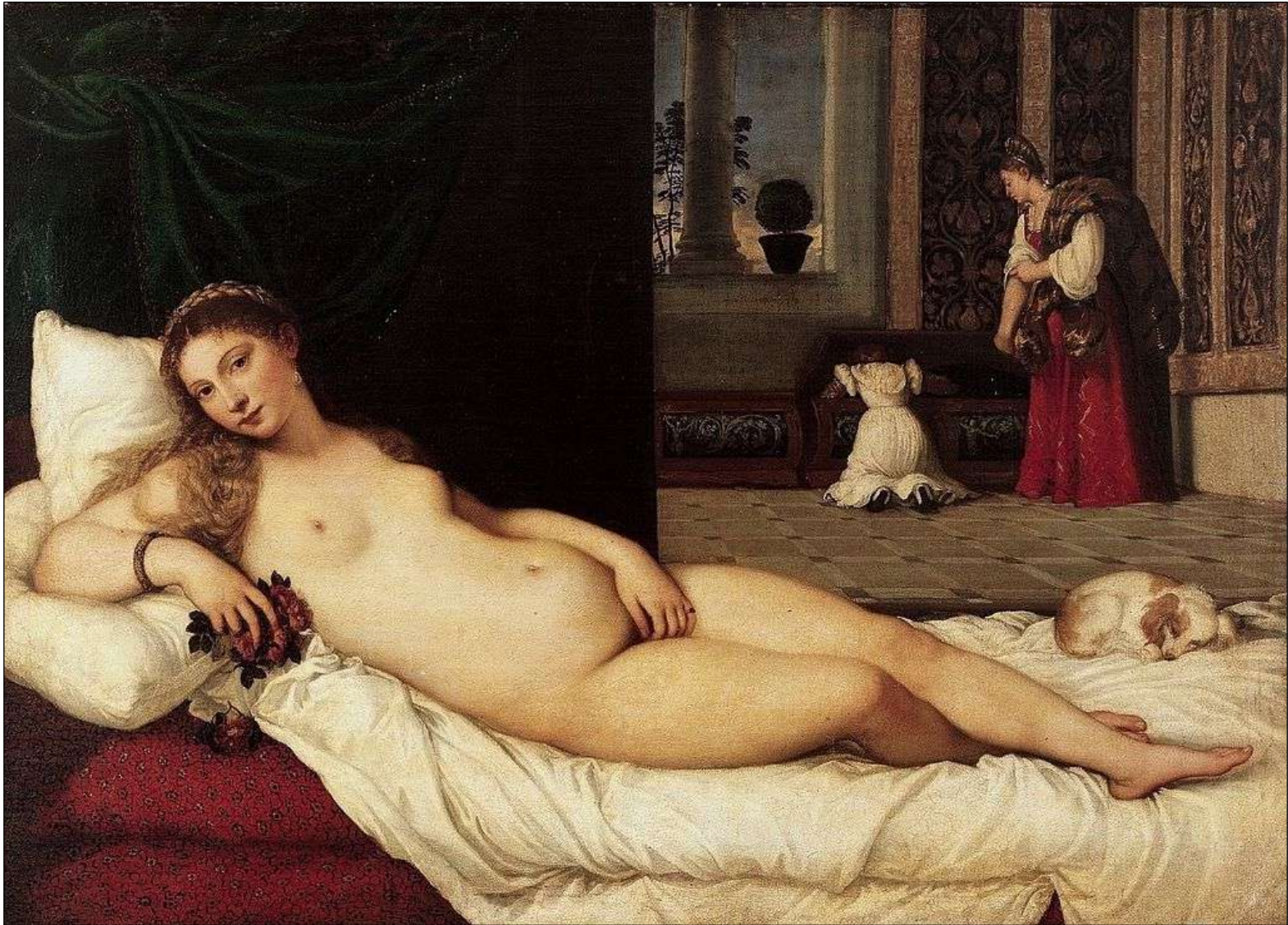


Le spectacle est disponible en LSF avec **Lucie Lataste**

TABLEAUX CONVOQUÉS



Olympia, Édouard Manet, 1863 (Huile sur toile 130,5 x 191 cm), Paris, Musée d'Orsay



La Vénus d'Urbino, Titien, 1538 (Huile sur toile, 119 x 165 cm), Florence, Italie, Musée des Offices



Un atelier aux Batignolles, Henri Fantin-Latour, 1870 (Huile sur toile, 204 x 273,5 cm), Paris, Musée d'Orsay



Le Déjeuner sur l'herbe, Édouard Manet, 1863 (Huile sur toile 208 x 264,5 cm), Paris, Musée d'Orsay



Bal masqué à l'Opéra, Édouard Manet, 1873 (Huile sur toile, 59cm x 72,5cm), Washington, National Gallery of Art



***Le Déjeuner sur l'herbe : Les Trois Femmes Noires*, Mickalene Thomas, 2010**

(Rhinestone, Acrylic, and Enamel on Panel, 304.8 × 731.5 × 5.1 cm)

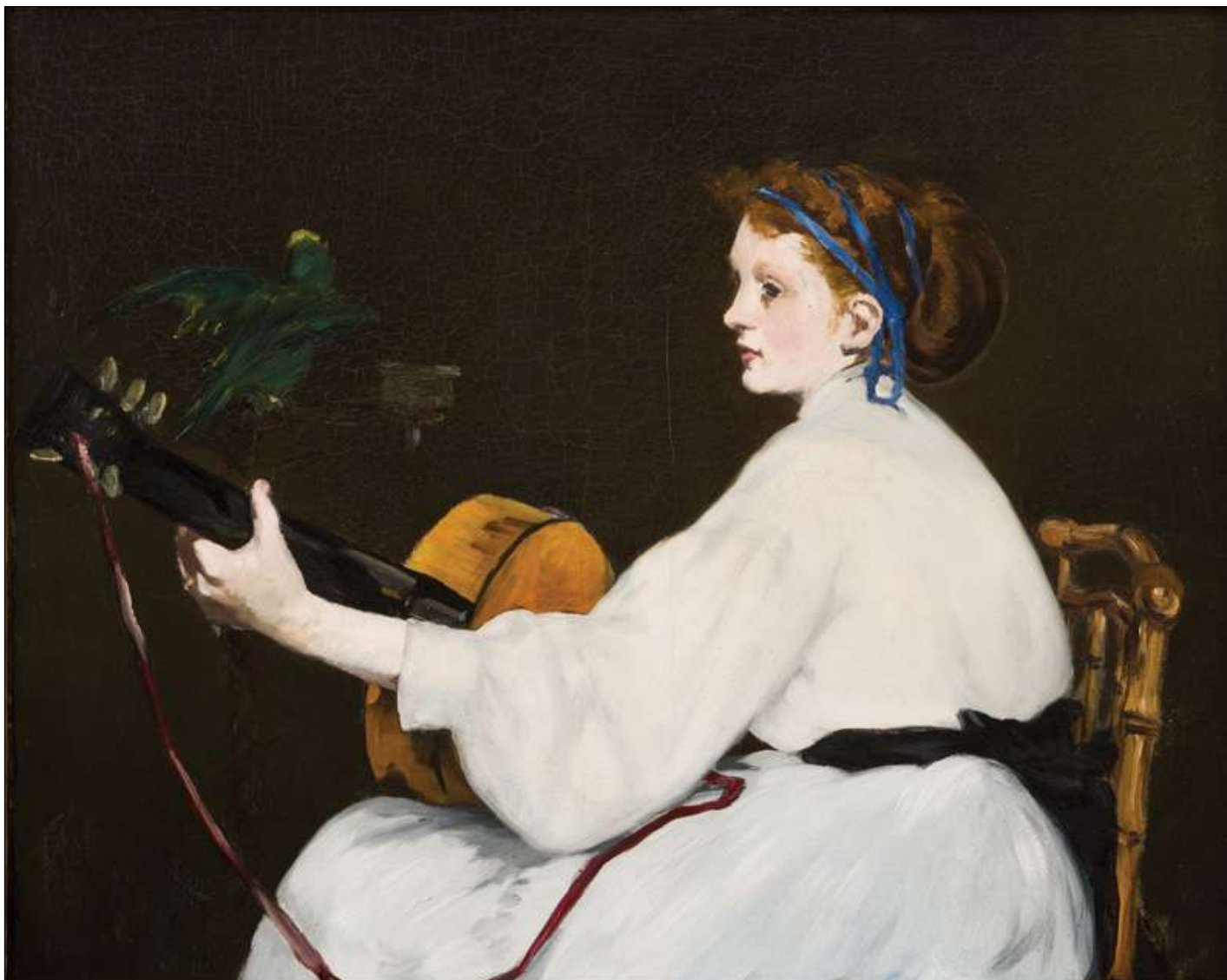
The Rachel and Jean-Pierre Lehmann Collection, Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, New York and Hong Kong



Portrait de Laura, Édouard Manet, 1862

(Huile sur toile, 61 x 50 cm)

Turin, Pinacothèque Giovanni et Marella Agnelli



La Joueurse de guitare, Édouard Manet, 1866 (Huile sur toile, 63,5 x 80 cm)
Farmington, Hill-Stead Museum

Qui est Édouard Manet ?

On parle beaucoup d'Édouard Manet dans *(La bande à) LAURA*, c'est donc important d'avoir quelques éléments biographiques pour comprendre de qui il s'agit :

1832 : Naissance d'Édouard Manet. Il vient d'une famille très bourgeoise. Son père est magistrat, et sa mère est fille de diplomate.

1848 : Manet est en conflit avec son père et ses enseignants. Alors que le jeune Manet est insolent et relativement cancre, son père – qui était très dur – l'incite à s'engager dans la marine pour gagner en discipline. Il embarque sur un bateau en direction du Brésil.

1850 : À son retour du Brésil, Manet échoue au concours d'entrée dans la Marine. Son père accepte enfin qu'il entre dans l'atelier de Thomas Couture – l'un des grands maîtres de l'art académique de l'époque – pour apprendre la peinture. Il y reste six ans. Il y est un étudiant brillant, mais il se démarque rapidement de son professeur. Ceci dit, Manet continue parfois à lui rendre visite dans les années qui suivent son départ, afin de lui montrer certains de ses travaux ; Couture lui demande parfois son avis également sur ses propres toiles. Antonin Proust, l'ami de Manet, raconte d'ailleurs que ce dernier ne se privait pas de désapprouver les choix picturaux de son ancien maître, notamment au sujet du *Portrait de Mlle Poincot*. Couture reçoit les critiques de son élève, mais se laissant emporter, le traite de « détraqué » devant témoin. Manet prend ombrage de cette insulte, qui revient à ses oreilles. Elle sera l'un des éléments de la rupture définitive de leur relation maître-élève. Manet considérait déjà depuis longtemps Couture comme l'un des tenants d'un académisme vieux, dépassé, et loin des préoccupations qui devaient être au-devant de la scène à son sens.

1857 : Manet voyage en Italie pour la deuxième fois, et passe par Florence où il copie la *Vénus d'Urbin* du Titien, au Musée des Offices. C'est celle-ci qui sera le point de départ de la création d'*Olympia*.

1859-60 : Manet fréquente le café Le Guerbois, place de Clichy, tous les vendredis et continuera pendant un long moment. Il y retrouve nombre d'artistes, littérateurs, critiques, et autres professionnels du monde de l'art, et notamment un petit groupe d'amis et de fidèles – parmi lesquels il en est avec qui il entretient des relations tumultueuses, comme Monet (au café, il retrouve uniquement des hommes donc, les femmes n'y étant pas admises, sauf celle considérées comme de « mauvaise vie ».)

1863 : *Le déjeuner sur l'herbe* est refusé au Salon – l'exposition officielle de l'Académie des Beaux-Arts

1865 : *Olympia* est exposé au salon, mais fait l'objet de critiques extrêmement violentes, de la part des professionnels aussi bien que du public. Nombre de spectateurs ricanent le tableau et en rient publiquement.

1872 : le marchand d'art Paul Durand-Ruel achète deux tableaux de Manet exposés dans l'atelier d'Alfred Stevens. Il en acheta ensuite plus de 130 parmi les 430 et quelques œuvres connues d'Édouard Manet. Il participera largement à la popularisation de l'œuvre de Manet, qui clivait et faisait beaucoup parler de lui, mais vendait peu.

L'une des choses importantes dans (*La bande à*) **LAURA**, c'est aussi d'expliquer pourquoi l'art de Manet sembla (et semble encore aujourd'hui) autant en rupture avec son époque.

Manet est très fortement marqué par son maître, Thomas Couture, qui est l'un des grands tenants de l'académisme et des normes académiques en son temps. L'académisme, c'est un genre de peinture qui suit les règles dictées par l'Académie des Beaux-Arts. Il y en a beaucoup, des règles :

- Il faut respecter la « perspective » (c'est-à-dire peindre un espace qui a de la profondeur, qui a l'air vrai) ;
- Lorsqu'on peint une femme nue, il faut que ce soit une déesse, ou une femme qui n'existe pas dans la réalité. C'est pour ça que beaucoup de tableaux qui montrent de femmes nues comportent le nom de « Vénus » dans leur titre : c'est la déesse de l'amour.
- Les grands tableaux sont réservés aux scènes qui montrent une scène historique (souvent antique), des choses de la guerre, des nobles...
- Les autres genres (nature morte, vie quotidienne ou « scènes de genre », paysage...) sont moins importants, et on leur réserve les petits formats de tableaux.

Et bien d'autres encore.



Les romains de la décadence, Thomas Couture, 1847
(Huile sur toile, 472 x 772 cm)
Musée d'Orsay

Thomas Couture, très porté sur les sujets antiques, est au sommet de sa gloire lorsque Manet entre dans son atelier comme élève : il a présenté *Les Romains de la décadence*, son tableau perçu comme un chef-d'œuvre, trois ans auparavant. Rapidement, Manet déchanté et se rend compte que les préoccupations de son maître sont bien loin des siennes : il refuse de représenter des scènes antiques, des déesses, des muses... Ce qui l'intéresse, c'est ce qu'il voit dans la rue, le quotidien, ce qu'il voit « en vrai ». Il dit : « je peins ce que je vois ».

Thomas Couture et Manet auront une relation complexe ; Manet continuera à demander son avis à son ancien maître quelques années après son départ de l'atelier, alors même qu'il exérait les règles auxquelles obéissait Couture. La brouille fut définitivement consommée lorsque Thomas Couture rejeta en bloc *Le Buveur d'Absinthe* de Manet. Dans ce tableau, on repère quelques éléments qui

annoncent la modernité ouverte par *Le Déjeuner sur l'herbe* et *Olympia*. Manet est très admiratif des portraits en pied de Goya, qu'il reprend à son compte, mais dans ce portrait, il représente un marginal, un homme qui boit un alcool de moindre qualité, alors même que le genre du portrait est traditionnellement réservé à des personnes socialement favorisées et estimées.

Au café Le Guerbois, qu'il fréquente donc les vendredis, Manet fraye avec les impressionnistes, et d'autres artistes ou professionnels de l'art de son temps. Il se lie d'amitié avec certains d'entre eux – même si ces amitiés sont parfois tumultueuses : Manet est un homme prétentieux et fier. Cette bande d'amis qui se forme autour de lui est celle que l'on retrouve dans *Un atelier aux Batignolles* (cf. p.7) : Zacharie Astruc (critique et artiste), Émile Zola (critique et écrivain), Frédéric Bazille (peintre), Claude Monet (peintre), Edmond Maître (collectionneur et critique), Auguste Renoir (peintre), Otto Schloederer (peintre).

Manet, même s'il est beaucoup associé à l'impressionnisme, rejette féroce­ment son rattachement à ce mouvement. Les impressionnistes organisaient leurs propres expositions, auxquelles il ne participait jamais. Il considérait qu'il fallait absolument passer par les voies officielles pour accéder à la reconnaissance et non par ces expositions d'avant-garde ; il préférait donc l'exposition au Salon – l'exposition officielle de l'Académie des Beaux-Arts qui avait lieu chaque année.

Souvent refusé au Salon, il se plaignait beaucoup du jury qui rejetait ses œuvres. Il y exposa quelques fois, mais sa modernité n'était pas toujours du goût très académique de ceux qui décidaient des œuvres qui y étaient accrochées. Il exposa *Le Déjeuner sur l'herbe* au Salon des refusés, créé cette année-là à l'initiative de Napoléon III qui jugeait la sélection du Salon officielle trop dure.

Le premier choc : *Le Déjeuner sur l'herbe*

Le Déjeuner sur l'herbe est l'un des tableaux dont on parle beaucoup dans (*La bande à*) LAURA.

Avec *Le Déjeuner sur l'herbe* (cf. p.8), Manet créa son premier grand scandale.

Victorine Meurent a posé pour ce tableau : c'est elle qui est nue et nous regarde, à côté des deux hommes. C'est aussi elle que l'on voit, nue et allongée sur un lit, dans *Olympia* d'Édouard Manet.

Il eut l'idée de ce tableau lors d'une sortie à Argenteuil en bord de Seine, en compagnie de son ami Antonin Proust, près de la propriété familiale des Manet, qui possédaient de grands terrains à Gennevilliers et Argenteuil.

Extraits d'Édouard Manet. Souvenirs. d'Antonin Proust, Éditions de L'Échoppe, 1990 :

« Nous étions un dimanche à Argenteuil, étendus sur la rive, regardant les yoles blanches sillonner la Seine et enlever leur note claire sur le bleu de l'eau foncée. Des femmes se baignaient. Manet avait l'œil fixé sur la chair des femmes qui sortaient de l'eau.

' Il paraît, me dit-il, qu'il faut que je fasse un nu. Eh bien je vais leur en faire, un nu.'

'Quand nous étions à l'atelier, j'ai copié les femmes de Giorgione, les femmes avec les musiciens. Il est noir ce tableau. Les fonds ont repoussé. Je veux refaire cela et le faire dans la transparence de l'atmosphère, avec des personnages comme ceux que nous voyons là-bas. On va m'éreinter.' »

« « Le Déjeuner sur l'herbe » fut refusé au Salon de 1863.

Pour ce tableau, avaient posé son frère Eugène, lui-même peintre, et son beau-frère Ferdinand Leenhoff », son modèle favori Victorine, puis une petite juive de passage . On ouvrit un Salon des refusés. Manet y envoya *Le Déjeuner sur l'herbe*. [...] L'Empereur s'arrêta longuement devant *Le*

Déjeuner sur l'herbe. Cette visite et cette station devant un tableau qui avait soulevé des critiques violentes prirent la proportion d'un événement dans le Paris du temps »

« Ce fut encore le sujet qui parut inacceptable à la critique. Des femmes nues déjeunant avec des jeunes gens vêtus, une telle corruption n'était pas tolérable, et les écrivains du temps, oubliant le tableau du Giorgione qui est dans le salon carré du Louvre et dont Manet déclarait très haut qu'il s'était inspiré. »

En bref, le scandale provoqué par Manet vient essentiellement de son sujet : montrer une femme nue mais sous un jour complètement normalisé. Les femmes ne sont plus des déesses ou des muses, elles sont des femmes bien réelles, dans un contexte très quotidien, et ça, la critique ne l'accepte pas.



Le Concert champêtre, Titien, 16^e siècle
(Huile sur toile 105 x 137 cm)
Paris, Musée du Louvre

Pour son *Déjeuner sur l'Herbe*, Édouard Manet s'est donc largement inspiré du *Concert champêtre*, qui était déjà exposé au musée du Louvre du temps de Manet - on sait que ce dernier passait de nombreuses heures au Louvre pour copier des tableaux anciens. Les deux compositions ont en commun de représenter une scène de sociabilité en pleine nature avec quatre personnages visibles au premier plan du tableau - deux femmes dénudées complètement ou partiellement, et deux hommes intégralement habillés. *Le Concert champêtre* représente une scène mythologique avec des Muses : c'est un bon prétexte pour les peintres de l'époque pour représenter des femmes nues (on n'aurait pas représenté une femme considérée comme une humaine, complètement nue). Dans *Le Déjeuner sur l'Herbe*, si Manet reprend des éléments du tableau du Titien, il ne s'embarrasse d'aucun prétexte : la femme au premier plan est nue, elle semble être une femme humaine très ordinaire, et elle regarde directement le spectateur.

Beaucoup de gens ont également critiqué les choix de Manet dans sa peinture. Sur le tableau, la lumière n'est pas nuancée : le groupe au centre est très éclairé, et notamment la femme, alors que le reste du tableau est assez sombre. Manet représente la femme qui semble être à l'arrière-plan aussi grande que les autres personnages, alors qu'elle devrait être une échelle plus réduite si elle est plus loin : il va contre la conception habituelle de l'espace des peintres académiques, qui faisaient en sorte

de construire l'illusion d'un espace pour rendre leur peinture vraisemblable. Pour Manet, ce qui est important, c'est que le sujet et les personnes représentées soient vraisemblables, mais il refuse de faire semblant que ce qu'il montre est vrai. Il veut assumer le fait que c'est une peinture, et donc, que ce n'est pas une vraie scène qui se passe sous les yeux du spectateur.

Ses détracteurs disaient de tous ses choix qu'ils étaient absurdes, et que c'était simplement que Manet peignait mal.

Mais Manet nous prouve le contraire dans sa peinture, il met des indices qui montrent qu'il maîtrise parfaitement les règles de la peinture dite « académique ».



En peignant cette corbeille de fruits dans *Le Déjeuner sur l'herbe*, Manet livre deux informations : d'une part, qu'il maîtrise les natures mortes, comme le devrait n'importe quel peintre académique ; d'autre part, qu'il peint des fruits dont la récolte a lieu en été, mais pas aux mêmes mois : les cerises se consomment plutôt en juin/juillet, tandis que les figues prennent le relais pour commencer à peine à apparaître en juillet, avec une consommation préférable en août/septembre. Cela pourrait être un indice laissé par le peintre pour montrer que la scène est fictive.



De même, l'oiseau impeccablement capturé, n'a pu être saisi sur le vif. Il a les ailes déployées, mais a l'air statique, et est complètement détaillé. Là encore, Manet nous laisse un petit indice du caractère complètement fictif de cette scène.

Évidemment, Manet aimait les double-sens, et voulait bien volontiers laisser penser aux gens que les vêtements avaient été enlevés et le panier de fruits renversé dans la précipitation d'une partie de plaisir entre les différents protagonistes.

Le scandale de l'*Olympia*

Avec *Olympia*, Manet va complètement à contre-courant des canons de son époque qui font du nu féminin un genre majeur dans lequel on prend pour prétexte un sujet mythologique ou historique pour représenter la nudité. En somme, on représente des femmes nues mais seulement des « femmes imaginaires », qui ressemblent à des vraies femmes, mais sont souvent montrées dans des poses ou des contextes improbables, avec les yeux fermés ou entrouverts... en tout cas la plupart du temps. Manet, lui, montre dans *Olympia* deux femmes dans une position que l'on pourrait retrouver dans un contexte quotidien. La nudité est toujours présente, mais elle est subvertie par rapport aux conventions académiques de son époque : la femme nue n'est plus issue de la mythologie grecque, et celle qui l'accompagne en tenant un bouquet de fleurs ne laisse rien montrer d'évident quant à son statut et son identité.

Voici un exemple de nu canonique à la mode à l'époque de Manet – ce tableau de Cabanel a eu un grand succès... cela nous permet d'imaginer la rupture occasionnée par *Olympia* :



La Naissance de Vénus, Alexandre Cabanel, 1863 (Huile sur toile, 130 x 225 cm), Musée d'Orsay, Paris

Manet sème d'autres indices qui continuent de semer le trouble : le nom « Olympia », le ras-de-cou avec une perle et les mules semblent indiquer au spectateur ou à la spectatrice que la femme allongée sur le lit est en fait une travailleuse du sexe. Non seulement la femme nue est dé-mythologisée, mais elle est sans doute montrée lors d'une de ses journées de travail, travail fort mal considéré au 19^e siècle (et encore souvent aujourd'hui). Quant au lien qui unit les deux femmes, on ne peut qu'émettre des suppositions : s'agit-il d'une travailleuse du sexe et d'une camériste qui travaille auprès d'elle ? De deux amies ? De deux amantes ?

Pour écouter la manière dont Manet s'est inspiré de *La Vénus d'Urbain* du Titien pour peindre *Olympia*, nous vous conseillons d'écouter un épisode d'« Histoires de peintures » de Daniel Arasse : [Histoires de peintures : de Manet à Titien \(https://www.franceculture.fr/peinture/histoires-de-peintures-de-manet-titien\)](https://www.franceculture.fr/peinture/histoires-de-peintures-de-manet-titien)

Laure et la présence des personnes noires dans le Paris de la seconde moitié du 19^e siècle

Laure est le prénom que l'on connaît à la femme noire qui tient un bouquet de fleurs, représentée sur le tableau d'Édouard Manet, *Olympia*. On sait très peu de choses d'elle, si ce n'est qu'elle s'appelait Laure et qu'elle vivait au 4^{ème} étage d'un immeuble au 11 rue de Vintimille, dans le 9^{ème} arrondissement de Paris. On ne connaît pas son nom de famille. Du fait de la seconde abolition de l'esclavage en 1848, des complications que cela a entraîné concernant les questions d'état civil pour les personnes affranchies, et le racisme de certains officiers d'état civil, nous n'avons pas toujours trace d'un nom de famille pour nombre de personnes noires qui habitaient en France. C'est le cas de Laure.

Le quartier où habite Laure, sous la place de Clichy, n'est pas très loin de l'atelier d'Édouard Manet à l'époque, et tout près du Café Guerbois dans lequel Manet se réunissait avec sa bande d'amis.

Dans ce quartier vivaient nombre d'artistes blancs, noirs et métisses. On sait d'ailleurs qu'Alexandre Dumas Père, un écrivain métisse, a vécu dans le même immeuble que Laure à quelques années d'écart. Comme nous l'indique Denise Murrell, historienne de l'art, dans le catalogue d'exposition *Le Modèle noir*, on peut penser que les quartiers Nord de Paris, dont font partie les 9^{ème} et 17^{ème} arrondissements, sont ceux qui ont accueilli la majeure partie de la population noire parisienne de l'époque. La population qui y habite mêle toutes les catégories sociales dans les espaces publics, et s'y retrouvent aussi bien les travailleurs et travailleuses migrant.e.s que les artistes professionnels d'avant-garde. Et parmi les artistes qui fréquentaient ces quartiers, nombre d'entre elles et eux étaient noirs ou métisses : Alexandre Dumas Père, que nous citons plus tôt, Victor Cochinat, écrivain, journaliste et avocat, la voltigeuse Miss La La, la chanteuse Maria Martinez... et nous ne connaissons pas le nom de bien de ces personnalités aujourd'hui.

La photographie de l'époque, et notamment celle de Nadar, saisit un large panel des populations noires habitant Paris en son temps – beaucoup plus large que n'a pu le faire la peinture. L'atelier de Nadar était très proche de la Place de Clichy (17^{ème} arrondissement) ; c'est aussi là-bas qu'ont été accueillies les premières expositions impressionnistes.



Victor Cochinat, Félix Nadar, 1854–1870

(Photographie positive sur papier salé) Paris, Bibliothèque nationale de France

De Laure, on ne connaît pas le métier, qui n'est pas inscrit dans le registre du cadastre de l'époque. Au vu des professions qu'occupaient les personnes noires ou métisses et les personnes en condition précaire de l'époque, elle aurait pu aussi bien être couturière, lingère, ou bien nourrice, ou même tout cela à la fois. Elle était en tout cas modèle, c'est chose sûre, et pour ce que l'on en sait, elle aurait aussi bien pu être elle-même une artiste.

La première apparition de Laure dans la peinture de Manet remonte à son tableau *Enfants aux Tuileries*. Plusieurs spécialistes, malgré l'absence de preuve formelle, supposent qu'il s'agit d'elle du fait de l'habitude de Manet de travailler avec les mêmes modèles. Ses traits ne sont pas visibles, et prouvent l'intention de Manet de faire montre de la présence des personnes noires et/ou métisses à Paris, mais ce de manière distanciée.



Enfants aux Tuileries, Édouard Manet, 1861-62
(Huile sur toile, 37,8 x 46 cm)
Rhode Island School of Design Museum, États-Unis

Puis Manet a peint son portrait dans un tableau intitulé *Portrait de Laure* en 1862 (cf. p.11). Laure a donc posé lors de nombreuses séances avec Manet, puisque peindre un tableau demande du temps, et nécessite donc que les modèles posent longtemps. Laure était rémunérée, puisque c'était évidemment un travail payé. Elle était donc modèle professionnelle, et a peut-être été représentée dans d'autres tableaux de l'époque (d'aucuns se demandent si elle n'est pas représentée dans *Le baiser enfantin* de Jacques-Eugène Feytaud). Comme nombre de personnes noires et métisses de l'époque, elle faisait face à des discriminations cumulatives. À partir du peu que l'on sait d'elle, on peut dire qu'elle vivait sans doute de manière précaire, et cumulait plusieurs emplois. Peut-être Laure était-elle une artiste, mais peut-être aussi que, comme pour beaucoup d'autres, nous n'avons jamais entendu parler de son travail puisque contrairement à Manet, elle ne bénéficiait ni d'un contexte social et culturel favorable, ni d'une fortune familiale qui lui auraient permis de s'y consacrer pleinement et de le faire connaître.

On connaît un peu plus la vie de Victorine Meurent. Elle était musicienne – guitariste et chanteuse – et se produisait dans des cabarets. Elle était également modèle professionnelle, et posait très souvent pour Édouard Manet. On la voit sur de nombreux tableaux, dont voici une liste (non-exhaustive) :

- *La Chanteuse de rue*, 1862
- *Portrait de Victorine Meurent*, 1862
- *Mlle V. en costume d'espada*, 1862
- *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1862
- *Olympia*, 1863
- *La Femme au perroquet*, 1866
- *La Joueuse de guitare*, 1866
- *Le Chemin de fer*, 1872

Elle posait également pour Alfred Stevens – les tableaux les plus connus sont *Le Sphinx Parisien*, dans ses deux versions.

Victorine avait pour compagne une pianiste, Marie Dufour, qui donnait des leçons. Elles vécurent longtemps à Colombes, en banlieue parisienne, et dans un certain état de nudité (elles y moururent, et la dépouille de Victorine Meurent fut jetée dans la fosse commune de la ville).

Mais surtout Victorine Meurent était aussi peintresse. Elle a été formée à l'Académie Julian, un cours de peinture très célèbre à l'époque qui disposait d'un atelier ouvert aux femmes. Au moment où Victorine posait pour Manet dans *Olympia*, l'école des Beaux-Arts de Paris n'était pas ouverte aux femmes : elle ne l'a été qu'à partir de 1897. Quelques ateliers privés ont donc ouvert leurs cours de peinture aux femmes et proposaient des cours mixtes, mais la mixité ayant choqué, on a vite séparé les deux sexes.

Les cours pour les femmes étaient moins nombreux et n'offraient pas les mêmes conditions que pour les hommes : n'était pas toujours proposé de cours de modèle vivant (et jamais de nu masculin : on cachait leurs parties génitales pour des questions morales), les horaires étaient resserrés, l'accompagnement pédagogique moins important (moins d'enseignant.e.s présent.e.s pour les corrections), et les tarifs bien plus élevés que pour leurs collègues masculins. Les femmes payaient parfois jusqu'au double des hommes pour leurs cours.

Il y en avait néanmoins beaucoup d'artistes peintresses, sculptrices, etc. à l'époque, mais elles devaient posséder un capital économique familial important pour s'autoriser les études en art : le parcours académique était long – 5, 6, 7 ans... parfois plus. Victorine ne bénéficiait pas de telles conditions, et comme beaucoup d'autres femmes, elle exerçait plusieurs autres métiers pour subvenir à ses besoins et payer sa formation.

On ne connaît aujourd'hui que trois tableaux de Victorine : deux sont exposés au Musée d'Art de Colombes ; un autre a récemment refait surface et a été acheté par le Musée des Beaux-Arts de Boston, où il est aujourd'hui exposé. C'est un autoportrait qui a été exposé au Salon de 1876, année où un tableau de Manet fut refusé. Mais comme beaucoup d'autres artistes femmes, on ne connaît que peu de ses œuvres, puisque les femmes évoluaient dans des conditions matérielles plus compliquées pour développer leur travail – qui de plus était souvent considéré comme moins prestigieux pour de nombreuses raisons (les tableaux n'étaient pas toujours faits à la peinture à l'huile ; le choix des sujets était souvent dévalorisé ; ou à l'inverse, les œuvres étaient empreintes d'un très grand académisme – c'était parfois une stratégie de la part de certaines femmes : se conformer aux règles pour diffuser plus facilement leur travail).

Pour en savoir plus sur les peintresses dans la deuxième moitié du 19^e siècle, vous pouvez lire cet article : [Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIX^e siècle \(https://journals.openedition.org/cliio/646\)](https://journals.openedition.org/cliio/646)

Dans le spectacle, on entend plusieurs types de musiques :

- Un morceau issu de l'opéra « La Traviata », de Giuseppe Verdi – le prélude de l'acte III pour être exact. « La Traviata » est liée à la problématique de la prostitution qui a fait tant scandale dans le tableau de Manet.

Extrait du texte de (*La bande à*) LAURA (écrit par Gaëlle Bourges) :

« Dans *Olympia*, Manet a peint Victorine Meurent en prostituée – c'est ça dans le tableau qui a choqué. Au 19^e siècle, une prostituée, c'est une femme dont on disait qu'elle était de mauvaise vie. Ce n'était pas bien vu. C'est toujours comme ça aujourd'hui.

Les femmes de mauvaise vie étaient mal vues par les autres femmes, et les hommes ne voulaient pas trop les épouser. Par contre, ils aimaient bien les fréquenter. Alexandre Dumas par exemple, l'auteur des « Trois mousquetaires », était un client très régulier. Ces femmes étaient comme les autres femmes, en vrai ; et elles pouvaient aussi lire tranquillement au lit. Un roman avait fait fureur au 19^e : un roman triste qui raconte l'histoire d'amour entre une femme de mauvaise vie et un jeune bourgeois. Ils vivaient ensemble heureux, et puis le père du jeune-homme s'en mêle : son fils ne pouvait tout de même pas aimer une prostituée !

Eh bien si, il l'aimait.

Mais le père force la jeune femme à quitter son fils. Elle accepte.

Les femmes font souvent le sale boulot.

Ce livre, c'est « La Dame aux Camélias », écrit par Alexandre Dumas.

« La Dame aux Camélias », c'est une histoire vraie en tout cas : Alexandre Dumas fils était réellement tombé amoureux d'une prostituée. De ce livre, a été tiré un fameux opéra, un opéra qui s'appelle « La Traviata », que toutes les grandes chanteuses interprètent, jusqu'à aujourd'hui.

Alexandre Dumas père vivait donc du côté de la place de Clichy.

Il a même vécu quelques mois dans le même immeuble que Laure, 11 rue de Vintimille. »

- Un morceau de « polka », qui est dansé sur scène et dans lequel sont repris des éléments du tableau *Bal masqué à l'Opéra*, de Manet : des hauts-de-forme, des loups cachant les visages, et de grandes robes – les femmes représentées sont ce qu'on appelle des « demi-mondaines » ou « femmes de mauvaise vie.

Cet air de polka est un remix (par Stéphane Monteiro) d'un morceau composé par Chiquinha Gonzaga, une musicienne brésilienne née à Rio de Janeiro en 1847 – soit exactement l'année où Manet partit pour le Brésil en bateau.

Chiquinha Gonzaga fut une compositrice reconnue au Brésil : elle fit fi de toutes les conventions, se frayant un chemin dans des milieux habituellement réservés aux hommes, et introduisant des formes musicales populaires – non-considérées comme « savantes » ou « raffinées » – qu'elle faisait entendre dans des endroits de prestige, y compris jusque dans des concerts pour des personnalités d'État.

Le compositeur Stéphane Monteiro, a.k.a XtroniK, collabore avec Gaëlle Bourges depuis une dizaine d'années.

- Des compositions de la pianiste Marie Jaëll, née en 1846. Enfant musicienne prodige, elle fut aussi compositrice et pédagogue, faisant notamment des recherches passionnantes – en partie en milieu hospitalier – sur le lien entre neuro-psychologie et musique à travers l'étude

de la main. Elle proposa une méthode d'enseignement du piano toujours pratiquée : *Le toucher : enseignement du piano basé sur la physiologie*.

Si le nom de Marie Jaëll, comme celui de nombreuses autres femmes artistes, est encore cité dans le domaine de la pédagogie et de la recherche en neuro-sciences, son travail n'a pourtant pas été mis en valeur comme celui d'artistes hommes de son époque - notamment son œuvre musicale, qui est considérable. Les travaux des femmes ne disparaissent pas toujours, mais sont souvent occultés au profit de leurs congénères masculins.

(La bande à) LAURA souhaite participer à rééquilibrer la place qu'on accorde aux artistes femmes dans l'espace public et l'imaginaire collectif.

Imaginer de nouvelles manières de représenter, *Le Déjeuner sur l'herbe : Les Trois Femmes Noires* de Mickalene Thomas

Mickalene Thomas est une artiste américaine qui se présente comme une femme noire. Elle reprend beaucoup de thèmes célèbres de l'histoire de l'art, ainsi que des tableaux connus qu'elle recrée à sa manière. Elle s'inspire aussi d'artistes noir.e.s-américain.e.s : Romare Bearden par exemple quant à la technique du collage ; ou Carrie Mae Weems concernant la représentation des personnes noires américaines.

Une part essentielle de son travail consiste à créer des représentations qui lui ressemblent et auxquelles les personnes noires peuvent s'identifier ; à mettre en évidence la part de subjectif qu'il y a toujours dans un travail artistique.

En ce qui concerne *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet par exemple, on sait que le peintre entretenait une relation particulière avec chacun.e de ses modèles, relation non seulement familiale, mais aussi liée au contexte social et politique dans lequel il évoluait (qu'il s'agisse de Victorine Meurent, des deux hommes de sa famille ou belle-famille, ou de la femme à l'arrière qui est devenue par la suite l'épouse d'Émile Zola, que Manet fréquentait aussi).

Les personnages de la composition sont habillés comme au 19^e siècle, et le contexte est lui aussi marqué « 19^e » : on voit deux jeunes hommes représentés comme des peintres (les chapeaux qu'ils portent en sont le signe évident pour les spectateur.trice.s de l'époque) accompagnés de deux femmes aux mœurs « légères » qui n'hésitent pas à se dénuder devant eux.

Mickalene Thomas parsème son *Déjeuner sur l'herbe* de référence aux années 1970, sa décennie de naissance, et met en valeur trois figures, toutes très différentes, de femmes noires. Elle reprend la question du regard qui avait fait couler beaucoup d'encre au sujet du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet : les femmes regardent cette fois-ci toutes le.a spectateur.rice.s.

Elle met aussi en évidence sa position à elle : elle présente au public, de manière assurée et assumée, le regard frontal d'une femme noire - à la fois le sien et celui de ses modèles. C'est une manière d'inviter les spectateur.rice.s à se confronter à sa perception du monde en tant qu'artiste noire - le travail des artistes noir.e.s étant moins mis en valeur par les institutions artistiques prestigieuses et considérées comme légitimes.

Extrait du texte de (La bande à) LAURA (écrit par Gaëlle Bourges) :

« Une artiste noire américaine a refait un *Déjeuner sur l'herbe* d'après Manet.

Elle a fait poser trois femmes noires dans un jardin - le jardin du Musée d'Art Moderne à New York, aux États-Unis. Elles sont assises sur un sol en patchworks, dans les mêmes poses que les personnages du tableau de Manet. C'est un déjeuner sur l'herbe fabriqué comme un puzzle, un collage de diverses matières assemblées les unes aux autres, avec des formes géométriques qui s'emboîtent, se chevauchent, se superposent : c'est comme si l'histoire de l'art se bousculait sur la surface plane, et qu'elle obligeait le grand rectangle de la toile se morceler en une infinité de rectangles plus petits.

Il y a des couleurs très vives ici et là, qui rappellent des fruits, des légumes, des fleurs. Il y a même une brioche toute dorée.

Les femmes sont habillées ; elles sont calmes. Elles nous regardent.
Ce sont de nouvelles Olympias, de nouvelles Vénus, de nouvelles icônes de la peinture contemporaine.
Et il n'y a aucun mec habillé ou à poil à l'horizon. »

D'autres artistes s'identifiant comme des personnes noires (et certaines spécifiquement comme des femmes artistes noires) ont travaillé à construire un large éventail de représentations de femmes et d'hommes noir.e.s dans l'art, ou ont cité des œuvres d'art anciennes en changeant les figures représentées.



Picnic on the grass... alone, Faith Ringgold, 1997 (Acrylique sur toile, 79 x 72 cm)
ACA Galleries, New York



Predecessors Njideka Akunyili Crosby, 2013
(Papier, charbon, acrylique, graphite et peinture par transfert, 212 x 213 cm pour chaque tableau) Tate Modern, Londres



Pedro Camejo, Omar Viktor Diop, 2015
(Impression jet d'encre pigmentaire sur papier, 60 x 40 cm)
Galerie Magnin, Paris / Collections de l'artiste



Sans titre (Triptyque : femme avec sa fille), Kitchen Table Series, Carrie Mae Weems, 1990
(Tirage gélatino-argentique, 69,2 x 69,2 cm)

La série est exposée dans divers lieux (Metropolitan Museum of Art à New York, San Francisco MoMA, National Gallery de Washington D.C. ...)

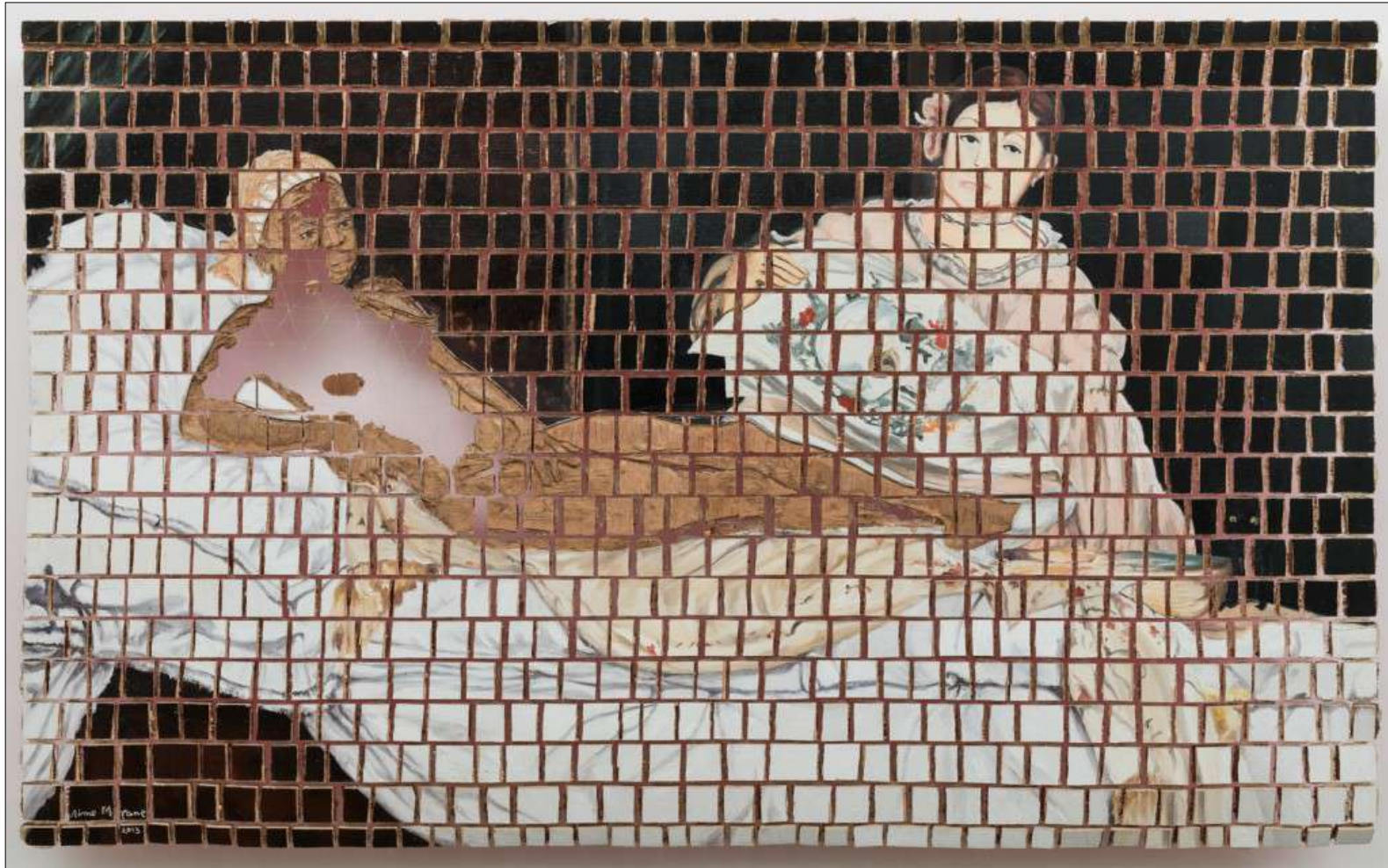


Morphée, Kehinde Wiley, 2008
(Huile et émaux sur toile, 274 x 457 cm)
Collection Laure Lee Brown et Steve Wilson, 21c Museum Hotel, Louisville, États-Unis

AUTRES TABLEAUX



I Like Olympia In Black Face, Larry Rivers, 1970 (Huile sur bois, toile plastifiée et plexiglas, 182 x 194 x 100 cm), Paris, MNAM-CCI (Centre Pompidou)



Olympia II, Aimé Mpane, 2013
(Peinture sur pièces de contreplaqué)
Collection Gérard Valérius

I Like Olympia In Black Face de Larry Rivers et *Olympia II* d'Aimé Mpane sont deux œuvres qui ont nourri le travail de création de (*La bande à*) LAURA. Elles interrogent, chacune à leur manière, la place qu'occupent les deux femmes présentes dans le tableau de Manet – l'une, blanche, et l'autre, noire – à travers des procédés d'inversion s'attachant à des détails différents.



Le Jugement de Pâris, Marcantonio Raimondi, 1517-1520

(Gravure 29,4 x 43,8 cm)

Paris, Musée du Louvre

La gravure de Marcantonio Raimondi, *Le Jugement de Pâris*, est inspirée par une peinture du célèbre peintre Raphaël, aujourd'hui perdue. Il est particulièrement intéressant pour nous d'observer le groupe de trois personnes tout à droite de la composition : les postures qu'elles adoptent ressemblent presque trait pour trait à celles des trois personnages au centre du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet.



Vénus endormie, Giorgione (vers 1510)
(Huile sur toile, 108,5 x 175 cm)
Collections nationales de Dresde

Cette Vénus attribuée à Giorgione a en fait sans doute été achevée par Titien, son élève. Giorgione, fort d'une courte mais brillante carrière, fut victime d'une épidémie de peste tombée sur Venise en 1510. Titien, qui lui était très proche, finit donc une partie de l'œuvre laissée par son professeur. Les courbes de la pose de la Vénus font écho au paysage vallonné. La pose qu'elle adopte rappelle les *Venus pudica*, ces femmes de la mythologie grecque cachant leur corps des regards afin d'éviter qu'on ne surprenne les détails de leur nudité. La main de la Vénus de Giorgione est ainsi posée sur son sexe comme pour le dissimuler, mais son geste offre par là-même tout le reste de sa nudité aux regardeur.euse.s - une manière habile de montrer tout en donnant le signe qu'on cache.

BIBLIO – FILMO

FILMS

- > *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, Chantal Ackerman, 1975
- > *Maso et Miso vont en bateau : caviardage de l'émission « Apostrophes » sur l'année de la femme* avec Françoise Giroud, Carole Roussopoulos, 1976
- > *Vénus noire*, Abdellatif Kechiche, 2010
- > *Les statues meurent aussi*, Chris Marker & Alain Resnais, 1953
- > *Moi un noir*, Jean Rouch, 1958
- > *Jaguar*, Jean Rouch, 1967
- > *Petit à petit*, Jean Rouch, 1970
- > *Le F.H.A.R. (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire)*, Carole Roussopoulos 1971
- > *Bande de filles*, Céline Sciamma, 2014
- > *La Noire de...*, Ousmane Sembène, 1966
- > *S.C.U.M. Manifesto : lecture du texte de Valérie Solanas* avec Delphine Seyrig, Carole Roussopoulos, 1976
- > *Sois belle et tais-toi*, Delphine Seyrig, 1981
- > *Une fille facile*, Rebecca Zlotowski, 2019

LIVRES & CATALOGUES

- > *De Manet à Titien*, in *Histoires de peintures*, Daniel Arasse, Folio Essais, 2006
- > *La Prochaine fois, le feu*, James Baldwin, Gallimard, coll. Folio, 2018
- > *Manet*, Georges Bataille, L'Atelier Contemporain, 2021
- > *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Walter Benjamin, éd. du Cerf, coll. Passages, 2021
- > *Manet. Une révolution symbolique*, Pierre Bourdieu, Le Seuil, coll. Raisons d'Agir, 2013
- > *Nègre je suis, nègre je resterai*, Aimé Césaire, entretiens avec Françoise Vergès, Albin Michel, 2005
- > *Discours sur le colonialisme*, Aimé Césaire, Présence Africaine, 1950
- > *Je transporte des explosifs, on les appelle des mots. Poésie et féminisme aux États-Unis*, Jan Clausen & collectif, éd. Cambourakis, Collection Sorcières, 2019
- > *Une lutte sans trêve*, Angela Davis, La Fabrique, 2016

- > *Ourika*, Madame de Duras, 1^{ère} parution en 1823
- > *Le Goût des Autres - De L'exposition Coloniale Aux Arts Premiers*, Benoît de L'Estoile, Flammarion, 2007
- > *La matrice de la race : généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Elsa Dorlin, éd. La Découverte, coll. « Textes à l'appui / Genre et sexualité », 2006
- > *La dame aux camélias*, Alexandre Dumas fils, 1^{ère} parution en 1848
- > *Le marchand des impressionnistes : Paul Durand-Ruel*, Claire Durand-Ruel Snollaerts, Gallimard / RMN Grand Palais, 2014
- > *Œuvres (Peau noire masques blancs, L'an V de la révolution algérienne, Les damnés de la terre, Pour la révolution africaine)*, Frantz Fanon, La Découverte, 2011
- > *La Peinture de Manet. Suivi de : Michel Foucault, un regard*, Michel Foucault, éd. Seuil coll. Traces écrites, 2004
- > *Ne suis-je pas une femme ?* bell hooks, 2015
- > *Eva Gonzalès, rencontre avec une jeune femme moderne*, Élisabeth Jaquet, éd. L'Atelier contemporain, 2020
- > *L'Art et la Race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*, Anne Lafont, éd. Presses du réel, 2019
- > *Une Africaine au Louvre en 1800 : La place du modèle*, Anne Lafont, INHA, 2019
- > *Mademoiselle V*, Emmanuel Laurent, éd. La différence, 2003
- > *Femmes artistes/Artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Elisabeth Lebovici et Catherine Gonnard, éditions Hazan, 2007
- > *Dialogue sur l'art et la politique*, Ken Loach, Édouard Louis
- > *Sister Outsider*, Audre Lorde, éd. Mamamelis, 2003
- > *Les pionnières, femmes et artistes*, Laurent Manœuvre, Des Falaises, 2019
- > *Afropea, Utopie post-occidentale et post-raciste*, Leonora Miano, éd. Grasset, 2020
- > *Manet par lui-même*, catalogue, Étienne Moreau-Nélaton, Hachette / BnF, 1926
- > *La condition noire, Essai sur une minorité française*, Pap Ndiaye, éd. Gallimard, coll. Folio Actuel, 2009
- > *Un pas de chat sauvage*, Marie Ndiaye, éd. Musée d'Orsay / Flammarion, 2019
- > *Representing women*, Linda Nochlin, Thames & Hudson, 2019
- > *Édouard Manet, souvenirs*, Antonin Proust, L'Échoppe, 1990
- > *L'orientalisme - L'Orient créé par l'Occident*, Edward W. Said, 2005
- > *Indiana*, George Sand, 1^{ère} parution en 1832

- > *Un féminisme décolonial*, François Vergès, La Fabrique, 2019
- > *Noir : entre peinture et histoire*, de Naïl Ver-Ndoye et Grégoire Fauconnier, éd. Omniscience, 2018
- > *Congo*, Éric Vuillard, Actes Sud, coll. Un endroit où aller, 2012
- > *Sexe, race & colonies La domination des corps du XVe siècle à nos jours*, Collectif, La Découverte, 2018
- > *Le modèle noir, de Géricault à Matisse*, catalogue d'exposition, éd. Musée d'Orsay / Flammarion, 2019

ARTICLES

- *Seeing Laure : Race and Modernity from Manet's Olympia to Matisse, Bearden and Beyond*, Denise M. Murrell, Columbia University, 2014
- « *The Oppositional Gaze* », in *Black Looks : Race and Representation*, Denise M. Murrell, South End Press, 1992
- *Still Thinking About Olympia's Maid*, Darcy Grimaldo Grigsby, The Art Bulletin , December 2015, Vol. 97, No. 4 (December 2015), pp. 430-451
- « *Le modèle noir : une opération de pacification* », 6 mai 2019 par « Décoloniser Les arts », Mediapart.fr