



HAL
open science

Transfiguration des identités dans les performances de Latifa Laâbissi

Angéla Kontis

► **To cite this version:**

Angéla Kontis. Transfiguration des identités dans les performances de Latifa Laâbissi. Sciences de l'Homme et Société. 2017. dumas-01735623

HAL Id: dumas-01735623

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01735623>

Submitted on 16 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Transfiguration des identités dans les performances de Latifa Laâbissi

Self Portrait Camouflage (2006), Latifa Laâbissi

Angéla Kontis



Latifa Laâbissi, *Self Portrait Camouflage*

© Nadia Lauro

Source : <<http://www.figureproject.com/oeuvre/selfportraitcamouflage#mentions>>

Sous la co-direction de Gretchen Schiller et Ariane Martinez

Mémoire de Recherche - Master 2 - 30 crédits

UFR : LLASIC

Création Artistique, parcours Arts de la Scène

Soutenance : 12 septembre 2017

Année universitaire : 2016 - 2017



Transfiguration des identités dans les performances de Latifa Laâbissi

Self Portrait Camouflage (2006), Latifa Laâbissi

Angéla Kontis

Sous la co-direction de Gretchen Schiller et Ariane Martinez

Mémoire de Recherche - Master 2 - 30 crédits

UFR : LLASIC

Création Artistique, parcours Arts de la Scène

Soutenance : 12 septembre 2017

Année universitaire : 2016 - 2017

Remerciements

Je tiens à remercier toutes celles et tous ceux qui m'ont aidée à la réalisation de ce travail de recherche.

Ariane Martinez et Gretchen Schiller, mes directrices de mémoire pour leurs conseils avisés et leurs relectures attentives. Merci de m'avoir guider dans mes recherches, et d'avoir nourri mes questionnements.

Latifa Laâbissi pour avoir pu et su créer des temps d'échanges et pour avoir accepté de répondre à mes questionnements et à ma curiosité. Clara Gensburger, chargée de production et de diffusion pour Figure Project, pour son aide précieuse.

Loïc Romeyer pour ses nombreuses et pertinentes relectures ainsi que Margaux Laneyrie pour ses illustrations.

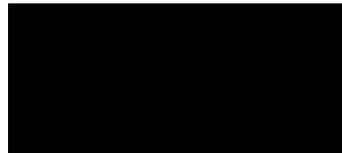
Enfin, pour ses conseils, son temps et son implication je suis tout particulièrement reconnaissante à Léa Andréoléty de m'avoir accompagné tout au long de ma réflexion.

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : KONTIS..... PRENOM : Angela.....

DATE : 31/08/2017..... SIGNATURE



Sommaire

Remerciements	4
Sommaire	6
Avant-propos	8
Introduction	9
I. Construction d'une identité multiple	15
1) Parcours, formation et engagements	17
1.1) Approche de l'esthétique de Latifa Laâbissi : parcours personnel et professionnel	17
a) Formation de Latifa Laâbissi au contact de la technique cuninghamienne	18
b) Utilisation de la musique	21
c) Convier la parole sur scène	22
d) S'éloigner du hasard et s'approcher du sol	23
e) Latifa Laâbissi : origines et inspirations	26
1.2) Engagement collectif : les Signataires du 20 Août	28
a) Revendications des Signataires du 20 Août	29
b) Les Signataires et la Non-danse	34
c) Loïc Touzé	36
d) Christophe Wavelet	38
e) Boris Charmatz	40
f) Isabelle Launay	42
g) Rachid Ouramdane	43
2) Œuvres et créations artistiques : le traitement de l'identité à travers le temps	46
2.1) Des œuvres hybrides : zoom sur Habiter, Extension sauvage, Autoarchive	48
a) Habiter	48
b) Extension sauvage	51
c) Autoarchive	53
2.2) Une danse de l'altérité : zoom sur Loredreamsong et ... Although I live inside ... my hair will always reach toward the sun... interprété par Sophiatou Kossoko	56
a) ... Although I live inside ... my hair will always reach toward the sun... interprété par Sophiatou Kossoko	56
b) Loredreamsong	59

2.3) Re-créer : se r��appropri��er une histoire chorégraphique zoom sur écran sommambule et La part du Rite	64
a) ��cran sommambule	65
b) La part du Rite	69
II. Déconstruction, défiguration : Self Portrait Camouflage	73
1) Découverte de son corps	79
1.1) Entre le but�� et une esthétique picturale : description	80
1.2) Déconstruction de stéréotypes féminins	92
1.3) Sous tensions de postcolonialisme : vers un corps pathologique ?	109
2) Formes de discours	131
2.1) Défigurations, déformations et grimaces	131
2.2) Reprendre la parole ou l'usage de l'accent marocain	150
3) De l'usage du drapeau tricolore	166
3.1) Un corps discipliné, un corps contraint ?	167
3.2) Du pagne à l'engloutissement	175
Conclusion	185
Bibliographie	188
Sitographie	197
Tables des annexes	198
Table des illustrations	223

Avant-propos

Ce travail de recherche mené lors de ma deuxième année de Master Création Artistique parcours Arts de la Scène en 2017 s'intéresse à une création de Latifa Laabissi intitulé *Self Portrait Camouflage*. Créée en 2006, ce solo a été diffusé et joué dans seulement deux lieux en 2017. Tout d'abord le 08 janvier 2017 au MoMA de New-York et le 19 et 20 janvier 2017 au Triangle de Rennes. Compte tenu de notre calendrier universitaire et des rendus de projet personnel et de groupe, je n'ai pas pu assister à une représentation de ce spectacle. Pour tenter de pallier à ceci j'ai donc contacté Clara Gensburger - chargée de production et de diffusion pour Figure Project¹ - qui m'a donné accès à la captation de *Self Portrait Camouflage*. Il s'agit d'une vidéo non-diffusée qui a pour but d'être envoyée aux professionnel.le.s. Ainsi Clara Gensburger m'a expliquée que « pour cela nous avons effectué des coupes dans la première partie, où Latifa Laâbissi fait des poses sans parler. Cette partie représente dans le spectacle « réel » les 3/4 de la durée.² ».

J'ai donc travaillé sur une captation de vingt-six minutes dont la première partie a été grandement tronquée puisque le spectacle a une durée totale de soixante minutes. De ce fait, mon analyse se basera sur cette captation vidéo, sur des rencontres et entretiens avec les artistes ainsi que sur de nombreuses photographies principalement publiées sur le site internet de la compagnie et sur la monographie consacrée à Latifa Laâbissi et réalisée sous la direction d'Alexandra Baudelot : *Latifa Laâbissi. Grimaces du Réel*.

Ayant conscience des problématiques qu'engendrent le fait de pas avoir vu cette création autrement que par captation, je tiens dès mon avant-propos à souligner ma méthode de travail et surtout les documents sur lesquels je me suis appuyée.

¹ Figure Project est la compagnie de Latifa laâbissi, Figure Project est soutenue par le Ministère de la Culture – DRAC Bretagne au titre des compagnies conventionnées, le Conseil régional de Bretagne et la Ville de Rennes.

² Mail de Clara Gensburger, 18 avril 2017

Introduction

Le corps est la souche identitaire de l'homme,
le lieu et le temps où le monde prend chair à
travers un visage singulier.³

David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*

L'« être femme », la question de la « féminité ⁴» et du « devenir femme » sont des notions de plus en plus discutées avec l'émergence des études de genre en France. Les études de genre cherchent à expliquer en ces notions reposent sur des constructions à la fois culturelles et sociales. En 1974, l'université Paris VIII voit naître, sous l'impulsion d'Hélène Cixous, le Centre d'études féminines et d'études de genre⁵ ; *Trouble dans le Genre* de Judith Butler, un essai féministe et *queer* amenant pour la première fois la notion de *performativité* dans les études sur le genre, a été écrit en 1990 et traduit en français seulement en 2005. Aussi, les universités françaises se sont-elles appropriées tardivement la notion de genre, comme en témoigne le décalage entre la date de publication du livre de Judith Butler et sa traduction. En France, c'est surtout à partir des années 2000 que des formations sur le genre se développent tandis qu'aux États-Unis et au Royaume-Unis, ces dernières se sont développées bien plus tôt. Avec sa création, *Self Portrait Camouflage* (2006), Latifa Laâbissi s'approche de ces questionnements. Dans ce solo où elle se tient nue sur scène, elle expose des *figures* aux contours flous et difficiles à définir. La femme, la danseuse, la figure au corps contraint voire militaire, la maîtresse sont autant de *figures* qui ne cessent d'être évoquées avant de repartir aussitôt. Questionner le genre c'est aussi questionner le fonctionnement de la société et ses règles intrinsèques ainsi que son rapport à l'altérité. Déconstruire des habitudes sociales et culturelles amène alors à repenser le rôle de l'individu au sein de la société ainsi que son rapport au corps. Aussi *Self Portrait Camouflage* s'affirme comme un espace de choix par sa forme hybride. Entre danse, théâtre ou encore mime, cet acte

³ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 2013, p.17-18

⁴ L'utilisation des guillemets permettra, tout au long de cette recherche, de souligner le caractère socialement construit de notion potentiellement et implicitement sexiste ou raciste.

⁵ Anciennement « Le Centre d'études féminines »

performatif tire profit de son hétérogénéité afin de composer une création où le corps scénique apparaît comme enfermé sur scène, sous le regard du public. Cependant, les études de genre peuvent aussi se concevoir comme des études liées à la notion de *minoritaire* en tant que groupe social, groupe genré, culturel ou encore ethnique dominé par le groupe majoritaire. De ce fait, s'intéresser à la place du minoritaire, à la place qu'il prend où qui lui est donné ne peut s'effectuer dans le cas de *Self Portrait Camouflage* sans inclure des études postcoloniales⁶. En effet, à la croisée des disciplines, les études postcoloniales s'intéressent, dès les années 1980, aux rapports à la fois culturels, sociaux et économiques existant de manières symboliques ou non entre les anciens pays colonisés et les anciens pays colons. De manière générale ces études se concentrent sur l'imaginaire projeté sur l'étranger. Sans revendiquer une filiation directe avec les études de genre ou postcoloniales, Latifa Laâbissi utilise l'acte performatif et le geste scénique pour s'inscrire dans des questionnements et thématiques sociales et politiques. Georges Didi-Huberman mène dans *Peuples Exposés, Peuples Figurants* une réflexion sur les groupes minoritaires : leurs images et leurs devenir. Il affirme alors que

Les images, comme les mots, se brandissent comme des armes et se disposent comme des champs de conflits. Le reconnaître, le critiquer, tenter de le connaître aussi précisément que possible, voilà peut être une première responsabilité politique dont l'historien, le philosophe ou l'artiste doivent assumer les risques et la patience.⁷

Cette citation, apparaissant dès le début de l'ouvrage, lie l'historien.ne, le ou la philosophe et l'artiste par une même responsabilité: une responsabilité politique. Cette notion me paraît intéressante tant elle convoque une forme de responsabilité de l'artiste mais aussi tant elle place l'artiste sur le même rang que les penseur.se.s. Ici, la légitimité de l'artiste n'est pas discutée. L'artistique se mêle alors aux questions sociales, c'est le cas dans l'ouvrage d'Hélène Marquié, liant les études sur le genre avec la discipline chorégraphique. Ainsi, l'ouvrage *Non, La danse n'est pas un truc de filles !*, publié en 2016, propose d'examiner ce que le genre nous apporte pour

⁶ Pour une définition complète du terme « postcolonialisme » voir Djemaa Maazouz « Postcolonialisme », <<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/54-postcolonial-isme>>, consulté le 24/08/2017

⁷ Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants, L'Œil de l'histoire*, 4, Paris, Éd. De Minuit, 2012, p. 21

relire l'histoire, la pratique, la diffusion ou encore la réception de la danse. Le genre est

un concept, un outil intellectuel pour penser des problématiques liées aux rapports sociaux de sexe et les symboliques qui en découlent. Il désigne un système complexe de constructions historiques, culturelles et sociales des différences entre les sexes, un processus de différenciation des êtres humains en deux catégories, qui opère également comme un système de catégorisation symboliques, hiérarchisées, des caractéristiques dites "féminines" et "masculines"⁸.

J'ai adopté une démarche méthodologique plurielle. D'une part, ma réflexion est basée sur l'analyse du spectacle de Latifa Laâbissi *Self Portrait Camouflage*. D'autre part j'ai croisé différents champs d'études : le genre, le postcolonialisme ou encore l'identité. J'ai ensuite lié ces trois notions au corps et à la parole scénique. Enfin, mon choix de mémoire se conjugue avec une volonté de rencontrer les artistes et de les questionner. En effet, j'ai pu rencontrer à plusieurs reprises Latifa Laâbissi qui est cette année artiste associée au Centre Chorégraphique National de Grenoble, le CCN2. Ces échanges ont façonné la réflexion guidant ce travail de recherche. Effectivement, je souhaite m'interroger sur l'identité et plus particulièrement sur la revendication de cette identité. Le corps et le visage sont les supports de cette revendication. Aussi, mon analyse se portera-t-elle sur la corporalité.

Dans *Self Portrait Camouflage* (2006) Latifa Laâbissi, met en scène une femme grimaçante au corps désaxé. Lors de cette performance qui composera le corpus principal de mon mémoire, l'artiste use de son corps, de sa mise à nu ainsi que de son visage d'une manière inusuelle, sortant volontairement des canons esthétiques. L'artiste utilise son corps comme matière principale de son discours : un corps étrange et étranger, un corps nu et grimaçant. La grimace s'affirme comme une mise en valeur de la plasticité du visage par sa propre déformation et, par extension, du corps humain. La grimace tend à être utilisée dans les arts, notamment dans les arts plastiques et dans le spectacle vivant dès les années 1960. Ainsi Latifa Laâbissi s'inscrit dans un contexte à la fois artistique et esthétique. En effet, dès 1968, l'artiste Bruce Nauman réalise une série de photographies intitulées *Making*

⁸ Hélène Marquié, *Non, La danse n'est pas un truc de filles ! Essai sur le genre en danse*, Toulouse, ed. de l'Attribut, 2016, p. 21-22

Faces (A.K) : il s'affirme alors comme l'un des premiers artistes à utiliser son corps comme sujet et comme objet de ses travaux. En outre, on retrouve le même dispositif chez l'artiste étasunienne Cindy Sherman qui réalise dès 1970 des autoportraits où le maquillage et la grimace se mêlent. De même, l'artiste et performeuse cubano-américaine Ana Mendieta

interroge l'identité féminine, mettant son corps en scène dans des performances, vidéos et photographies, puisant leur force, dans la représentation de la violence faite aux femmes, mais aussi dans l'écho à des rituels ancestraux ou vaudou venu de Cuba, son pays d'origine. Une série de photos, [*Glass on body*] de 1972 prise derrière une vitre, situe la grimace dans un espace symbolique volontairement dérangent. Plaquant son visage jusqu'à sa défiguration, comme reflétée par un miroir déformant, mais distancié par la vitre, elle apparaît, tel un animal dans une cage de verre.⁹

Ces œuvres, tout comme le *Monolog von Fumiyo Ikeda, à la fin d'Ottone Ottone*¹⁰ - une performance vidéo interprétée par Fumiyo Ikea et chorégraphiée par Anne Teresa de Keersmaeker - créent un contexte occidental de l'art contemporain dans lequel Latifa Laâbissi prend place et dans lequel « la déformation de son propre visage est souvent un moyen, pour l'artiste, d'affirmer son statut d'individu hors-norme ¹¹ ». Ma recherche convoque essentiellement la notion d'identité. Comment se (re)construire des identités minoritaires par l'art? Comment se construire en tant que femme, en tant que personne de couleur *etc* ? Comment se construire une identité ou des identités et les revendiquer au travers du corps et de la performance ou de la danse ? Ainsi la notion d'identité tient une place importante dans mes motivations initiales. Il semble alors important de s'arrêter plus précisément sur le substantif « identité ». Il vient du latin *idem* signifiant le même. L'identité apparaît alors comme ce qui nous est commun et ce qui nous rapproche les uns des autres. Cependant l'identité n'est pas invariable. Remarquons que Patrice Pavis donne cette définition de l'identité dans son *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain* : « L'identité individuelle [...] ou collective [...] se définit par sa permanence, sa

⁹ Arnaud Labelle-Rojoux « Grimaces, insultes et bras d'honneur » in *Des corps compétents : sportifs, artistes, burlesques*, Patrice Blouin (dir.), Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 65-66

¹⁰ *Monoloog van Fumiyo Ikeda op het einde van Ottone, Ottone*, 1989, u-matic BVU, 6'23", stéréo. Accessible à l'adresse suivante : <<https://vimeo.com/61369025>>

¹¹ Martial Guédron, *L'art de la grimace. Cinq siècles d'excès de visage*, Paris, Hazan, 2011, p.170

continuité et son unité [...] mais la notion d'identité ne va pas sans celle de différence et de changement.¹² » Il introduit alors les notions de *différence* et de *changement* dans une définition qui semblait immuable. L'identité devient alors ce qui nous définit, ce qui nous caractérise et ce que nous sommes tout en conjuguant l'*unité* et le *permanent* avec l'*évolution* et le *multiple*. Il apparaît que la construction de l'identité découle en partie de l'Histoire, d'une Histoire à la fois collective et individuelle.

J'effectuerai dans cette recherche une analyse historico-sociologique de l'œuvre de Latifa Laâbissi et plus précisément de son ancrage dans une époque. Comme l'explique Alexandra Baudelot dans *Latifa Laâbissi. Grimaces du réel*, Latifa Laâbissi « fait du corps un lieu politique pour en questionner les rapports de pouvoir et de domination¹³ » ; chez elle l'œuvre artistique s'affirme comme une réponse à l'Histoire dite « légitime ». Le questionnement sur l'identité est toujours lié à une histoire personnelle, un genre et des origines. Dès lors, il s'avère que ce discours est revendiqué et porté par l'artiste. Mounira Louhrzal, journaliste pour Yabiladi¹⁴, affirme que « l'oeuvre [de Latifa Laâbissi] se veut une exploration des thèmes de l'identité, de l'immigration et de la notion de post-impérialisme.¹⁵ » L'artiste elle-même fait de multiples références à « la place de la France dans l'Exposition coloniale de 1937¹⁶ ». Dès la présentation de son œuvre sur son site internet, elle porte une réflexion sur *l'identité* :

Danseuse. Femme. Arabe. En France. [...] Comment s'élabore la différence? Et comment exposer les cadres qui ont servi à la mettre en scène? Au travers d'une figure accompagnée de son peuple d'autres, Latifa Laâbissi montre et démonte la fabrique du politique – ses frontières sociales, sexuelles et culturelles.¹⁷

¹² Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 123

¹³ Alexandra Baudelot (dir.), Introduction, *Latifa Laâbissi. Grimaces du réel*, Dijon, Les presses du Réel, p.7

¹⁴ Yabiladi se veut être un portail virtuel du Maroc dans le monde

¹⁵ Mounira Louhrzal, « *Self Portrait Camouflage* de Latifa Laâbissi, une chorégraphie dénonciatrice et dénoncée », 19/01/2017, <<https://www.yabiladi.com/articles/details/50249/self-portrait-camouflage-latifa-laabissi.html>>, consulté le 22/02/2017

¹⁶ *Self Portrait Camouflage*, Latifa Laâbissi, <<http://www.leslaboratoires.org/date/self-portrait-camouflage-latifa-laabissi>>, consulté le 12/02/2017

¹⁷ *Self Portrait Camouflage*, présentation de Gilles Amalvi, <<http://www.figureproject.com/oeuvre/selfportraitcamouflage>>, consulté le 23/12/2016

À travers sa première création qu'est *Self Portrait Camouflage*, Latifa Laâbissi questionne la notion d'*identité(s)* en recourant à la déformation et à la grimace. Cette identité résulte d'un maillage entre le genre et les origines culturelles et sociales. Notre hypothèse se matérialise par la question suivante : comment Latifa Laâbissi dans *Self Portrait Camouflage* use-t-elle de son corps afin de transfigurer et de reconstruire des identités ? Il s'agit de susciter l'écriture d'Histoires personnelles en l'incluant dans des Histoires collectives qui mêleront les origines - et donc le thème de la postcolonisation - ainsi que le genre. Latifa Laâbissi s'expose, et questionne les identités dans *Self Portrait Camouflage* en liant performance, mouvement, danse et parole.

Enfin, nous nous attarderons sur la notion de *transfiguration*. Ce terme est emprunté au latin *transfiguratio* marque le changement d'une figure à une autre. Il se distingue donc de la métamorphose qui caractérise le changement d'une forme à une autre. Dans son usage commun, la transfiguration renvoie principalement à un épisode de la vie de Jésus-Christ. Ce dernier opère un changement d'apparence physique et corporelle pendant quelques instants lors de sa vie terrestre, afin de révéler sa nature divine à trois disciples. Dans cette réflexion, je ne me baserai pas sur cette acception du terme. Cependant, je retiendrais deux notions relatives à cette définition : *l'inhabituel* et la *sublimation*. La sublimation à cela de particulier qu'elle amène l'individu au-delà de lui-même à travers une transformation. À cela s'ajoute l'idée d'inhabituel ou d'extra-ordinaire. Aussi, la transfiguration est-elle un acte permettant d'aller outre la représentation habituelle afin de transformer son identité par le corps.

Nous verrons dans une première partie la construction d'une identité multiple chez l'artiste au travers de son parcours, de ses rencontres et de ses œuvres. Par la suite nous aborderons les notions de *déconstruction* et de *défiguration* qui irriguent *Self Portrait Camouflage*.

I. Construction d'une identité multiple

C'est un composite hétérogène, la question de l'identité.¹⁸

Latifa Laâbissi, entretien

Le parcours de Latifa Laâbissi (sa formation, ses rencontres, ses collaborations *etc*) révèle la construction d'une identité multiple et hybride. Il convient de revenir sur ce terme ambigu qu'est l'*identité*. Le sociologue français Jean-Claude Kaufmann offre une analyse complète de l'évolution de ce terme et de sa polysémie dans *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*. Aussi, nous faut-il immédiatement remarquer que l'identité est une notion tardive datant du XX^e siècle et qui n'a pleinement surgie au niveau individuel de l'invention de soi, que depuis moins d'un demi-siècle. En effet, les premiers éléments matérialisant l'identité visaient d'abord à catégoriser les gens. Ainsi, la naissance de la carte d'identité marque que « l'identité avait été une catégorie administrative et un mot usuel avant de devenir un concept.¹⁹ » Puis cette notion, qui va de pair avec l'individualisation de la société, se heurte à sa polysémie, à sa réappropriation et à son instabilité. En effet, « [t]oute la réalité d'une personne serait désormais [avec les papiers d'identité] censée pouvoir être concentrée en un seul papier, l'identité apparaissant ainsi comme une donnée extrêmement simple et contrôlable.²⁰ » Cependant « [s]i l'identité est un processus, continuellement ouvert et interactif, il est impossible, jamais, de la stabiliser et encore moins d'y découvrir à l'intérieur sa vérité ultime.²¹ » Il ne s'agit donc pas de chercher à figer une quelconque identité de l'artiste mais plutôt de se concentrer sur les thématiques abordées par les projets, le parcours, les pièces et les performances de Latifa Laâbissi et surtout par *Self Portrait Camouflage*. Puisque l'identité « est un

¹⁸ Entretien que j'ai réalisé avec Latifa Laâbissi au Magasin Les horizons le 26 mai 2017. L'entretien dans son intégralité est en annexe n°1

¹⁹ Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Collin, 2004, p.23

²⁰ Ibid. p. 22

²¹ Ibid. p. 31

processus, historiquement nouveau, consistant à sortir de soi (par l'image ou l'émotion) pour s'inventer différemment²² », ainsi qu'une manière de « sortir du soi habituel, du soi des habitudes, des schèmes incorporés²³ », la création artistique et la production scénique s'affirment comme des espaces de choix afin de repenser les identités. Jean-Claude Kaufmann réaffirme aussi ce point de vue en expliquant que

la création artistique représente sans doute le modèle le plus pur de l'inventivité identitaire. [...] La médiation par la présence de l'œuvre en train de se faire (le fait qu'elle puisse compter davantage pour son auteur que la vie réelle) ne fait qu'accentuer la liberté inventive [...] elle est le produit d'un imaginaire créatif.²⁴

Latifa Laâbissi, avec son parcours artistique, témoigne d'un fort intérêt concernant le minoritaire. Celui-ci peut alors s'appliquer au genre, à l'origine, ou même à des champs disciplinaires comme la danse et surtout la performance. Dans l'ouvrage de Jean-Claude Kaufmann le terme de « marginal » est préféré à celui de minoritaire. En effet, le sociologue emploie le terme « marginal » en se référant au sociologue allemand Norbert Elias et plus précisément à son ouvrage *Logiques de l'exclusion*. Il en donne un sens large en l'opposant aux « établis » qui sont installés dans un système de domination leur procurant des ressources. Aussi, l'identité s'affirme-t-elle comme un processus permettant de se définir par différents biais comme le corps, les idées, la voix, les communautés *etc.* En outre, cette première partie est consacrée au parcours, aux formations et aux engagements de l'artiste afin de mieux comprendre et étudier ses créations artistiques révélant un traitement de l'identité en filigrane.

²² Ibid. p. 257

²³ Ibid.

²⁴ Ibid. p. 272

1) Parcours, formation et engagements

Latifa Laâbissi s'est formée au studio Merce Cunningham. Son parcours artistique marque aussi sa volonté de s'affranchir de cet enseignement chorégraphique tenant du courant abstrait américain. Nous nous intéresserons à la formation de Latifa Laâbissi afin de voir comment ses collaborations ainsi que ses réalisations artistiques sont en lien, ou au contraire, prennent des distances - avec l'esthétique, la composition et la technique de Merce Cunningham. Puis, nous nous tournerons vers les revendications des Signataires du 20 Août, un groupe formé de penseur.se.s, créateur.rice.s et acteur.rice.s de la danse en France, dans lequel Latifa Laâbissi a, grâce à cette voix commune, dressé un état des lieux accablant de la danse contemporaine en France. La prise en compte de cet engagement liée à une approche de son parcours et de sa formation nous permettent de comprendre au mieux les questionnements et thématiques qui surgissent dans ses créations.

1.1) Approche de l'esthétique de Latifa Laâbissi : parcours personnel et professionnel

J'ai fait une partie de mes études chez Cunningham.[...]
Donc ce n'est pas par opposition mais moi, mon imaginaire est
plus tordu que ça²⁵.

Latifa Laâbissi, entretien

Latifa Laâbissi est née à Grenoble en 1964. C'est dans cette même ville, au conservatoire régional, qu'elle suit des cours de danse. Elle se forme ensuite de « manière très classique²⁶ » comme elle l'explique elle-même lors d'une conférence organisée et modérée par Bénédicte Boisson en 2014, à l'université de Rennes II. Elle explique aussi que cette formation est « influencée par une esthétique

²⁵ Entretien, Op. Cit.

²⁶ Bénédicte Boisson et Latifa Laâbissi, mise en ligne sur le site de l'Université Rennes II, 19 février 2014, 53 min 21 <<https://www.lairedu.fr/media/audio/conference/latifa-laabissi-choregraphe-interprete-performeuse/>>, consulté le 03/07/2017

dominante qui [est celle de] l'école abstraite américaine²⁷ » et, plus précisément, celle de Merce Cunningham. Les deux courants majeurs enseignés dans les années 1980-1990 étant le courant expressionniste allemand et le courant abstrait américain, Latifa Laâbissi se dirige vers ce dernier et intègre le studio Merce Cunningham à New-York dans les années 1990. Lors de cette même conférence, l'artiste explique que dans cette formation il y a « une matrice forte qui [l]'a influencée²⁸ ». Elle ne rentre pas dans les détails mais explique qu'elle a aussi ressenti un manque dans sa formation. Ce manque a « généré une façon de faire école en inventant des processus de travail²⁹ ». C'est après avoir pris conscience de ce manque qu'elle s'engage dans le collectif d'artistes plus connu sous le nom des « Signataires du 20 Août » dont nous reparlerons plus en profondeur dans la partie suivante. Suite à sa formation au studio Merce Cunningham, elle retourne en Europe en 1990 où elle intègre le Groupe Emile Dubois, dirigé par Jean-Claude Gallotta. Elle ne cessera alors d'être interprète pour d'autres chorégraphes tel.le.s que Loïc Touzé, Thierry Baë, George Appaix, Jennifer Lacey³⁰, Frans Poelstra, Boris Charmatz ou encore Robyn Orlin. La fin des années 1990 et le début des années 2000 marquent les prémices de ses créations artistiques.

a) Formation de Latifa Laâbissi au contact de la technique cunninghamienne

Ainsi, la formation de Latifa Laâbissi a été marquée par son passage à New-York, tant par l'influence et la pratique de Merce Cunningham sur son parcours, que par la volonté de la danseuse et chorégraphe de se détacher de cette école. Nous reviendrons donc plus en profondeur sur cet apprentissage. Comme il n'y a pas d'informations témoignant du passage de Latifa Laâbissi au studio Cunningham, je me suis tournée vers l'article « Danser et avoir dansé chez Cunningham », dans lequel Marie Glon interroge Ashley Chen, une danseuse recrutée par Merce

²⁷ Ibid. 4 min 23

²⁸ Ibid. 4 min 29

²⁹ Ibid. 4 min 31

³⁰ Notons qu'en 2000, lorsque Jennifer Launay s'installe à Paris, elle fonde aux côtés de Carole Bodin la compagnie Megagloss. C'est à la même époque qu'elle développera une collaboration privilégiée avec Nadia Lauro qui s'illustre par de nombreux projets comme *\$Shot* (2000), *This is an Epic* (2003), *mhmmmm* (2005) etc.

Cunningham en 2000. Cette dernière, revenant sur ces années aux côtés de Merce Cunningham et de sa compagnie, explique que « les interprètes de Cunningham sont souvent considérés comme des danseurs classiques [et] “académiques”³¹ ». Ainsi, elle revient sur son départ de la compagnie et explique sa volonté de rompre avec l’image d’un danseur très « “tenu” , sérieux et virtuose³² » et par son désir de se tourner vers des interprétations « plus théâtrale[s]³³ ». Enfin, Ashley Chen explique que cet apprentissage lui a permis de « décomposer le mouvement avec une grande précision.³⁴ » Cette dernière information peut être mise en lien avec les interprétations et créations de Latifa Laâbissi, puisqu’elle travaille beaucoup sur la décomposition du mouvement des codes de la danse et notamment des techniques en danse (comme celles du ballet ou de Cunningham) au sein de ses créations. En effet, par sa technique, Cunningham s’intéresse beaucoup à la décomposition des actions entre, par exemple, le haut et le bas du corps. Il fait notamment travailler ses élèves sur chaque partie de leur corps afin de les rendre autonomes les unes des autres. De plus, ces exercices sont réalisés sur différents rythmes et les élèves changent aussi leur orientation ce qui participe à rendre le corps plus flexible et plus adaptable. Aussi, les élèves travaillent-ils des déplacements de côtés tout en restant face au public. Cet exemple d’exercice, tiré du film *Elementary Level, Cunningham Technique*³⁵ réalisé en 1984, met en lumière certaines bases de la technique Cunningham. Ainsi, dans *Écran somnambule* (2012), Latifa Laâbissi rejoue au ralenti une pièce majeure de l’expressionnisme allemand, *La danse de la sorcière* de Mary Wigman. Cette création demande un savoir-faire technique, une aisance dans la compréhension des dynamiques et rythmiques des mouvements et des différentes orientations du corps (poignets, doigts, taille, hanches *etc*). De plus, la lenteur avec laquelle le corps évolue dans l’espace offre une forme de suspension de l’action. Latifa Laâbissi a choisi de travailler sur un film d’une minute quarante, datant de 1926, dans lequel Mary Wigman interprète une partie de *La danse de la sorcière*.

³¹ Marie Glon et Ashley Chen, « Danser et avoir dansé chez Cunningham », *Repères, cahier de danse*, 2009 (n° 23), p. 30-31, <<http://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2009-1-page-30.htm>>, consulté le 12/05/2017

³² Ibid.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

³⁵ Merce Cunningham et Elliot Caplan, *Elementary Level, Cunningham Technique*, 1984, 34 min. <https://www.youtube.com/watch?v=tTSHFI_wT5c>, consulté le 27/08/2017

Elle s'appuie uniquement sur cette trace incomplète, afin de ne reproduire que ce que montrent les images de ce film. De plus, le processus de création d'*Écran somnambule* souligne une filiation avec la danse postmoderne. En effet, par ses approches de la danse, Merce Cunningham peut être considéré comme l'un des initiateurs de la danse postmoderne. Même si c'est bel et bien le Judson Dance Theater, composé autour d'Anna Halprin avec des danseur.se.s comme Trisha Brown et Yvonne Rainer, qui est considéré comme le principal fondateur de la danse postmoderne. La danse postmoderne apparaît dans les années 1960 aux États-Unis. Yvonne Rainer utilise alors le terme *postmoderne* afin de marquer une fracture vis-à-vis de la danse moderne. Aussi, ce courant chorégraphique cherche-t-il à dépouiller la danse de sa virtuosité dramatique. En effet, si le modernisme se caractérise par une recherche de l'originalité et de formes nouvelles et inexpérimentées, le postmodernisme adopte et réutilise des formes préexistantes. De ce fait, l'une des qualités de la danse postmoderne est le pastiche notamment par l'utilisation des codes passés au sein d'une nouvelle création. Aussi, la chorégraphe emblématique de la danse postmoderne, Yvonne Rainer engage-t-elle une critique des conventions esthétiques en rédigeant en 1964, *No Manifesto*³⁶. Un (non)manifeste dans lequel elle affirme son approche radicale de la danse et de ses représentations. L'œuvre de Latifa Laâbissi atteste d'une filiation avec la danse postmoderne étant donné qu'elle puise dans d'autres partitions chorégraphiques afin de créer certaines de ses pièces. Par ailleurs elle utilise la notion de *figure* afin de laisser les imaginaires du public et les possibilités de compréhension le plus ouvert possibles. Remarquons que l'œuvre de Merce Cunningham se caractérise par une volonté d'ouvrir au maximum les différentes lectures de ses pièces afin que la composition chorégraphique ne soit pas reçue par le public comme un récit construit. En outre, Merce Cunningham utilise une composition liée au hasard, notamment grâce à la Chance Method, méthode qu'il a mis en place afin de combiner de manière aléatoire des indications concernant l'espace, l'action et le nombre d'interprètes. Cette méthode illustre l'un de ces principes de composition : « Anything can follow anything ». Aussi, l'intention des

³⁶ Yvonne Rainer, *No Manifesto*, 1964 <<https://conversations.e-flux.com/t/yvonne-rainer-no-manifesto/1454/2>>, consulté le 26/08/2017.

Ma traduction : Non au spectacle / Non à la virtuosité / Non aux transformations, au merveilleux et au trompe-l'œil / Non à la fascination et à la transcendance de l'image de la star / Non à l'héroïque / Non à l'anti-héroïque / Non aux images de pacotille / Non à l'engagement du performer ou du spectateur / Non au style / Non au maniéré / Non à la séduction du spectateur par les artifices de l'interprète / Non à l'excentricité / Non à l'émouvant et à l'ému

deux chorégraphes est-elle semblable, cependant leurs moyens d'y parvenir - c'est-à-dire par le principe de composition - quant à lui, diffère.

b) Utilisation de la musique

Bien que la musique soit un élément fondamental dans l'œuvre de Merce Cunningham - qui collabore sur long terme avec John Cage dans une volonté de libérer la musique de la danse et la danse de la musique -, Latifa Laâbissi ne fait pas appel à la musique de la même manière. Chez Latifa Laâbissi, la musique amène un univers singulier. Dans *Self Portrait Camouflage*, la chanson « J'ai deux amours » de Joséphine Baker clôt le spectacle et permet à l'artiste de convoquer l'histoire singulière de Joséphine Baker. Par ses mouvements et ses poses, elle souligne les postures et déplacements présents dans les music-halls des années 1920-1930 et, en particulier, les spectacles considérés comme « exotiques ». Isabelle Launay dans l'article « Gestes tordus, gestes toxiques, gestes revenants. Sous le signe des grimaces de la Vénus hottentote, de Jane Avril et de Joséphine Baker, de *Self Portrait Camouflage* (2006) à *Adieu et Merci* (2014) » publié dans la monographie consacrée à Latifa Laâbissi et dirigée par Alexandra Baudelot, s'intéresse plus particulièrement à la musique présente dans *Adieu et Merci*. Elle explique que « les éléments chorégraphiques et musicaux, issus de multiples cultures et histoires, se parlent entre eux, se citent, se révisent, se signifient mutuellement dans un dialogisme généralisé.³⁷ » Latifa Laâbissi utilise donc la musique afin de générer des imaginaires et d'entamer un dialogue avec le mouvement. Isabelle Launay développe alors son argumentation en expliquant que dans un passage d'*Adieu et Merci*, Latifa Laâbissi

surgit, nue, barbue, les cheveux pris dans un épais chignon noir au-dessus de la tête, des rideaux violets en fond de scène - rideaux partenaires, avec qui elle entame un duo endiablé sur le son de la chanson "Changing of the Guards" ("la relève de la garde") de Bob Dylan, chantée par Patti Smith. Elle inaugure le registre gestuel d'une

³⁷ Isabelle Launay « Gestes tordus, gestes toxiques, gestes revenants sous le signe des grimaces de la Vénus hottentote, de Jane Avril et de Joséphine Baker, de *Self Portrait Camouflage* (2006) à *Adieu et Merci* (2014) » in Op Cit., p. 54

Baker saisie par le *rock and roll*³⁸, retrouvant, autrement musicalisés, ses déhanchements, désarticulations, dissociations du corps et du visage, grimaces diverses portées par le *groove*³⁹ de la musique.⁴⁰

Cette analyse met en relief plusieurs éléments qui nous importent. Tout d'abord, Latifa Laâbissi use généralement de la musique par séquence dans ses créations. En effet, elle invite sur scène une ou plusieurs chanson(s) qui sont alors présente(s) dans le spectacle par intermittence. Enfin, même si elle use parfois d'ambiances musicales créées pour ses spectacles comme dans *Pourvu qu'on ait l'ivresse*, Latifa Laâbissi fait principalement appel à des musiques ou à chansons déjà écrites.

c) Convier la parole sur scène

Dans l'article « La technique Cunningham » publié dans *Repères, cahier de danse* Sandrine Barrasse interroge Isabelle Marteau - danseuse et pédagogue - sur la technique et l'œuvre de Merce Cunningham, notamment lors de l'apprentissage des danseur.se.s au Studio Cunningham. Cette dernière souligne une « approche du mouvement presque mathématique, géométrique⁴¹ » Cette technique est parfois utilisée par Latifa Laâbissi qui l'adopte de manière diffuse dans ses compositions en proposant des spectacles - voire des performances - où le mouvement dansé n'est parfois que très peu visible. En effet, elle s'intéresse à des formes hybrides où la parole est souvent sollicitée sur scène. En 1998, elle co-signe avec Yves-Noël Genod *L'âme et le corps duo* et *To Play*, deux pièces déterminantes quant aux voies artistiques choisies. En effet, la parole devient alors un élément nécessaire à la création mais aussi un matériau indissociable à l'acte dansé. Dans *Autoarchive* (2013) - une conférence performée - l'artiste traite du mouvement à la fois par la théorie et par la pratique afin d'explorer les processus chorégraphiques ainsi que son

³⁸ En italiques dans le texte

³⁹ En italiques dans le texte

⁴⁰ Ibid. p. 54-55

⁴¹ Isabelle Marteau et Sandrine Barrasso, « La technique Cunningham », *Repères, cahier de danse*, 2009 (n°23), p.13, <<http://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2009-1-page-13.htm>>, consulté le 23/07/2017

propre travail. Ainsi *Autoarchive* témoigne particulièrement bien de la volonté qu'a Latifa Laâbissi de mêler théorie et pratique de la danse. Lors de l'entretien que j'ai réalisé avec Latifa Laâbissi, cette dernière s'est exprimée sur sa volonté de décloisonner théorie et pratique en danse. « Je ne hiérarchise pas [...] la théorie et la pratique, ce n'est pas plus valide parce que c'est couché sur papier.⁴² »

d) S'éloigner du hasard et s'approcher du sol

Enfin, Isabelle Marteau explique que « Merce crée souvent des phrases bizarres et inédites en séparant le haut et le bas du corps et en les réassociant à partir du hasard⁴³ ». Cette décomposition du mouvement et plus particulièrement le travail effectué sur le bassin, les hanches et sur leurs orientations ainsi que sur leurs ouvertures dans l'espace irriguent, de manières différentes, les œuvres de Merce Cunningham et de Latifa Laâbissi. En effet, Merce Cunningham s'illustre dans des créations sérielles où les interprètes envahissent l'espace. Dans *Changing Steps* - une création de 1989 consistant en dix solos, cinq duos, trois trios, deux quatuors et deux quintettes pouvant être dansés dans n'importe quel ordre, n'importe quel espace, n'importe quelle combinaison - on remarque un grand travail sur l'équilibre et surtout sur les différentes orientations et inclinaisons du corps et notamment du bassin et des hanches. Ce dynamisme est au service d'une géométrie de l'espace et d'une géométrie des corps. Latifa Laâbissi use aussi de ces différentes orientations du corps, notamment par la rotation des hanches, de la taille et du bassin créant ainsi des images proches du démembrement. Elle réutilise ces mouvements afin de servir un propos, ou plutôt, afin de travailler autour de différentes thématiques. Ce genre de mouvement est utilisé au début du XX^e siècle dans les spectacles de « danses nègres [qui sont] associé[es] à un fantasme de démembrement propre à l'horreur comique [ou encore] à la mise en scène du corps pathologique⁴⁴», comme le remarque Isabelle Launay dans ce même article consacré à *Self Portrait Camouflage* et à *Adieu et Merci*. Enfin, remarquons que chez Merce Cunningham, le corps travaille peu au sol. De ce fait, Sylviane Pages, spécialiste du butō, s'intéresse de plus près au rapport au sol de Merce Cunningham dans son article « Le "moment

⁴² Entretien avec Latifa Laâbissi, Op. Cit. Voir annexe n°1

⁴³ Idid. p.15

⁴⁴ Op. Cit. p. 58

Cunningham”. L'émergence d'une référence incontournable de la danse en France », constate que

dans certaines pièces chorégraphiques des années 1980, il y a une évolution nouvelle vers un affaissement des corps, dont on peut penser qu'il s'agit d'une forme de réaction à l'esthétique cunninghamienne. Certains danseurs vont chercher ailleurs, et notamment dans le butō, une danse plus près du sol, au centre de gravité plus bas, et proposant surtout une fragilisation des postures, bien loin des corps verticaux et virtuoses cunninghamiens.⁴⁵

Latifa Laâbissi, quant à elle, va chercher le sol dans plusieurs de ses spectacles. Le corps est parfois pleinement au sol où il y évolue, parfois il semble essayer de se relever. C'est le cas dans la première et la plus longue partie de *Self Portrait Camouflage*. Dans sa dernière création *Pourvu qu'on ait l'ivresse* (2016), à laquelle j'ai assisté à la MC2 de Grenoble⁴⁶, les acteur.rice.s de la compagnie de l'Oiseau Mouche, évoluent dans un dispositif quadrifrontal. Au centre de ce dispositif, un jeu géant de Mikado est étendu contre le sol. Les Mikado sont d'abord tenus par une comédienne qui les lâche et les laisse tomber au sol dès les premières minutes du spectacle. Tout au long de cette pièce, les bâtons de Mikado sont déplacés et confrontés aux corps. Ils composent une scénographie à laquelle les comédien.ne.s se heurtent, avec laquelle ils jouent et confrontent leur corps. Ces évolutions dans l'espace se traduisent parfois par des positions et des déplacements au sol, seul.e ou à plusieurs. De ce fait, les acteur.rice.s développent des mouvements dansés qui délimitent un périmètre d'action et questionnent les frontières entre danse et théâtre.

⁴⁵ Sylviane Pagès, « Le "moment Cunningham". L'émergence d'une référence incontournable de la danse en France », *Repères, cahier de danse*, 2009 (n° 23), p.5, <<http://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2009-1-page-3.htm>>, consulté le 27/07/2017

⁴⁶ *Pourvu qu'on ait l'ivresse*, Latifa Laâbissi et Nadia Lauro, produit par Figure Project et Compagnie de l'Oiseau-Mouche, 2016, 1h. J'ai vu ce spectacle à la MC2 de Grenoble en mai 2017.

Illustration n°2 : Pourvu qu'on ait l'ivresse



Pourvu qu'on ait l'ivresse, 2016

Création de Latifa Laâbissi et de Nadia Lauro, 60 minutes

© Nadia Lauro

De plus, vers la fin du spectacle, les commédien.ne.s découpent le sol avec plusieurs paires de ciseaux. Tour à tour, ils taillent ce sol vert en formant des pays puis, en s'adressant au public, ils effectuent une vente aux enchères des pays qu'ils et elles ont alors en main. Lorsque la découpe s'effectue, les corps sont souvent proches du sol, voire accroupis ou encore avec de multiples appuis sur le sol. Revenons sur les propos de Sylviane Pagès, et plus précisément sur le *butō*, afin de les mettre en lien avec la pratique artistique de Latifa Laâbissi. Cette dernière m'a expliqué qu'elle s'inspire parfois de l'œuvre d'Hijikata Tatsumi. « Chez Hijikata, c'est pas du tout le *butō* mais c'est justement le rapport à la lenteur et aussi les questions de figure et cette façon d'avoir un corps très transgressif.⁴⁷ » Hijikata Tatsumi est l'un des pionniers du *butō*, bien qu'il s'en soit éloigné au fil du temps. Il met en scène dans ses créations un corps en crise et contraint. Il développe donc un rapport au sol, à la lenteur, à la décomposition du mouvement et à la notion de *figure* important pour l'œuvre de Latifa Laâbissi.

⁴⁷ Entretien avec Latifa Laâbissi

e) Latifa Laâbissi : origines et inspirations

Par ailleurs, il nous faudra remarquer que Latifa Laâbissi est issue de l'immigration : ses parents sont d'origine marocaine. Cette information n'est pas anecdotique puisque l'artiste questionne le rapport à l'Autre, à l'étrange(r). Ainsi, comme nous l'avons remarqué, elle convoque sur scène la parole et, grâce à cette parole, elle invite plusieurs langues. L'arabe est par exemple présent dans *Self Portrait Camouflage* et le français avec l'accent marocain est aussi joué. De plus, le racisme, et notamment le racisme symbolique, devient le matériau principal de *Loredreamsong* (2010). *Loredreamsong* est un spectacle interprété par Sophiatou Kossoko et Latifa Laâbissi où cette dernière choisit d'explorer, après *Self Portrait Camouflage*, les représentations du minoritaire. En convoquant le registre du *one-man-show* afin de faire des « blagues racistes » et en invitant sur scène un héritage postcolonial encore ancré en Occident, les deux artistes questionnent violemment le rapport à l'Autre. Latifa Laâbissi avec ce spectacle « revient sur l'histoire du spectacle vivant, et plus spécifiquement sur le spectacle *blackface* (né à la fin du XIX^e siècle), dont elle se saisit de l'histoire longue, complexe, chargée d'implications racistes⁴⁸ tout en rendant hommage à son potentiel transgressif⁴⁹ », comme l'explique Emmanuelle Chérel, docteure en histoire de l'art contemporaine, dans son article « Agir : Ruiner les catégories, quitter les fixations. *Loredreamsong* (2010) » publié dans la monographie traitant de l'artiste.

Ainsi, bien que Latifa Laâbissi puise parfois dans une technique cunninghamienne, notamment par de multiples orientations du corps, des jeux d'équilibre ou encore des créations artistiques hybrides, elle met surtout en place un univers artistique singulier qui bouleverse certaines formes d'identité. En effet, elle invite régulièrement la parole sur scène afin de créer des spectacles-performances à la lisière des champs où le dispositif, le corps et la voix s'entremêlent. Aussi ces créations se rapprochent-elles du *live art*. De plus, elle se démarque aussi par un grand travail sur le visage et l'expression. La grimace devient alors partie prenante de la partition corporelle et questionne le regard porté sur l'Autre aussi bien que la

⁴⁸ Pour aller plus loin, voir le personnage de Jim Crow ou *Plantation Act* de Philip Roscoe (1926)

⁴⁹ Emmanuelle Chérel, « Agir : Ruiner les catégories, quitter les fixations. *Loredreamsong* (2010) » in Op.Cit, p. 93

notion de *beauté*⁵⁰. Ce sont les questionnements et les thématiques qui rythment les créations de l'artiste. Comme l'explique le dramaturge et critique de danse Gilles Amalvi dans la biographie de Latifa Laâbissi présente sur son site internet, « elle met en lumière un travestissement des identifications qui révèle la violence des conflits dont le corps est l'objet, et en renvoie une image grimaçante⁵¹ ». Selon moi, les questions et les thèmes qui sont abordés dans ses créations, provoquent et questionnent les identités. Qu'est-ce qu'être une artiste ? Comment se lient pratique et théorie ? Comment *dire* avec la danse ? Qu'est-ce qu'être une femme issue de l'immigration ? Cela impacte-t-il d'où je parle ? Qu'est-ce que je renvoie à l'Autre ? Qui est l'Autre ? *etc.* En effet, que ce soit en questionnant le rapport à l'Autre et à la différence d'origine et d'histoire dans *Self Portrait Camouflage* (2006) et dans *Loredreamsong* (2010) où l'artiste convoque des imaginaires coloniaux. Ou encore au travers des questionnements liés à la transmission qui irriguent *La part du rite* (2012) - l'artiste ne cesse de questionner et d'amener la danse là où on ne l'attend pas. Son parcours et notamment ses engagements collectifs - dont sa participation active à l'association « Les Signataires du 20 Août » marquent un questionnement perpétuel lié à la notion d'identité.

⁵⁰ Toutes ces thématiques seront abordées bien plus précisément dans la deuxième partie avec l'analyse complète de *Self Portrait Camouflage*. Ici, il est seulement question de donner aux lecteurs.rices certaines clefs afin d'approcher au mieux l'univers et la famille artistique de Latifa Laâbissi.

⁵¹ Voir « Biographie » de Latifa Laâbissi, <<http://www.figureproject.com/biographie/>>, consulté le 16/04/2017

1.2) Engagement collectif : les Signataires du 20 Août

Parce que tout s'est trouvé déplacé, subsiste l'élan et la détermination.

Les Signataires du 20 Août, « État de grève à Kerguéhennec »

Nous avons remarqué que le parcours, les collaborations et les créations de Latifa Laâbissi se caractérisent par une volonté de décloisonner les disciplines artistiques, et plus particulièrement celle de la danse. Ainsi, à la fin des années 1990, elle questionne activement la danse, son soutien, son financement, sa production, sa diffusion mais aussi son apprentissage. Pour cela elle participe à l'aventure des « Signataires du 20 Août », une association dont la création date de 1997 « regroupant une cinquantaine de danseurs-chorégraphes-chercheurs autour de la mise en place de la déconcentration des crédits en région par le Ministère de la Culture.⁵² » Les volontés et propositions de ce groupe d'artistes se concentrent principalement dans deux publications. Tout d'abord l' « État de grève à Kerguéhennec » publié en 1998, puis la « Lettre ouverte à Dominique Wallon et aux danseurs contemporains. Quel avenir pour la création chorégraphiques contemporaine ? », publié en 1999. Ces deux écrits, publiés à un an d'intervalle sur le site de la revue *Mouvement*, dressent un panorama critique de la danse contemporaine en France et marquent une autre volonté de pratiquer et d'enseigner la danse. Nous nous intéresserons aux propos, aux constats ainsi qu'aux revendications réalisés par ce groupe. Puis nous nous focaliserons sur certain.e.s artistes ayant pris part à ce projet, en tissant des liens avec les créations de Latifa Laâbissi.

⁵² Voir la « Lettre ouverte à Dominique Wallon et aux danseurs contemporains. Quel avenir pour la création chorégraphiques contemporaine ? », paru sur <<http://www.mouvement.net/critiques/critiques/lettre-ouverte-a-dominique-wallon-et-aux-danseurs-contemporains>> le 01/01/1999, annexe n°5

a) Revendications des Signataires du 20 Août

Les Signataires du 20 Août forment une constellation d'artistes qui collaborent sur le plan intellectuel et artistique, se questionnent et se rencontrent. Comme nous l'avons expliqué, ces artistes se réunissent dans un premier temps au Centre d'Art Contemporain de Kherguéhennec. De cette première collaboration émergent un premier texte publié dans la presse, « État de grève à Kherguéhennec⁵³ ». Ce texte, écrit par Isabelle Launay et publié par *Mouvement*, est rédigé en réaction à l'annonce de la déconcentration des crédits pour la danse contemporaine. De ce fait, l'association des Signataires du 20 Août, qui regroupe plus d'une vingtaine d'artistes à la fois chorégraphes, interprètes et chercheur.e.s, se réunit régulièrement au cours de l'année 1998 à Paris. Puis, suite à cette annonce le groupe décide de se retrouver au Centre d'Art Contemporain dirigé par Denis Zakaropoulos pendant six jours dans

le but initial d'écrire des propositions pour dynamiser les étaux nécessaires des institutions concernant l'ensemble des problèmes qui touchent le milieu de la danse en France : statut de l'intermittence, évaluation du projet artistique, production et diffusion des spectacles, politique de sensibilisation, formation du danseur, les médiations du projet artistique, la critique en danse.⁵⁴

D'ailleurs, Marie Glon publie en 2006 dans *Repères, cahier de danse* un article intitulé « Lieux et luttes » où elle revient sur l'état de la danse contemporaine en France. Ainsi, elle remarque qu'

[a]ujourd'hui encore, avec seulement 19 C.C.N., 6 C.D.C. et quelques structures vouées à l'art chorégraphique, l'obtention de lieux pour la danse est un enjeu majeur. Le problème est d'autant plus vif que la place de la danse dans les espaces culturels pluridisciplinaires est faible : au sein des 69 scènes nationales, en 2001-02, à peine 14 % des représentations étaient des représentations de danse ; il est plus que rare qu'une personne issue du monde de la danse soit nommée à la tête d'une institution artistique. Une trentaine de théâtres sont

⁵³ Pour consulter « État de grève à Kherguéhennec » et « Lettre ouverte à Dominique Wallon » ainsi que le nom de tous.les les participant.e.s voir les annexes n°4 et 5

⁵⁴ « État de grève à Kherguéhennec »

“scènes conventionnées danse”, mais la diffusion des spectacles créés reste un problème crucial.⁵⁵

Il apparaît que la danse contemporaine manque d’espaces propices à la création et à l’expérimentation chorégraphique. D’ailleurs, dans ce même article, elle ajoute que les Centres Chorégraphiques Nationaux

sont violemment pris à parti par la nouvelle génération de danseurs et chorégraphes (les directeurs des C.C.N. sont souvent issus de la génération qui avait émergé dans les années 1970 et 1980) : “ce n’est ni l’aisance ni les moyens conséquents des notables qui constituent en eux-mêmes un scandale, mais la misère en face, ainsi que la propriété privée des moyens de production (pourquoi un seul chorégraphe pour un centre chorégraphique ?)” ; “nous proposons l’utilisation de l’outil C.C.N. pour une durée de 5 ans, non renouvelable”.⁵⁶

Différents collectifs et groupes réfléchissent à des nouveaux lieux et moyens pour la danse contemporaine tout en tenant compte de l’évolution des recherches chorégraphiques. Les Signataires du 20 Août en sont un, au même titre qu’Espace Commun ou que Pro-Danse⁵⁷. Par ailleurs, ils critiquent le manque de communication et d’écoute entre les artistes et les institutions en prenant alors « leur histoire à bras le corps.⁵⁸ » Ces artistes revendiquent, par des temps et des échanges communs, une place dans le paysage chorégraphique français trop souvent polarisé autour des institutions. Selon eux, la danse manque « d’une réflexion approfondie sur son propre mode de fonctionnement, comme sur ses outils de travail.⁵⁹ » Il semble alors nécessaire, voire urgent, de repenser ce fonctionnement et ces outils. Le fonctionnement de la danse contemporaine en France semble stagner depuis la créations des CCN, c’est-à-dire depuis les années 1980. De ce fait, les cadres, alors adaptés à l’effervescence des années 1980, ne le sont plus aux créations et expérimentations chorégraphiques actuelles : « il demeure une trop grande disparité entre les ambitions singulières des artistes et celles de la

⁵⁵ Marie Glon, « Lieux et luttes », *Repères, cahier de danse* 2006 (n° 18), p. 11, <<http://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-11.htm>>, consulté le 28/07/2017

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Pour en savoir plus sur Espace Commun et Pro-Danse, voir l’article de Marie Glon précédemment cité

⁵⁸ « État de grève à Kherguéhennec ». Voir annexe n°4

⁵⁹ Ibid.

politique de l'Etat en matière de danse.⁶⁰ » La singularité du séminaire à Kherguéhennec, duquel découle « État de grève à Kherguéhennec », résidant en sa volonté d'aborder les difficultés de la danse contemporaine française en lien avec les projets de chacun.e. Cet écrit, qui fait part d'un état d'alerte, témoigne d'un élan collectif qui cherche aussi à décloisonner les métiers ainsi le ou la danseur.se est aussi chercheur.se et théoricien.ne.

Une année plus tard, Les Signataires du 20 Août publient une « Lettre ouverte à Dominique Wallon et aux danseurs contemporains » sous-titrée « Quel avenir pour la création artistique ? ». Dominique Wallon - après avoir été, entre autres, président de la maison de la culture de Grenoble de 1977 à 1981 ou encore directeur du développement culturel de 1982 à 1986 - devient directeur de la musique, du théâtre et des spectacles à partir de 1997, poste duquel il démissionnera en 2002. Cette lettre ouverte s'adresse directement à Dominique Wallon et questionne tous.tes les acteur.rice.s du panorama chorégraphique français. Elle est en réaction directe aux prises de décisions de Christophe Wallon et déplore le cloisonnement de la danse contemporaine française. En effet, cette lettre cherche à « combler un immense déficit identitaire.⁶¹ » Déficit lié, encore une fois, aux cadres sclérosants mis en place par les politiques culturelles françaises, toujours inchangées depuis les années 1980. De ce fait, « alors que le milieu professionnel contemporain s'est considérablement élargi, il semble que le visage de ses représentants ne se soit guère modifié depuis vingt ans.⁶² ». Les Signataires du 20 Août dressent alors une longue liste des raisons. Celles-ci alternent entre de grandes difficultés à trouver du personnel compétent (c'est-à-dire indépendant et ayant connaissance de la culture chorégraphique *etc*) et une organisation trop pyramidale réduisant les libertés d'agir, de penser, de créer et d'expérimenter. De plus, les Signataires du 20 Août réclament des espaces d'échange et de partage puisque « l'idée même de collégialité et d'échanges s'est absentée, alors qu'elle devient décisive aujourd'hui.⁶³» Deux éléments sont pointés du doigt : les commissions d'attributions des subventions publiques et la formation des danseur.se.s.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Les Signataires du 20 Août, *Lettre ouverte à Dominique Wallon et aux danseurs contemporains*, 1999. Voir annexe n°5

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid.

Les commissions d'attributions des subventions publiques :

Le groupe souligne d'abord une absence de moyen du côté des commissions des DRAC, Directions Régionales des Affaires Culturelles. Celles-ci faussent alors leur principale mission : celle de distribuer équitablement l'argent public aux artistes et compagnies œuvrant dans des projets « propre à favoriser la vie chorégraphique⁶⁴ ». Ainsi,

comment les commissions peuvent-elles "traiter" quatre-vingts dossiers en une journée (pour les régions Provence-Alpes-Côte d'Azur et Midi-Pyrénées), ou plus de cent dossiers en quatre jours, pour l'Île-de-France (soit cinq à dix minutes de débat par dossier) autrement que par l'arbitraire ? Et cela quand les membres des commissions ne connaissant pas toujours le travail antérieur des compagnies ou s'ils ne peuvent s'en faire une idée que d'après l'orientation et le filtre de dix à vingt lignes de l'inspecteur ministériel et / ou du représentant de la DRAC ?⁶⁵

Cette critique est acerbe dans la mesure où elle estime que les commissions DRAC ne font pas correctement leur travail. En effet, cette critique reproche aux commissions de sélectionner les compagnies de façon relativement arbitraire. Cette sélection est d'autant plus importante qu'elle se répercute sur la mise en place des subventions des compagnies, leurs moyens de création, leur reconnaissance, la qualité artistique et donc sur le paysage chorégraphique français. Par ailleurs, la critique est aussi dirigée vers la formation des danseur.se.s. En effet comme nous l'avons remarqué, nombreux.ses⁶⁶ sont les artistes qui ont travaillé.e.s, par leurs projets, sur cette question de l'apprentissage et de la formation. La critique se tourne ensuite sur, ce qui est appelé dans cette lettre, « la doxa des rapports d'inspections⁶⁷ » qui définit et cadre la « pièce chorégraphique idéale⁶⁸ ». Celle-ci se doit alors d'être « composée », d'être une pièce « maîtrisée, finie, construite rigoureusement » marquant « une belle occupation du plateau » tout en évitant d'être « trop formelle, trop frontale, trop appliquée ». L'éclairage doit alors participer à la création en « mettant en valeur le corps » des interprètes. Cependant le ou la

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Boris Charmatz avec *Le Bocal* et *Je suis une école* ou encore Latifa Laâbissi et d'autres par leur enseignement au sein d'écoles d'art, d'architecture, de centres chorégraphiques ...

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid.

chorégraphe se doit d'être « impertinent[.e] » et « original[.e] » et « rentable ». Toutes ces remarques amènent cette lettre ouverte à conclure en ces mots : « ainsi une pièce chorégraphique doit-elle emporter l'adhésion du spectateur au risque de le réduire à n'être plus qu'un consommateur.⁶⁹ » Il faut donc plaire au public en proposant une création avec une *belle* scénographie et des jeux de lumière *soulignant la beauté* des mouvements et des corps tout en proposant une *œuvre sophistiquée*. Aucune place ne semble alors faite pour les créations subversives ou expérimentales. En effet, sans subventions ce type de créations peine à voir le jour.

La formation des danseur.se.s :

La formation initiale des danseur.se.s et donc des futur.e.s chorégraphes est, dans un deuxième temps, fortement critiquée. Il s'agit, selon les Signataires du 20 Août, de repenser ce système d'apprentissage considéré comme acquis et qui n'est donc plus questionné. De ce fait,

c'est une formation qui ne s'est pas souciée de donner aux danseurs les outils d'analyse critique leur permettant de comprendre et de choisir leur pratique du mouvement, ni une culture historique et esthétique large leur permettant de situer leurs travaux dans un champ élargi.⁷⁰

La critique est ici portée sur les outils donnés aux artistes afin que ces derniers construisent leur autonomie artistique et intellectuelle⁷¹. Il s'agit alors de reconstruire des ponts entre la création, la recherche et la pédagogie.

Latifa Laâbissi prend donc part à cette critique qui se concentre dans les deux textes publiés par le groupe des Signataires du 20 Août. Le peu d'évolution concernant les formations ainsi que les subventions et les attentes des politiques culturelles depuis les années 1980 sont alors critiqués. Ainsi, ces artistes cherchent à revenir à des méthodes bien plus communes et collégiales et à ré-impulser dans le milieu de la danse en France une dynamique d'échange et de communication entre artistes et politiques culturelles. À travers ces revendications c'est aussi le champ même de la danse qui est questionné. Aussi, le projet des Signataires du 20 Août,

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ À ce titre, remarquons que Latifa Laâbissi, afin de faire partager au plus grand nombre ses créations et partitions chorégraphiques, fait appel à une traducteur.rice. Ce.te dernier.ère traduit les créations de Latifa Laâbissi principalement en système Laban. Celles-ci sont ensuite déposées au Centre National de la Danse. Cet acte témoigne d'une volonté forte de transmettre au-delà d'une transmission directe (qui demande du temps) et d'une volonté de diffusion de ses œuvres dans les réseaux étudiants et/ou non-professionnels.

cherche-t-il à bouleverser l'identité chorégraphique atteinte, malgré elle, de sclérose. Il s'agit de former les générations prochaines d'artistes-chorégraphes-chercheur.se.s à penser, à créer et à explorer autrement et de questionner les acteur.rice.s de la danse en France, sans pour autant faire du public et des "expert.e.s" à la DRAC les uniques juges des qualités d'une œuvre ou d'un projet.

b) Les Signataires et la Non-danse

Par ailleurs, de nombreux.se.s Signataires du 20 Août ont des liens avec la Non-danse, un mouvement principalement français apparu à partir des années 1990. En effet, on retrouve chez les Signataires du 20 Août et chez les chorégraphes proches de la Non-danse, des questionnements semblables. Ce mouvement revendique une création transdisciplinaire voire intermédiaire, qui tend à s'éloigner du mouvement dansé traditionnel. Aussi leurs créations, intègrent-elles d'autres arts scéniques et plastiques tels que le théâtre, la vidéo, les arts plastiques, la musique ou encore la littérature sous forme de lecture *etc.* Les chorégraphes proches de la Non-danse viennent fréquemment de la nouvelle vague française à laquelle ils ont adhéré et participé en tant qu'interprètes dans les années 1980. Ainsi, dix ans plus tard, leurs créations interrogent la place du mouvement dansé dans les pièces chorégraphiques et mettent en avant d'autres pratiques et disciplines artistiques. Les chorégraphes communément associé.e.s à la Non-danse sont Xavier Le Roy, Alain Buffard, Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh, Loïc Touzé, Rachid Ouramdane, Christian Rizzo ou encore Jennifer Lacey. D'ailleurs, cette dernière co-signe *This is an Epic* (2003) avec Nadia Lauro⁷². Une création qui illustre particulièrement bien le type de projet qui a pu être mis en place par des artistes issu.e.s de ce mouvement. En effet, cette *pièce* s'apparente à une immense installation dans laquelle les danseur.euse.s se déploient. De ce fait, les interprètes ne sont que d'autres éléments composant l'installation, faite de matériaux hétéroclites. Aussi, les œuvres créées par les adhérent.e.s à ce mouvement sont-elles difficiles à définir. Comme leurs contours sont flous le terme de *performance* est parfois utilisé. Céline Roux⁷³, spécialiste des

⁷² Nadia Lauro, collaboratrice de Latifa Laâbissi, signe la conception de la scénographie et des figures de *Self Portrait Camouflage*

⁷³ Son ouvrage *Danse(s) performative(s)* revient sur le mouvement de la Non-danse en France.

pratiques performatives du champ chorégraphique français explique, lors d'une interview publiée dans la revue *La Terrasse* en 2011, que

[Pour la Non-Danse,] le mot performance [...] est apparu très vite, car les notions d'unique et d'expérimentation revenaient souvent. La filiation directe avec la post-modern dance et cette attirance par rapport aux performances dans le champ des arts plastiques ont aussi compté.⁷⁴

Il apparaît alors que le vocabulaire doit se réinventer afin de définir ces œuvres hybrides. De plus, Céline Roux revient aussi sur le terme ambigu de Non-danse,

Il y a dans l'attitude de ces artistes, par rapport à leur modalité de fabrication de l'œuvre, par rapport au champ chorégraphique, quelque chose qui relève d'une attitude performative. Je pense à Jérôme Bel, Boris Chamatz, Xavier Le Roy, Loïc Touzé, Emmanuelle Huynh, Alain Buffard, Myriam Gourfink... Le terme de non-danse voudrait déterminer un groupe générique à partir de critères communs, alors que, selon moi, c'est une attitude, à un moment donné, qui pose les conditions d'existence de cette tendance.⁷⁵

L'attitude de ces artistes à cela de commune que la danse n'est plus manifestement expressive, elle s'exprime d'abord sous la forme d'une présence dans un espace-temps défini. Enfin Céline Roux revient sur les liens entre les Signataires du 20 Août et la Non-danse,

Dans le contexte de l'époque, ils [les Signataires du 20 Août] exprimaient le besoin de questionner les dynamiques d'attribution de subventions et les dynamiques de reconnaissance artistique. Ils ont défendu ardemment un point de vue : arrêter de séparer l'expérience et la recherche du « produit fini », du résultat. Plus largement, le groupe des Signataires du 20 Août a su problématiser un certain nombre de questions sur ce qui fait œuvre en danse, tout le travail artistique d'aujourd'hui touchant à la question de l'histoire et de la reprise, en est une conséquence.

⁷⁴ Céline Roux et Nathalie Yokel, « Le virage des années 90 : un nouveau positionnement esthétique et politique », *La Terrasse*, 30/11/2011, <<http://www.journal-laterrasse.fr/hors-serie/le-virage-des-annees-90-un-nouveau-positionnement-esthetique-et-politique/>>, consulté le 26/08/2017

⁷⁵ Ibid.

Latifa Laâbissi évolue donc auprès de plusieurs danseur.se.s-chercheur.se.e qui non seulement se questionnent et s'insurgent à ses côtés, mais aussi qui participent à ses créations, ses collaborations et à son parcours artistique et esthétique. En effet, de nombreux noms présents dans les Signataires du 20 Août croisent le parcours de Latifa Laâbissi. Les artistes Loïc Touzé, Christophe Wavelet, Boris Charmatz, Isabelle Launay et Rachid Ouramdane seront ici l'objet d'un intérêt particulier puisque nous nous intéresserons à leurs parcours et créations.

c) Loïc Touzé

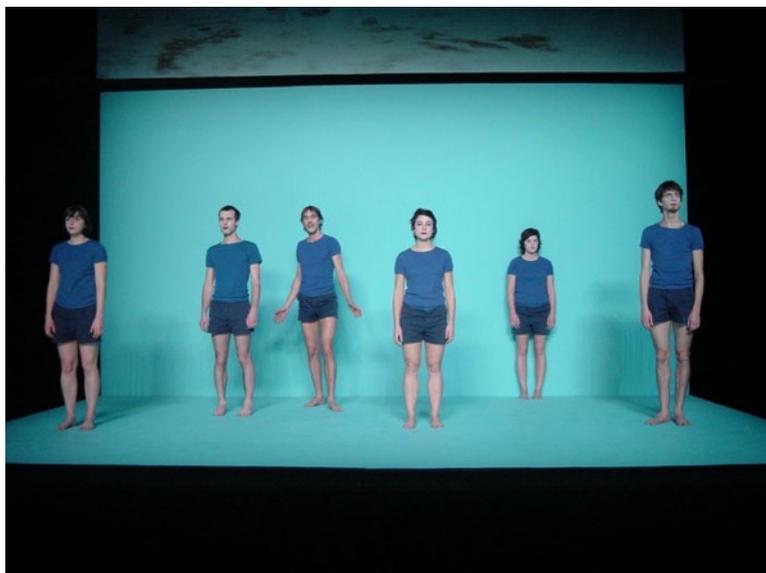
Loïc Touzé participe, aux côtés de Latifa Laâbissi à la création de *Morceau*⁷⁶ (2000-2005). Cette création collective est un projet à l'initiative de Loïc Touzé et auquel ont également participé Jennifer Lacey et Yves-Noël Genod. *Morceau* propose au public de prendre parti dans un montage d'actions performatives tenant des sketches de cabarets. Ce projet affirme différentes formes de singularités et permet à chacun.e d'explorer la spécificité du processus de création et de l'acte auctorial. Avec une multitude de signes, d'images, de paroles et de fictions, les quatre artistes et interprètes questionnent les codes traditionnels de la représentation et ceux, implicites, de la composition. Latifa Laâbissi affirme avec ce projet le désir d'articuler des figures empreintes d'effroi et de grotesque. Aussi, Loïc Touzé - artiste et chorégraphe - travaille-t-il rapidement aux côtés de Latifa Laâbissi. Remarquons qu'il a initié de nombreux projets en collaboration avec des artistes du champ chorégraphique mais aussi de la musique et des arts visuels. Cette volonté de croiser les genres et disciplines artistiques le mène en 2003 à créer, avec Latifa Laâbissi, *Love*. Cette pièce se déroule, comme l'explique François Piron - critique d'art et de commissaire d'expositions - dans la présentation de l'œuvre sur le site de Latifa Laâbissi, « dans une scénographie abstraite aussi séduisante que rassurante, une série de saynètes s'enchaînent selon une dramaturgie minimale, structurée selon une sérialité rigoureuse.⁷⁷ » *Love*, par sa volonté de ne construire aucune dramaturgie et de s'éloigner d'une danse expressive, atteste d'un lien avec la Non-danse. En effet, chaque scène constitue un tableau vivant, dans lequel l'image qui

⁷⁶ *Morceau*, Latifa Laâbissi et Loïc Touzé, 1h, 2000. Extrait de 7 min 44, <<https://vimeo.com/18846705>>, consulté le 28/08/2017

⁷⁷ Présentation de *Love* par François Piron, accessible sur <<http://www.figureproject.com/oeuvre/love>>

vient d'être construite s'échappe aussitôt. *Love* se démarque aussi par une pratique entre le théâtre et la danse évoquant à de nombreuses reprises une composition picturale.

Illustration n°1: *Love*, conception de Latifa Laâbissi et Loïc Touzé



Love, création de Loïc Touzé et Latifa Laâbissi, 2003, 65 minutes
© Jocelyn Cottencin

Des danses, proches du mime, prennent alors place dans une scénographie bleue et minimale. Cette seconde collaboration entre Loïc Touzé et Latifa Laâbissi propose au public une œuvre qui le confronte à une succession d'altérités. Enfin, pour Loïc Touzé comme pour Latifa Laâbissi, la formation et la culture chorégraphique tiennent une place primordiale dans leur travail. Ils interviendront et enseigneront tous deux dans plusieurs établissements et écoles en France comme à l'étranger. Les créations de Loïc Touzé sont souvent pluridisciplinaires et invitent d'autres artistes sur scène. Ainsi *Nos Images*, interprété avec Mathilde Monnier et Tanguy Viel, lie la parole à la danse. La performance *Braille*, réalisée avec le musicien et vidéaste Gaëtan Chataigner accompagné par Philippe Katerine, se situe elle aussi à la frontière de divers champs et disciplines tout en s'inscrivant résolument dans le mouvement de la Non-danse.

d) Christophe Wavelet

Christophe Wavelet est aussi l'un des Signataires du 20 Août qui a croisé le parcours artistique de Latifa Laâbissi. En effet, ils se rencontrent à la fin des années 1990, dans le cadre des Signataires du 20 Août. De ce fait, dans un séminaire réalisé en 2016 à l'Erg - une école d'Art située à Bruxelles - où Latifa Laâbissi est invitée par Christophe Wavelet qui y est alors professeur, ce dernier revient sur les conditions de leur rencontre, « ce qui nous a réuni [...] c'est entre autre la construction de ce qu'appelle Derrida "les politiques de l'amitié" et qui nous ont pas seulement concerné tous les deux mais qui ont concerné toute une constellation artistique.⁷⁸ » Cette constellation d'artistes se compose, en partie de personnes reliées aux Signataires du 20 Août et qui éprouvent la nécessité de travailler et de discuter collectivement à partir d'un diagnostic d'un malaise général issu des politiques culturelles et des politiques de transmissions. Ils s'opposent à la découpe verticale proposée par le modernisme tardif, en cela que chaque médium a son champ propre : la danse, le cinéma, le théâtre, l'architecture *etc.* Selon Christophe Wavelet il y avait, à la fin des années 1990, une volonté d'opérer une contre-lecture qui, cette fois, serait horizontale d'où « la construction d'une généalogie du dialogue des arts⁷⁹ ». Dans ce même séminaire, Latifa Laâbissi revient sur certains enjeux du débat dont la formation et l'enseignement dans le milieu de l'art. « C'était presque une question de classe : on était danseur ou la marche d'en dessous : interprète.⁸⁰ » Ainsi, les deux artistes collaborent dans ce cadre-là et se retrouvent quelques années plus tard pour la création de *Self Portrait Camouflage* (2006). En effet, remarquons que Christophe Wavelet est cité comme dramaturge de cette création. Latifa Laâbissi revient, lors de notre entretien, sur cette collaboration en expliquant que Christophe Wavelet a participé en amont à la création. Ils ont beaucoup échangé, notamment par des discussions, sur les thématiques et les idées traitées par le spectacle. Par cette nomination de Christophe Wavelet en tant que dramaturge, « faute de mieux⁸¹ » comme dirait Latifa Laâbissi, et par leur

⁷⁸ « Séminaire 2016 : Latifa Laâbissi, Christophe Wavelet », <<https://vimeo.com/171815951>>, consulté le 05 avril 2017

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Entretien avec Latifa Laâbissi, Op. Cit.

collaboration sur un plan plus théorique que pratique Latifa Laâbissi et Christophe Wavelet illustrent une autre manière de collaborer et de penser le spectacle de danse. Christophe Wavelet, est donc un praticien-chercheur-pédagogue. En effet, il a enseigné dans l'école de performance et de danse PARTS, Performing Arts Research and Training Studios, dirigée par Anne-Teresa de Keersmaeker à Bruxelles ainsi qu'à l'Erg. Son activité d'artiste peut être mise en lumière par sa participation au quatuor Knust. En effet, en 1993 Christophe Wavelet fonde le Quatuor Albrecht Knust, aux côtés de Dominique Brun, d'Anne Collod et de Simon Hecquet. Deux ans plus tard ils re-créeent l'*Après-midi d'un faune* de Nijinsky dans trois versions différentes. Le quatuor, composé d'interprètes-enseignants, travaille à la recréation de danses du répertoire historique à partir de partitions établies en système Laban. Dans cette chorégraphie, entre le masculin et le féminin, les cartes sont brouillées. Comme le remarque Roland Huesca dans l'article « Michel Foucault et les chorégraphes français »,

Faune d'un autre "genre", l'homme et la femme tiennent tour à tour le rôle du chèvre-pied ou de la nymphe. Puis, en silence le plus souvent, un faune joué par une femme étire seul la partition. Et toujours, le même temps, les mêmes espaces. Là-bas, trois hommes, interprètent la partition de la grande nymphe.⁸²

Le Quatuor Albrecht Knust tient son nom du danseur, chorégraphe et pédagogue allemand qui, au début du siècle, consacra une partie de son activité à développer le système de notation du mouvement selon les principes élaborés par Rudolf Laban. Le quatuor change et questionne les rôles genrés en danse. Aussi, propose-t-il avec cet *Après midi d'un faune*, une œuvre hybride où se mêlent danse, photographie, film, ou encore écrit parfois projeté sur un tulle situé à l'avant-scène. Remarquons que les interprètes - Jean-Christophe Paré, Emmanuelle Huynh, Boris Charmatz, Jennifer Lacey et Loïc Touzé - sont presque tous des Signataires du 20 Août. Ainsi, cette création témoigne d'une volonté d'amener la danse là où on ne l'attend pas, notamment en créant des formes hybrides, comme le fera par la suite Latifa Laâbissi.

⁸² Roland Huesca, « Michel Foucault et les chorégraphes français », *Le Portique*, 13/14/2004, p. 2 mis en ligne le 15 juin 2007, <<http://leportique.revues.org/632>>, consulté le 11 juillet 2017

e) Boris Charmatz

Boris Charmatz est un chorégraphe-chercheur-pédagogue questionnant la création chorégraphique et ayant à de nombreuses reprises participé ou croisé le parcours de Latifa Laâbissi. Il commence à danser avec Régine Chopinot pour rejoindre plus tard Odile Duboc. Cet artiste fonde en 1992, avec le danseur Dimitri Chamblas, l'association edna. *A bras-le-corps*⁸³ (1993) sera leur première pièce où la danse est placée au cœur du public dans un dispositif quadrifrontal. Le corps dansant est alors alors proposé dans un cadre intimiste où les deux danseurs, proches du public, sont parfois en interaction avec ce dernier. Ses créations et collaborations se développent. Ainsi de 2002 à 2004, il met en place le projet *Bocal*, une école nomade et éphémère cherchant à transmettre sans maîtres, ni pédagogues. Ce projet réunit alors une quinzaine de personnes. Ce groupe hétéroclite souhaite repenser les modalités de la formation en danse afin d'activer le potentiel émancipateur de l'apprentissage. *Bocal* interroge l'institution sans pour autant chercher à fonder un nouveau modèle d'école et génère un vaste répertoire d'idées, de débats et de propositions, entre action et utopie, création et enseignement. Boris Charmatz publie d'ailleurs en 2003 le livre-laboratoire *Je suis une école*, dans lequel les questions de transmissions chorégraphiques et le projet *Bocal* sont abordés. De plus, il collabore avec Isabelle Launay, une autre Signataire du 20 Août, en co-signant en 2003 *Entretiens - à propos d'une danse contemporaine*. Nommé directeur du Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne, il le transforme alors en Musée de la danse. Cet espace devient un lieu et une idée où l'on peut abriter des débats, des expositions, des écritures, des œuvres etc. Les projets comme *Bocal*, *Je suis une école* ou encore la création du Musée de la Danse sont l'occasion d'amorcer un changement quant aux manières de produire, de transmettre et de penser la danse. D'ailleurs Latifa Laâbissi sera une artiste invitée par Boris Charmatz au Musée de la Danse, Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne de septembre 2009 à janvier 2011. Elle organise alors, en mars 2010, *Grimaces du réel*, une manifestation pluridisciplinaire qui met en perspective les sources historiques, textuelles ou cinématographiques qui participent à l'élaboration de l'œuvre. En effet les films documentaires, les fictions,

⁸³ Boris Charmatz et Dimitri Chamblas, *À Bras le corps*, 40 min, 1999 [création 1993], <https://www.numeridanse.tv/fr/video/700_a-bras-le-corps>, consulté le 03/07/2017

les travaux ethnographiques, sociologiques ou philosophiques ne cessent d'irriguer la pratique de Latifa Laâbissi. Roland Huesca, toujours dans le même article, revient sur l'artiste,

Évoquant la question de la technique en danse, Boris Charmatz, danseur et chorégraphe contemporain, noircit les colonnes de la revue *Art Press* : « À moins que, bien entendu, on ne se rabatte à moindre frais sur LA technique, classique évidemment, aménagée pour les corps difficiles de la contemporanéité. On est encore dans *ce fantasme*, sans évaluer ce que LA technique empêche d'acquérir comme autre technique. On pense encore que le danseur se fait dans le studio, alors qu'il résulte aussi des spectacles, des lectures, des discussions, de tout ce qui forge son entendement. »⁸⁴

Cet article, paru en 2002, revient sur une partie des revendications des Signataires du 20 Août notamment en critiquant l'apprentissage des danseur.se.s et interprètes. Aussi, le chorégraphe est-il à l'origine de diverses pièces, installations, projets et performances. *La danse malade*⁸⁵ (2008) est une création scénique pensée par Boris Charmatz et interprétée par Jeanne Balibar et lui-même sur des textes de Tatsumi Hijikata, père du butō. Cette danse, plutôt que d'illustrer ou de puiser toute sa matière dans les textes, fait écho à leur puissance. Sur scène, une camionnette qui contraint et enferme le corps de Boris Charmatz. Cette camionnette s'affirme aussi comme une *surface de projection* puisque des images du danseur sont projetées en temps réel sur les faces extérieurs de la camionnette. Ainsi, la vidéo démultiplie le corps, sa taille et sa puissance : le jeu d'échelle devient alors complexe. Croisant la danse, les textes et la vidéo, *La danse malade* se démarque par sa transdisciplinarité. Dans l'extrait⁸⁶ déposé par le Musée de la Danse sur numeridanse.tv, la comédienne Jeanne Balibar dit des textes qui se superposent aux bruits du moteur et du klaxon. Le camion, en perpétuel mouvement et tournant sur lui-même, occupe le centre du plateau. En alliant littérature, vidéo, danse et en amenant sur scène une camionnette en guise d'écran, Boris Charmatz trace un lien plus que direct avec les enjeux de la Non-danse.

⁸⁴ Boris Charmatz, « Il va falloir faire vite », *Art Press*, 2002 (n° 23), p. 112-113 cité par Roland Huesca, Op. Cit, p. 4

⁸⁵ Boris Charmatz et Jeanne Baliba, *La danse malade*, 2008, 1h 10

⁸⁶ Extrait de *La danse malade*, 2009, <https://www.numeridanse.tv/fr/video/710_la-danseuse-malade>, consulté le 25/08/2017

f) Isabelle Launay

Isabelle Launay, une autre Signataire du 20 Août, est actuellement professeure au département à l'université de Paris VIII en histoire et esthétique de la danse contemporaine. Elle s'intéresse depuis plusieurs années à la mémoire des œuvres en danse. Elle a aussi enseigné sous la direction d'Emmanuelle Huyhn (qui a aussi participé au projet des Signataires du 20 Août), à l'École du Centre National de Danse Contemporaine d'Angers entre 2003 et 2012. De plus, elle participe à divers projets d'artistes œuvrant dans le champ de la danse, et notamment des artistes qui nous sont maintenant familiers comme Loïc Touzé, Boris Charmatz, Lia Rodriguez ou encore Latifa Laâbissi. En effet, Isabelle Launay interprète, aux côtés de Latifa Laâbissi, *La part du Rite*. En effet c'est sa voix, à peine audible, que l'on entend dans cette conférence-performance-installation créée en 2012. Par ailleurs, cette dernière remercie Isabelle Launay pour sa participation à la création d'*Adieu et Merci*. Elles travaillent ensemble depuis maintenant plusieurs années. De plus, elle participe activement à la réalisation de l'unique monographie consacrée à Latifa Laâbissi et publié par les Presses du Réel avec la participation des Laboratoires d'Aubervilliers. Remarquons que cette même maison d'édition qui publiera *Entretenir - À propos d'une danse contemporaine* co-écrit par Boris Charmatz et Isabelle Launay, *Dispositifs chorégraphiques* (2007) co-écrit par Alexandra Baudelot⁸⁷, Isabelle Launay et Nadia Lauro⁸⁸ ainsi que *Femmes, attitudes performatives aux lisières de la performance et de la danse* ouvrage dirigée par Carole Boulbès. Cet ouvrage est issu du colloque international éponyme qui s'est tenu en 2012 à l'École Nationale Supérieure d'Art de Nancy, où Latifa Laâbissi fut invitée afin de faire un workshop en octobre. Remarquons qu'Isabelle Launay a rédigé un article paru dans *Grimaces du réel. Latifa Laâbissi*. Cet article a beaucoup été étudié pour la réalisation de ce mémoire et est consacré exclusivement à *Self Portrait Camouflage* et à *Adieu et Merci*. Il tisse des liens entre les deux spectacles et leurs inspirations en se focalisant sur les figures de Jane Avril, de la « Vénus Hottentote » et de Joséphine Baker ainsi que sur l'utilisation de la grimace. Un second article est rédigé

⁸⁷ Alexandra Baudelot dirige la publication de *Grimaces du réel. Latifa Laâbissi*,

⁸⁸ Nadia Lauro a notamment participé, et participe encore, aux créations de Latifa Laâbissi. Les dispositifs, les scénographies, les figures et costumes sont bien souvent réalisés par elle.

par Isabelle Launay, ce dernier figure dans un chapitre intitulé « Partitions » qui s'attache à donner la parole à divers artistes ayant collaboré.e.s avec Latifa Laâbissi.

g) Rachid Ouramdane

Enfin, nous reviendrons rapidement sur un autre Signataire du 20 Août : Rachid Ouramdane. Sa carrière de chorégraphe et d'interprète l'amène à travailler avec Emmanuelle Huynh, Christian Rizzo, ou encore Alain Buffard. Il mène, au sein de ses créations, des réflexions sur l'identité et sur les trajectoires individuelles. Aussi, amène-t-il la création chorégraphique à côtoyer des témoignages ou encore des dispositifs vidéos. De ce fait, son esthétique chorégraphique est marquée par ses collaborations avec d'autres champs artistiques tels que la création lumière, les arts plastiques ou encore la musique. Le spectacle *Polices !* (2013) en est un parfait exemple. En effet, ce portrait à charge des forces de l'ordre, s'appuie sur le texte éponyme (2011) de Sonia Chiambretto, qui détaille les faits les plus répréhensibles de la police depuis soixante-dix ans. La proposition chorégraphique de Rachid Ouramdane s'apparente à une nouvelle lecture de ce texte où le corps devient transmetteur et efface l'écrit et la matérialité du texte. Cette première forme de médiation du discours nous permet d'ancrer, dès sa genèse, *Polices !* dans une forme d'intermédialité. Par ailleurs Rachid Ouramdane utilise une sonorité forte et englobante afin notamment de faire passer le texte de Sonia Chiambretto puisque ce dernier est diffusé dans la salle. Ce texte mélange plusieurs sources telles que des archives, et des témoignages ou encore des interviews.

Illustration n°2 : *Polices !* de Rachid Ouramdane



Polices!, Rachid Ouramdane, 2013

Festival Mettre en scène

© Patrick Imbert

Il y a aussi dans ce spectacle une création vidéo, des images sont projetées sur le fond de scène et la construction scénographique métallique sert de support à l'image. La vidéo montre au public des corps qui se meuvent et qui tombent au ralenti, elle transforme le corps en lui ôtant sa matérialité, en l'agrandissant et en le ralentissant. Aussi, Rachid Ouramdane s'illustre-t-il par sa capacité à croiser les genres et à être à l'origine d'œuvres transdisciplinaires comme de nombreux autres Signataires et artistes de la Non-danse. De plus, avec ses créations, il s'interroge sur des thématiques liées à l'identité, ce que l'on retrouve aussi dans le travail de Latifa Laâbissi. Enfin remarquons qu'en 2016 ce dernier est nommé, aux côtés de Yoann Bourgeois, directeur du CCN2, le Centre National Chorégraphique de Grenoble. Les artistes associé.e.s à ce lieu illustrent la volonté des deux directeurs de questionner, encore aujourd'hui, la création chorégraphique, ses modalités et son apprentissage. En effet c'est aux côtés, entre autres, de Mehdi Meddaci - un photographe et vidéaste - que Latifa Laâbissi est actuellement artiste associée à cette structure.

L'œuvre de Latifa Laâbissi se caractérise par des créations hybrides questionnant tout particulièrement la danse contemporaine française et ses modalités. Sa formation au Studio Merce Cunningham lui a permis d'acquérir une certaine technique. Celle-ci est parfois reconnaissable dans les interprétations de Latifa Laâbissi. Cette dernière est libre de se saisir ou non de cet apprentissage afin

de l'utiliser dans ses créations. En effet, c'est surtout en tant qu'interprète qu'elle rencontrera d'autres danseur.se.s, d'autres théories.nes et d'autres pédagogues. Ces rencontres s'illustrent par des créations collectives ou des collaborations mais aussi par des engagements communs. Les Signataires du 20 Août, proche du mouvement français de la Non-danse, témoignent d'une génération d'artistes soucieux de questionner la danse, son apprentissage, ses subventions et surtout son devenir. Comme nous avons pu l'approcher en s'intéressant à *Polices !* de Rachid Ouramdane, Latifa Laâbissi s'attache aussi à questionner les identités et l'altérité sur scène.

2) Œuvres et créations artistiques : le traitement de l'identité à travers le temps

Latifa Laâbissi participe donc à de nombreux projets et à diverses créations. En décembre 2008 elle crée l'association Figure Project, nom avec lequel elle signe et produit parfois ses créations. Figure Project se présente comme une compagnie menée par Latifa Laâbissi qui crée et interprète la plupart des projets et spectacles. Le nom de l'association insiste sur deux notions primordiales qui sont l'âme du travail de l'artiste : la notion de *figure* et celle de *projection*. En effet, l'artiste use bien souvent, dans ses créations, des figures plus que des personnages. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon s'intéressent au masque, visage et figure des personnages contemporains dans *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Ils remarquent que

Les dramaturgies de la *persona* ne cherchent pas à construire des identités personnifiées - intentionnelles, substantielles. Elles définissent des dispositifs d'élocutions et d'apparitions, qui sont autant de rôles provisoires. Ce régime de représentation est à rapprocher de cette forme de personnage alternatif qu'on a désormais coutume d'appeler "figure".⁸⁹

Latifa Laâbissi adopte cette même dramaturgie où les tableaux et les séquences permettent à diverses figures d'êtres convoquées. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon reviennent alors sur la notion de *figure*. Cette dernière a

été investie pour la première fois en littérature par Maurice Blanchot. [...] Si l'auteur emprunte alors le terme de figure aux arts plastiques (qui, pour leur part ne parlent pas de personnages), c'est qu'on ne peut plus rien dire de l'intimité ou de l'intériorité supposée de ces créatures : elles sont là, elles existent, visiblement mais on ne peut pas faire grand-chose d'autre que le constater - sinon s'en étonner.⁹⁰

Aussi les figures sont-elles des surfaces qui composent un tout à la fois hétérogène et éclectique. « Présences parlantes polyphoniques, les figures n'ont

⁸⁹ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, éd. Théâtrales. 2008, p. 117

⁹⁰ Ibid.

d'autres vérité que l'ici et maintenant théâtral de leur énonciation.⁹¹ » Chez Latifa Laâbissi, les figures aux contours flous et aux identités brouillées permettent de créer chez le public des *surfaces de projections*. Elle explique lors de notre entretien que « pour moi la figure c'est tout sauf un costume, c'est tout sauf un personnage c'est vraiment une sorte d'hybridité qui concentre plein de questions et plein de possibilités performatives.⁹² » Avec ses œuvres, l'artiste interroge des thématiques et des notions et cherche souvent à convier l'imaginaire du public afin de laisser une lecture ouverte de ses pièces. Bien que cette association ait été mise en place après la création de plusieurs spectacles, le site internet de l'artiste fait néanmoins référence à toutes ses créations. La création *I love like animals* qui mêle danse et langage (2002), le projet *Habiter* (2004), la conférence-performée *Autoarchive* (2013), la création collective avec Loïc Touzé *Love* (2003), le premier solo créé et interprété par l'artiste et matière principale de ce mémoire *Self Portrait Camouflage* (2006), *Histoire par celui qui la raconte* (2008), la collaboration avec la danseuse Sophiatou Kossoko dans *Loredreamsong* (2010), la ré-interprétation de l'œuvre de Mary Wigman avec *Écran Somnambule* (2012), la collaboration avec Isabelle Launay dans *La Part du Rite* (2012), la création reprenant comme thème principal le salut qu'est *Adieu et Merci* (2013), et enfin la collaboration avec la compagnie de l'Oiseau-Mouche qu'est *Pourvu qu'on ait l'ivresse* (2016) sont abordés sur le site internet de l'artiste : <http://www.figureproject.com>. De plus, ce site renvoie aussi à un autre site, bien plus complet puisque portant uniquement sur le projet *Extension Sauvage*. Ce projet mené par Latifa Laâbissi mêle ateliers et festival. Dans cette partie, nous nous focaliserons sur plusieurs créations afin de faire ressortir quelques spécificités du parcours artistique de Latifa Laâbissi. Pour cela nous nous intéresserons, au travers d'*Habiter*, d'*Extension sauvage*, et d'*Autoarchive*, aux créations et œuvres hybrides de l'artiste. Nous nous tournerons ensuite sur ce que je nomme *la danse de l'altérité*, mise en place principalement avec *Loredreamsong* et ... *Although I live inside ... my hair will always reach toward the sun ...* une création de Sophiatou Kossoko⁹³. Puis

⁹¹ Ibid. p. 118

⁹² Entretien avec Latifa Laâbissi, Op. Cit.

⁹³ *Self Portrait Camouflage* aborde aussi ces thématiques, cependant nous traiterons bien plus en profondeur de ce spectacle lors de la seconde partie de cette recherche. L'analyse se concentrera principalement sur *Loredreamsong*, une pièce interprétée par Latifa Laâbissi et Sophiatou Kossoko. Afin de compléter cette analyse, nous nous intéresserons rapidement à ... *Although I live inside ... my hair will always reach toward the sun...* une pièce interprétée par Sophiatou Kossoko et abordant l' « exotisme » et le rapport à l'Autre.

nous finirons cette partie en nous concentrant sur *Écran Somnambule* et *Adieu et Merci*, deux spectacles où Latifa Laâbissi cherche à se réapproprier une histoire chorégraphique.

2.1) Des œuvres hybrides : zoom sur *Habiter*, *Extension sauvage*, *Autoarchive*

Cet ensemble hétérogène compose une partition improbable suscitant un engagement performatif à la fois intense et monstrueux.⁹⁴

Latifa Laâbissi, *Autoarchive*

Latifa Laâbissi crée des projets et œuvres hybrides et protéiformes où la danse croise le théâtre et invite la musique. Ces créations aux langages multiples mêlent performance, mouvement, parole, conférence, pédagogie et danse et se caractérisent par leur singularité par leurs formes multiples. Cette partie va s'attacher, en croisant trois créations et projets de l'artiste, à questionner la forme hybride de ses œuvres. Comment l'hybridité de ces créations est-elle visible ? À qui s'adressent ses œuvres et quelles formes ont-elles ? Nous nous concentrerons donc ici sur quelques projets artistiques tels qu'*Habiter* (2004), *Extension sauvage* (projet débuté en 2011) ainsi que *Autoarchive* (2013) afin d'illustrer cette pluralité artistique.

a) *Habiter*

En 2004, Latifa Laâbissi crée *Habiter*, un solo de danse qui s'invite dans l'espace quotidien. En effet, avec *Habiter*, la danseuse investit un lieu d'habitation chez des particuliers. Ce projet est réitéré entre 2007 et 2008 notamment à Rennes, Bordeaux ou encore au Maroc, à Rabat. Afin de mener à bien ce projet elle suit un protocole particulier. Ce dernier consiste en la parution d'une petite annonce principalement dans les journaux locaux : « Artiste chorégraphe recherche un habitant qui accepterait d'accueillir chez lui un projet de danse. La proposition est gratuite et nécessite 2 heures de disponibilité. Pour plus de renseignements, vous

⁹⁴ Présentation d'*Autoarchive* par Latifa Laâbissi, <<http://www.figureproject.com/oeuvre/autoarchive>>, consulté le 13/03/2017

pouvez contacter le 06...⁹⁵» Puis, suite à un premier échange téléphonique permettant à l'artiste et à l'habitant.e d'échanger sur les modalités de l'acte artistique, Latifa Laâbissi se rend sur les lieux afin de le visiter et de choisir l'espace dans lequel elle évolue. Lors de cette première rencontre entre l'habitant.e et l'artiste, cette dernière est particulièrement attentive à la manière qu'a son hôte d'inviter l'artiste chez soi, d'ouvrir son intimité à une personne étrangère (ici l'artiste). L'espace est alors investi, sans aucun agencement ni modification et l'hôte est libre d'assister, ou non, à la performance. Cet acte artistique se déroule sans autre public. En effet, Sophie Laly et Jocelyn Cottencin sont parfois les seules personnes présentes lors de la réalisation de la performance. Ces derniers sont chargés de réaliser les films et photographies, créant ainsi une autre matière du projet. Le public est s'il le désire présent dans un second temps. Ce second temps est consacré aux projections des captations effectuées par Sophie Laly et Jocelyn Cottencin et se déroule également chez les hôtes. Ces projections permettent la mise en place d'échanges et de rencontres entre l'équipe artistique, les hôtes et leurs invité.e.s. Au fur et à mesure du temps, ce projet a évolué. D'autres artistes et théoricien.ne.s ont été invité.e.s (association AAA, Nadia Lauro, Emmanuelle Chérel⁹⁶ etc). La performance a été réalisé dans d'autres espaces publics et les vidéos et photographies ont fait l'objet de diverses expositions. Pour *Habiter* à Rennes, Latifa Laâbissi invite Nadia Lauro à concevoir un espace pour la criée⁹⁷, Centre d'Art Contemporain à Rennes. Cet espace alors métamorphosé, deviendra un potentiel de fiction et un espace à habiter par le public.

⁹⁵ Présentation d'*Habiter*, <<http://www.figureproject.com/oeuvre/habiter>>, consulté le 03/04/2017

⁹⁶ Historienne de l'art

⁹⁷ La criée est un centre d'art contemporain avec un espace d'exposition dédié à la recherche, à la production et la diffusion d'œuvres d'artistes. En 2007 Latifa Laâbissi propose son projet à la criée de Rennes. C'est à ce moment qu'elle invite Nadia Lauro à concevoir un espace pour le centre d'art, qui deviendra un potentiel de fiction, un espace à habiter par le public.

Illustration n°3 : *Habiter*, investir l'espace intime et privé par le corps



Habiter, projet de Latifa Laâbissi, 2004

© Jocelyn Cottencin

Source : <<http://www.figureproject.com/oeuvre/habiter>>

Avec cette proposition, Latifa Laâbissi investit l'espace quotidien et privé, et déplace les lieux de représentation. Elle propose alors une chorégraphie à la fois évolutive et changeante. De plus, *Habiter* se compose comme un véritable projet et non pas comme une pièce ou un spectacle. Tout d'abord, par l'évolution du projet qui se voit sans cesse modifié (changement de lieu, de déplacements, de lumière, d'équipe artistique). Puis, dans un second temps, par la présence d'une médiation par l'image qu'elle soit de l'ordre de la vidéo ou de la photographie. Cette médiation permet alors à la performance d'atteindre un second stade où le document n'est pas considéré comme une archive de l'acte performatif mais comme la continuité de l'acte artistique. Avec *Habiter*, Latifa Laâbissi et ses collaborateurs prennent part à l'histoire de la performance dans laquelle le débat sur la valeur artistique des témoignages⁹⁸ de la performance fait rage. *Habiter* affirme alors la légitimité des médias filmiques et photographiques en proposant des expositions et projections chez des particuliers et dans des lieux consacrés à l'Art. Par ailleurs, le rapport au public est aussi questionné. En effet, l'hôte rencontre l'artiste avant la réalisation de la performance, cette rencontre projette l'hôte dans le processus de création notamment par les discussions autour du lieu. De plus, lors de la projection, les invité.e.s deviennent le public, au même titre que Latifa Laâbissi et que l'équipe artistique. Aussi la jauge réduite d'*Habiter* est-elle liée à la présence de l'artiste dans

⁹⁸ Des témoignages par d'autres médias comme la photographie où la captation visuelle et sonore.

le public ainsi qu'au lieu privé et intime dans lequel se déroulent⁹⁹ les projections. Elle offre aussi un autre rapport au public qui devient plus proche et entre dans une forme d'intimité. Les échanges et discussions entre le public invité et le public composant l'équipe artistique permettent une rupture avec la dichotomie artiste-public et, j'ajouterais, fait quasiment partie de l'acte artistique en lui-même.

b) *Extension sauvage*

Entre 2010 et 2011 Latifa Laâbissi entame un nouveau projet sous la forme d'un programme pédagogique et d'un festival. *Extension sauvage* est un programme en milieu rural qui s'adresse à la fois aux enfants et aux adultes. Le festival du même nom se tient en juin à Combourg et dans les jardins du Château de la Ballue à Bazouges-la-Pérouse. Ainsi, le projet s'ancre dans un territoire précis : l'Ille-et-Vilaine en Bretagne et notamment dans le milieu rural. Le premier enjeu d'*Extension sauvage* est la transmission pédagogique et l'intérêt artistique au-delà des clivages entre amateur.e.s et professionnel.le.s. Des ateliers chorégraphiques sont mis en place en milieu scolaire, mais aussi hors du temps scolaire pour les enfants et élèves. Ce programme cherche à être le plus complet possible. Pour cela, il change chaque année et mêle divers ateliers, un parcours de spectateur.rice, des visites d'expositions, des projections de films de danse, des rencontres avec des acteur.rice.s du milieu chorégraphique et plus précisément des artistes en résidence de création et des conférences sur l'histoire de la danse. Ce programme propose à son public de multiples rencontres avec des artistes singuliers aux pratiques et esthétiques multiples. De plus, Latifa Laâbissi souligne encore une fois, avec ce projet pédagogique, sa volonté de croiser recherche, pratique et théorie. En effet *Extension sauvage* est surtout un espace pensé par l'artiste afin d'expérimenter des processus de créations et d'appréhender l'art contemporain. Le festival, quant à lui, a lieu en extérieur. Ainsi, le paysage rural et champêtre de la région dans laquelle Latifa Laâbissi est installée en tant qu'artiste depuis plus de quinze ans, joue un grand rôle. En effet, ce festival cherche tout particulièrement à allier danse et paysage sur un territoire précis. Lors de ce festival, de nombreux.ses artistes sont venu.e.s participer et rencontrer le public. On retrouve alors des noms tels que

⁹⁹ Notamment lors des premières années de cette performance puisqu'après, les performances et les projections tendent à se faire dans des espaces publics ou artistiques.

Dominique Brun, Boris Charmatz, Yves-Noël Genod, Emmanuelle Huynn, Sophiatou Kossoko, ou encore Jeff Mills. Des artistes aux univers variés et aux esthétiques diverses qui se rassemblent autour de leurs volontés de décloisonner l'art et d'investir la pédagogie. Ainsi, pour sa sixième édition datant de 2017, la programmation est très hétéroclite. Le public peut faire une *Promenade blanche* guidée par Alain Michard et Mathias Poisson¹⁰⁰ : une promenade sensible réalisée pour ce festival à Combourg et qui cherche à sublimer les lieux du quotidien en ouvrant un imaginaire à la fois sensoriel et intime. À la programmation se trouvent aussi Antonija Livingstone¹⁰¹ et Benny Nemerofsky Ramsay¹⁰² avec *& Trembling: a method for an applied polyphony*. Ce projet a été conçu dans les jardins du château de la Ballue lors d'une résidence. Le château est un partenaire du festival *Extension sauvage*. Les deux artistes s'imprègnent de cet espace afin d'en faire ressortir toutes ses capacités : il devient alors un atelier polyphonique et un laboratoire. Pour ce projet, les jardins se transforment tour à tour en lieu de rencontre, en refuge, en bibliothèque, ou encore en salle de concert.

¹⁰⁰ Ces deux artistes se sont rencontrés en 2002 lors d'un workshop donné par Alain Michard aux Laboratoires d'Aubervilliers et ont co-signé plusieurs projets depuis. Ils mêlent principalement la danse aux arts visuels dans le cadre de la compagnie LOUMA.

¹⁰¹ L'art d'Antonija Livingstone prend racine dans l'art chorégraphique et la performance. Elle travaille très souvent en collaboration avec des artistes visuels ou des chorégraphes.

¹⁰² Benny Nemerofsky Ramsay se définit notamment comme un journal-intimiste. Il travaille beaucoup au croisement du son, de la vidéo et du texte.

Illustration n°4 : *Extension sauvage*, le festival de 2016



Loïc Touzé, *La Ziva*
© Richard Louvet

Source : <http://www.extensionsauvage.com/retour-sur-l-edition-2016>

c) *Autoarchive*

En 2013 Latifa Laâbissi crée *Autoarchive*, une conférence performée. Cette performance interprétée la même année au Centre Pompidou, retrace les enjeux, les filiations ainsi que les sources du travail de la chorégraphe. De plus, elle mêle aussi théorie et pratique - notamment du mouvement - dans le but de rendre tangible et accessible le processus de création chorégraphique. Cette forme dite de conférence explore le langage, ses sonorités et ses possibilités. C'est aux côtés du créateur sonore et ingénieur du son Cristian Sotomayor que Latifa Laâbissi performe. Le public peut assister, avec cette expérience, à la construction d'une grammaire atypique et à la mise en place de sonorités et d'accents particuliers. Cette déconstruction langagière invite dans l'espace de jeu l'accent maghrébin très peu convié sur scène dans le régime de l'art. *Autoarchive* cherche surtout à rompre avec la rhétorique d'un discours savant sur le corps. Le titre se réfère au matériel de base de création. L'artiste a donc puisé dans ses expériences personnelles et intimes afin de construire cette performance, elle s'est aussi nourrie d'extraits de pièces de répertoire *etc.* La matière qui compose cette œuvre est alors un matériau hétérogène avec lequel Latifa Laâbissi joue aux côtés de Cristian Sotomayor, lui aussi présent sur scène.

Illustration n°5 : *Autoarchive*



Autoarchive, Latifa Laâbissi et Cristián Sotomayor

© Ludovic Le Couster,

Source : <http://www.figureproject.com/oeuvre/autoarchive>



Autoarchive, Latifa Laâbissi

© Ludovic Le Couster,

Source : <http://www.figureproject.com/oeuvre/autoarchive>

La scénographie est minimale, elle laisse de ce fait place à quelques accessoires que l'artiste utilisera parfois comme costume (voir le *masque* ci-dessus) ou qu'elle fera passer au public. En effet, dans un passage où le texte questionne la prise de décision, Latifa Laâbissi s'empare de livres posés sur la table à laquelle elle était assise quelques minutes plus tôt et les distribue au public. Ainsi la parole reste la matière principale de cette création, elle est aussi une de ses spécificités puisque rares sont les créations émanant d'un.e chorégraphe qui utilisent la parole et les mots dans l'entièreté du spectacle.

Avec ces trois propositions, Latifa Laâbissi construit une identité artistique hybride qui se caractérise par des créations aux formes multiples. En effet, ses propositions artistiques oscillent entre spectacle et conférence en passant par des formes comme celles de l'atelier ou du festival. De plus, plusieurs champs disciplinaires sont convoqués comme la danse, la vidéo, le théâtre ou bien la performance. Ainsi la parole côtoie le mouvement dansé. Le projet *Habiter* s'invite chez les gens afin de mettre en place un espace-temps artistique où on ne l'attend pas. Il en va de même avec le festival *Extension sauvage* qui fait de la danse une discipline extérieure et rurale. Latifa Laâbissi inscrit donc son projet dans des lieux divers. De plus, ses collaborations marquent sa volonté de lier de manière pérenne la théorie et la pratique ainsi que l'artistique et le pédagogique. *Autoarchive*, par exemple, témoigne de sa volonté de mêler pratique corporelle et histoire du mouvement. Que ce soit par leurs formes, par les disciplines convoquées ou par les méthodes de travail, les œuvres de l'artiste chorégraphique se distinguent par leurs formes multiples. Par ailleurs, elle s'intéresse aussi à des thématiques diverses. Comme nous le verrons, l'altérité et le rapport à l'autre est une thématique importante dans ses créations.

2.2) Une danse de l'altérité : zoom sur *Loredreamsong* et ... *Although I live inside ... my hair will always reach toward the sun...* interprété par Sophiatou Kossoko

C'est une sensation bizarre, cette conscience dédoublée, ce sentiment de constamment se regarder par les yeux d'un autre, de mesurer son âme à l'aune d'un monde qui vous considère comme un spectacle, avec un amusement teinté de pitié méprisante.¹⁰³

W.E.B Du Bois, *Les Âmes du peuple noir*

Loredreamsong est une pièce créée en 2010 reprenant sensiblement les mêmes thématiques que le solo créé et interprété par Latifa Laâbissi quatre ans plus tôt, *Self Portrait Camouflage*. En effet, ce duo s'intéresse à la représentation du minoritaire et développe au maximum les surfaces de projections que peuvent être les deux figures scéniques interprétées par Latifa Laâbissi et Sophiatou Kossoko. Par ailleurs, cette dernière a interprété une pièce chorégraphique créée en 2004 par Robyn Orlin, ...*Although I live inside... my hair will always reach toward the sun...* Nous ferons un écart par cette pièce, qui n'a été ni créée, ni interprétée par Latifa Laâbissi, afin de souligner les thématiques et enjeux de *Loredreamsong*, mais aussi afin de mettre en regard ces deux œuvres. C'est d'ailleurs en ayant vu ce travail que Latifa Laâbissi a fait appel à Sophiatou Kossoko pour l'interprétation de *Loredreamsong*. De ce fait, nous nous intéresserons à ces danses questionnant l'altérité au travers des pièces, mais aussi des entretiens que j'ai pu réaliser avec Sophiatou Kossoko par mail et avec Latifa Laâbissi lors de nos rencontres.

a) ... *Although I live inside ... my hair will always reach toward the sun...* interprété par Sophiatou Kossoko

... *Although I live inside ... my hair will always reach toward the sun...* voit le jour grâce à Robyn Orlin, chorégraphe et danseuse sud-africaine. Ce spectacle marque aussi la rencontre entre une chorégraphe blanche vivant en Afrique et une danseuse noire vivant en Europe. Ce solo est interprété par Sophiatou Kossoko qui incarne sur scène un mélange entre une égérie soul et une danseuse du Crazy

¹⁰³ W.E.B Du Bois, *Les âmes du peuple noir*, Paris, La Découverte, 2007, (1903), p. 11

Horse¹⁰⁴. Cette dernière apostrophe tout le long du spectacle la chorégraphe - qui n'est pas présente - sur le processus de création de ce spectacle, tout en s'efforçant de satisfaire au mieux ses exigences. La réflexivité de cette forme permet alors de questionner directement les choix de la chorégraphe parfois de manière cynique. Cela permet aussi de questionner le rapport de hiérarchie et de domination présent entre un.e interprète et un.e chorégraphe. De plus, cette création s'intéresse aux imaginaires coloniaux projetés sur la « femme noire ». Tout au long de la pièce, Sophiatou Kossoko interagit avec le public. Elle le questionne, le fait changer de place, s'assoit à ses côtés et l'invite à danser et à se déhancher « comme les danseuses africaines¹⁰⁵ ».

Illustration n°6 : *Although I live inside ... my hair will always reach toward the sun...*



Robyn Orlin,... *Although I live inside ... my hair will always reach toward the sun...*, 2004,
interprété par Sophiatou Kossoko

Source : <<http://cie-igi.com/galerie-photos/Although%20i%20live%20inside/album/index.html>>

Cette danse - d'abord interprétée par Sophiatou Kossoko seule qui convie peu à peu le public à faire les mouvements avec elle - est très rythmée et les mouvements sont principalement basés sur les hanches. Ainsi, les postures associées aux propos de la danseuse convoquent un imaginaire directement lié aux danses dites « nègres ». J'ai assisté à ce spectacle au Magasin des Horizons, le centre national d'art contemporain de Grenoble le 27 mai 2017, dans le cadre du

¹⁰⁴ Ces imaginaires sont amenés par les costumes, postures, accessoires et paroles utilisés sur scène.

¹⁰⁵ Texte de *Although I live inside ... my hair will always reach toward the sun...*

deuxième Grand Rassemblement¹⁰⁶ mis en place par le Centre Chorégraphique Nationale de Grenoble, le CCN2. Cette expérience a été enrichissante au regard de la pratique de Latifa Laâbissi puisque ce spectacle questionne plusieurs thématiques chères à ses œuvres. Tout d'abord, des questionnements sur le milieu de la danse. Comme nous l'avons abordé avec les Signataires du 20 Août, la danse contemporaine en France est perpétuellement interrogée afin d'être critiquée mais surtout repensée. ... *Although I live inside ... my hair will always reach toward the sun...* critique, quant à lui, la relation hiérarchique entre interprète et chorégraphe propre au milieu chorégraphique. Remarquons que cette critique est aussi soulevée par les Signataires du 20 Août. Dans la pièce, Sophiatou Kossoko tient de longs discours sur scène qui rythment le spectacle. Lors de ces prises de parole, elle utilise l'anglais afin de figurer les dires de la chorégraphe. Aussi, bien souvent face aux questionnements et au refus latent de l'interprète sur les raisons de tels déplacements ou de tels mouvements ou propos, Robyn Orlin - toujours au travers de Sophiatou Kossoko qui parle en anglais - répond bien souvent « Yeah you knooooo Sophiatou, you have to do thaaat ! ». Les raisons ne sont jamais explicitées ce qui amène l'interprète à se plaindre ouvertement au public. Elle semble faire beaucoup d'actions sans aucune volonté et va jusqu'à dire « voilà ce qu'un chorégraphe m'a demandé de faire » avant de montrer un passage dansé. Le texte amène un jugement émanant d'un.e interprète et critiquant la création d'un.e chorégraphe. De ce fait, le texte déconstruit la hiérarchie des métiers très présente dans la danse. De plus ... *Although I live inside ... my hair will always reach toward the sun...* s'inscrit aussi dans une critique sur le genre, liée aux origines. En effet, l'interprète émet aussi des critiques sur les costumes portés et les mouvements interprétés. Pour ne prendre qu'un exemple, nous nous focaliserons sur le début de la pièce où Sophiatou Kossoko entre sur scène par une ouverture en fond de scène, à cour. Elle s'empresse de faire des allers-retours afin de disposer des théières de couleurs en lignes à l'avant scène. Afin d'effectuer ces trajets - en maillot de bain à paillettes et hauts talons - elle marche assurément et rapidement à la manière d'une mannequin qui défile sur un podium. Cependant, ces allers-retours sont effectués avec de moins en moins de dynamisme. Sophiatou Kossoko passe d'un corps

¹⁰⁶ « Les Grands Rassemblements sont des événements artistiques qui mobilisent artistes et populations pour développer des projets de poétisation d'un espace qu'il soit urbain, rural, paysagé, industriel... Des projets qui mettent en lien des populations autour de pratiques multiples pour se réapproprier un espace de son quotidien. » Cet événement mis en place par le CCN2 est en partenariat avec
Pour en savoir plus : <<http://www.ccn2.fr/grand-rassemblement/>>

énergique et élancé à un corps tassé et de plus en plus rétracté sur lui-même. Elle quitte la figure du mannequin pour endosser celle de la travailleuse laborieuse, les bras ballants et le dos courbé. La critique pointe alors le corps exhibé de la femme. La construction de l'espace scénique s'effectue au fur et à mesure par l'interprète qui rompt complètement le quatrième mur en s'invitant dans l'espace du public, afin d'y disposer la scénographie et des accessoires/costumes et aussi afin de s'asseoir et prenant à partie des gens. Puis, surjouant un *playback* de *La musique que j'aime* de Johnny Hallyday tout en se déshabillant, Sophiatou Kossoko invite alors sur scène un imaginaire fort grâce aux mouvements de *strip-tease* qu'elle met en relation avec le *blues*. Le passé colonial et le racisme symbolique présents ici font la matière première et radicale du spectacle qu'elle interprètera quelques années plus tard aux côtés de Latifa Laâbissi : *Loredreamsong*.

b) *Loredreamsong*

Comme me l'a expliqué Sophiatou Kossoko lors de notre échange réalisé par mail le 18 avril 2017, elle a rencontré Latifa Laâbissi pour la première fois

brièvement dans le cadre d'une session de lecture/analyse *Femmeuses* de C. Proust. Nous avons gardé contact. J'ai ensuite été voir le travail de Latifa. *Self Portrait Camouflage* et *Histoire* elle m'avait à l'époque proposé de faire partie de l'équipe mais je n'étais pas disponible. Ensuite, je l'ai invitée à venir voir une répétition de *Mouvements-lumières* en 2009, j'étais en résidence dans un collège à Montreuil. Puis nous nous sommes revues à Combourg [pour le programme d'*Extension Sauvage*]¹⁰⁷

Suite à ces quelques rencontres autour de leur deux univers artistiques, Latifa Laâbissi contacte Sophiatou Kossoko afin de lui présenter le projet de *Loredreamsong*. Latifa Laâbissi explique d'ailleurs que pour cette création

Je cherchais une alliée pour faire un duo. J'avais pas beaucoup de temps pour travailler et je me disais qu'il fallait que déjà la personne n'ait aucun problème pour être dans des matériaux ...¹⁰⁸

¹⁰⁷ Entretien réalisé par mail avec Sophiatou Kossoko le 18 avril 2017. L'intégralité de l'entretien est accessible en annexe n°3

¹⁰⁸ Entretien de Latifa Laâbissi, Op. Cit.

Sophiatou Kossoko s'est donc affirmée comme une partenaire et une interprète avec laquelle Latifa Laâbissi a pu se sentir à l'aise afin de partager cette expérience. En effet, cet « attentat chorégraphique¹⁰⁹ » met en lumière les conséquences de la colonisation sur les corps et les personnes grâce à une forme scénique à la fois revendicative et violente. La parole est encore une fois fortement présente sous différentes formes, notamment par des références, des répliques et des blagues populaires et racistes. *Loredreamsong* s'intéresse au racisme symbolique et latent encore présent dans nos sociétés modernes. C'est aussi un spectacle haché, dans lequel se suivent les séquences créant alors des effets de *zapping* et ne laissant que très peu de relâchement au public. Ce dernier est alors « pris en otage », pour reprendre le champ sémantique utilisé par Latifa Laâbissi, et mis dans une situation inconfortable. D'ailleurs, lors d'une séquence les deux chorégraphes parées de draps blancs se racontent des blagues racistes. Le fantôme de Latifa Laâbissi s'adresse alors à celui de Sophiatou Kossoko en lui disant

- Alors il y a quatre Arabes qui sont dans une voiture et la voiture a un accident devinez la marque de la voiture ?

- Citroën, parce que vous ne devinez jamais ce que Citroën peu faire pour vous.¹¹⁰

¹⁰⁹ Entretien de Latifa Laâbissi avec Emmanuelle Chérel, 14 février 2011, Op. Cit., p. 91

¹¹⁰ Texte de *Loredreamsong* cité par Emmanuelle Chérel, Op. Cit., p.96

Illustration n°7 : Les fantômes de *Loredreamsong*



Latifa Laâbissi, *Loredreamsong*, 2006,
interprété par Latifa Laâbissi et Sophiatou Kossoko, © Nadia Lauro
Source : <http://www.figureproject.com/oeuvre/loredreamsong>

Une douzaine de blagues se succèdent, ponctuées à chaque fois par des éclats de rire provenant des deux spectres. Leur rire est exacerbé et en saccade, il participe alors au malaise présent dans la salle. Par ailleurs, les surfaces de projections sont nombreuses tout au long de cette pièce. Par exemple les costumes de draps blancs peuvent résonner avec un panel très large de figures telles que celle du fantôme en passant par la femme portant le *niqab*¹¹¹ et par les membres du Ku Klux Klan. Aussi, ce spectacle présente-t-il des figures en jouant avec le double sens qui se meut en piège afin de stimuler l'imagination et l'interprétation de chacun.e. Toutes les blagues de ce passage sont dures et radicales cela peut provoquer le malaise dans le public aussi bien que le rire. En effet, le public se laisse parfois *prendre au jeu* puisqu'il est invité au rire par les deux fantômes-comiques. Ainsi, l'espace scénique devient un lieu qui met à nu des situations où ce type de blagues est accepté. Cependant, cette séquence est aussi complexe puisqu'elle fait écho à la façon dont les minorités, sous l'emprise de la domination¹¹², ont réussi à se réapproprier un langage et une sémantique de l'insulte comme moyen de communication, voire de survie. Cette réappropriation est effective lorsque l'on communique dans la vie quotidienne, comme le remarque encore une fois Emmanuelle Chérel. Cette dernière interroge d'ailleurs Latifa Laâbissi qui lui explique : « Cela me renvoie à mon frère, qui pour entrer dans une boîte de nuit, va dire une

¹¹¹ Le *niqab* a concentré de nombreuses tensions et de nombreux débats en France ces dernières années

¹¹² Voir le *Discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire

boutade raciste : “ Vous n’avez pas besoin de votre Arabe de service pour remplir vos quotas” ?¹¹³ ». De ce fait, cette séquence composée de blagues racistes, rejoue ce genre de situations afin de témoigner de la relation complexe à la langue et aux mots. Une autre scène verra les deux danseuses maquillées et habillées de noir avec des perruques bouclées et noires s’inspirant clairement des spectacles *blackface* de la fin du XIX^e siècle, spectacles dans lequel un comédien blanc incarne un stéréotype raciste d’un homme noir. Cependant, ici ce ne sont pas des visages blancs qui sont cachés par le maquillage qui déguise plus qu’il ne cache. Revisité de telle manière, le *blackface* dresse aussi un parallèle avec le *Black Feminism*, mouvement qui a cherché à prendre en compte, comme l’explique Emmanuelle Chérel, « la double exclusion des femmes noires du féminisme blanc et bourgeois ainsi que du nationalisme soit sexiste des années 1960-1970¹¹⁴ »

Illustration n°8 : Le *blackface* dans *Loredreamsong*



Latifa Laâbissi, *Loredreamsong*, 2006,
interprété par Latifa Laâbissi et Sophiatou Kossoko
© Nadia Lauro

Source : <<http://www.figureproject.com/oeuvre/loredreamsong>>

C’est en se saisissant des formes racistes d’hier et d’aujourd’hui que les deux femmes créent un nouveau *lore*. Ce terme, auquel le nom du spectacle fait clairement écho, s’inspire du concept éponyme inventé par W.T Lhamon Jr. Ce concept désigne une matrice de savoirs, de récits et de pratiques s’incarnant dans la gestuelle et le corps. Il révèle alors plusieurs stéréotypes émanant des *blackfaces*.

¹¹³ Entretien de Latifa Laâbissi avec Emmanuelle Chérel, Op. Cit. p. 99

¹¹⁴ Op., Cit., p. 105

Pour cette création Latifa Laâbissi a donc mis en place une trame et un cadre. Elle m'a expliqué qu'elle avait d'ailleurs commencé à écrire des bribes de textes. Selon elle, les parcours et créations des deux artistes se croisent et se répondent puisque

Elle [Sophiatou Kossoko] était aussi dans des questions ... plus globales ... sur des questions de l'Art .. et des questions plus politiques et sociales donc je savais que ça l'intéressait de poser ça. C'est pas si souvent en danse, il y a pas 10 000 personnes qui interrogent ça dans le champ de la danse. Parce que je pense que le médium est pas évident. Au théâtre il y aurait presque des évidences : il y a des bases de textes, c'est déjà problématisé par des auteurs, il y a des cadres, il y a aussi la question de la parole. La danse c'est pas forcément le médium le plus évident.¹¹⁵

Ainsi, cette création s'est aussi basée sur des expériences communes de vies. L'intérêt pour des questions sociales liant politique et poétique a aussi permis une confiance performative et artistique. Comme l'explique Sophiatou Kossoko,

Nous avons fait une courte résidence pendant laquelle nous échangeons sur nos parcours et nos expériences artistiques et de vies. En tant que femme, mère, citoyenne, danseuse, chorégraphe ... Nous avons aussi parlé d'identités, comment nous étions perçues ici et ailleurs. Le sens du racisme pour nous ... les racismes.¹¹⁶

Enfin cette dernière affirme l'importance tant individuelle que collective de ce projet puisque

Le racisme a toujours été proche de moi, je passe trop de temps à le repousser, ça va sans doute durer toute ma vie...et certainement celle de mes neveux, nièces...Donc aussi par devoir mais pas par obligation.¹¹⁷

Cette création résulte d'abord d'un matériel de base amené par Latifa Laâbissi, puis d'un échange avec Sophiatou Kossoko. Lors des résidences, de nombreux matériaux ont été mis en commun qu'ils soient littéraires ou cinématographiques. Nadia Lauro a aussi été présente pendant les résidences afin

¹¹⁵ Entretien avec Latifa Laâbissi, Op. Cit. Voir annexe n°1

¹¹⁶ Entretien avec Sophiatou Kossoko, Op. Cit. Voir annexe n°2

¹¹⁷ Ibid.

de pouvoir poser un regard extérieur sur la création. L'analyse pourrait être longue sur ce spectacle âcre et drôle à la matière souple et hétérogène. Nous retiendrons surtout que *Loredreamsong* donne à voir la violence incarnée sur un plateau, où les figures se succèdent dans, comme l'affirme Sophiatou Kossoko, « un espace-témoin, un lieu révélant artistiquement des comportements.¹¹⁸ ». En jouant sur la violence symbolique, sur l'humour et sur la dérision, ce spectacle - sous forme de séquences - use du montage. Les thématiques du *racisme* et de l'*altérité*, guident les montages de textes et les montages visuels. Ce détour par ... *Although I live inside ... my hair will always reach toward the sun...* nous a aussi permis d'approcher des thématiques chères à Latifa Laâbissi et Sophiatou Kossoko. Les questions relatives à l'« exotisme », ou à la sexualisation du corps de la « femme noire » ainsi que le rapport de hiérarchie entre chorégraphe et interprète irriguent cette pièce à la fois ludique et étonnante. Enfin, le travail de Latifa Laâbissi, s'intéresse à l'histoire de la danse. Cette dernière s'inspire fortement d'œuvres antérieures, voire les recrée, afin de se réapproprier une histoire chorégraphique commune.

2.3) Re-crée : se réapproprier une histoire chorégraphique zoom sur *Écran somnambule* et *La part du Rite*

S'agit-il d'une apparition ? D'une reproduction ? D'un cas de possession ? D'un rêve ou d'une projection ?¹¹⁹

Gilles Amalvi, présentation d'*Écran somnambule*

Lors d'une rencontre avec Latifa Laabissi¹²⁰ en groupe réduit à laquelle j'ai participé au Magasin des Horizons, cette dernière a d'abord commencé par se présenter. En effet, le public présent était très hétérogène : certaines personnes connaissaient son travail artistique tandis que d'autres non, certaines personnes pratiquaient la danse *etc.* Elle a donc choisi de revenir sur son parcours et surtout sur ces créations grâce à deux entrées : d'abord au regard de l'histoire de la danse, en se concentrant sur ses créations inscrites dans une histoire chorégraphique

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Gilles Amalvi, présentation d'*Écran somnambule*, <<http://www.figureproject.com/oeuvre/ecransomnambule#mentions>>, consulté le 18/05/2017

¹²⁰ Le Mini Rassemblement / Causerie Goûter est un temps consacré à l'échange et à la découverte du parcours d'un.e artiste, ici Latifa Laâbissi. Ce Mini Rassemblement a été mis en place dans le cadre du Grand Rassemblement n°2, Magasin des Horizons le 27/05/2017

revendiquée comme c'est le cas pour les trois œuvres convoquées dans cette partie. La deuxième entrée de sa présentation est celle de l'Histoire (avec un grand H) : l'artiste a parlé des œuvres interrogeant des thématiques coloniales et postcoloniales comme nous l'avons déjà abordé. Nous nous focaliserons dans cette partie sur les œuvres liées à l'histoire de la danse. *Écran somnambule* (2012), s'affirme comme une réinterprétation au ralenti de *La danse de la sorcière* de Mary Wigman et sera l'objet de notre première analyse. Mary Wigman est aussi une source d'inspiration pour la création de *La part du Rite* (2012). Cette collaboration, entre le discours et la voix d'Isabelle Launay, parlant de la notion d'*extase* présente dans les débats entre Mary Wigman et Valeska Gert ainsi que la corporalité de Latifa Laâbissi constitue notre deuxième sous-partie.

a) *Écran somnambule*

« Reprendre une œuvre de danse contemporaine ne va pas de soi, bien au contraire [...] qu'on l'appelle reprise, remontage, reconstruction, reconstitution, recréation, réactivation, réinterprétation¹²¹ » rappelle Marie Quiblier¹²² dans son article « Ce que la reprise fait à l'œuvre chorégraphique / Subversion et invention » publié dans la revue d'art contemporain *Marges*. En effet, cette dernière s'est consacrée dans sa thèse à la reprise comme espace de problématisation des pratiques du champ chorégraphique français. Notons que c'est le cas d'*Écran somnambule*. En effet ce spectacle rejoue l'exacte partition de *La danse de la sorcière*¹²³ de Mary Wigman mais sur une durée de trente-deux minutes, soit seize fois plus lentement que l'œuvre originale, on pourrait presque parler de

¹²¹ Marie Quiblier, « Ce que la reprise fait à l'œuvre chorégraphique / Subversion et invention », *Marges*, 2014 (n°18), <<http://marges.revues.org/894>>, consulté le 21/08/2017

¹²² Marie Quiblier est enseignante aux départements d'Histoire de l'art, des Arts Plastiques et des Arts du spectacle de l'Université Rennes II

¹²³ Mary Wigman, *La danse de la sorcière*, titre original *Hexentanz*, 1914. *La Danse de la sorcière* est le quatrième solo inscrit dans un cycle de huit soli intitulé *Visions*.

*reenactment*¹²⁴. Cependant, l'idée n'est pas de s'interroger sur les problématiques de la *reprise* chorégraphique, mais plutôt de mettre à nu les liens présents entre les deux œuvres et l'influence de la pratique de Mary Wigman sur celle de Latifa Laâbissi. La base du travail de Latifa Laâbissi pour cette création a été le film *Mary Wigman Tanz*¹²⁵, réalisé en 1930, dans lequel Mary Wigman interprète des passages de *La danse de la sorcière*. Isabelle Launay s'intéresse au lien entre les deux œuvres dans son article « Une sorcière en cache une autre. Sur quelques usages d'un film en danse : de *Hexentanz* de Mary Wigman à *Écran somnambule* de Latifa Laâbissi » publié dans la revue *Repères, cahier de danse*. Elle explique alors que « [c]haque élément du film est ici à la fois intégré et altéré. Danse comme musique sont ainsi étirées dans le temps, et costume, masque et éclairage sont eux aussi soumis à réinterprétation.¹²⁶ » Aussi, cet *Écran somnambule* offre-t-il au regard du public une toute autre œuvre dans laquelle ce dernier

peut ici errer d'une partie du corps à l'autre, observer le jeu des micro-tensions des avant-bras, des mains, du rapport mains-visage, des orteils et chevilles. Dans cette lenteur extrême, la danse, émancipée du piège chorégraphique wigmanien, suit les événements kinesthésiques qui organisent le sentir de la danseuse et prend l'allure d'une composition instantanée. La relation à l'ordre chorégraphique est donc minée par le travail de cette métamorphose permanente du sentir.¹²⁷

Bien que la partition corporelle soit exactement la même, cette réappropriation chorégraphique permet à Latifa Laâbissi de proposer une *nouvelle* œuvre voire une *autre* œuvre soulignant chaque mouvements et gestes exécutés sur scène.

¹²⁴ Rebecca Schneider publie en 2011, *Performing remains : Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Avec cet ouvrage elle s'oppose à la définitions de la performance qu'à donné Peggy Phelan. Peggy Phelan, théoricienne féministe et l'une de première à penser la performance, affirme l'acte performé comme un acte unique et ancré de le présent. La performance, avec Rebecca Schneider, prend une autre dimension puisqu'elle peut être rejouée, réinterprété de manière différente. On parlera alors de *reenactment*. Il est alors admis que le *reenactment* permet de rejouer l'Histoire (de l'art).

¹²⁵ *Mary Wigman tanz*, film en 35 mm où Mary Wigman y interprète quatre solos. Musique de Hanns Hasting et Meta Mentz. La Cinémathèque de la Danse, Paris

¹²⁶ I Isabelle Launay, « Une sorcière en cache une autre. Sur quelques usages d'un film en danse : de *Hexentanz* de Mary Wigman à *Écran somnambule* de Latifa Laâbissi », *Repères, cahier de danse*, 2012 (n° 30), p. 19, <<http://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2012-2-page-16.htm>>, consulté le 12/07/2017

¹²⁷ Ibid.

Illustration n°9 : *La danse de la sorcière* et *Écran somnambule*



Mary Wigman, *Hexentanz*, Dresden, 1925



Latifa Laâbissi, *Écran somnambule*, 2012,
© Nadia Lauro

Les chocs et mouvements brusques en proie à une tension extrême propre à *La danse de la sorcière* de Mary Wigman s'effacent complètement, et laissent place à une forte dimension plastique. La vitalité corporelle de Mary Wigman se transforme en une asthénie¹²⁸ globale chez Latifa Laâbissi. Cette dernière puise dans la forme globale et le cadre de *La danse de la sorcière*, afin de créer une pièce chorégraphique exempte des techniques corporelles de Mary Wigman et afin de mettre en place un spectacle qui prend parfois son contre-pied. Paradoxalement, les masques et costumes utilisés dans les deux œuvres sont différents mais apparaissent relativement semblables. C'est Nadia Lauro, fidèle collaboratrice de Latifa Laâbissi, qui signe le masque en imitation de peau de serpent porté par l'artiste. Isabelle Launay remarque que le masque

intensifie l'aspect protecteur de la robe moirée de Wigman, et s'il garde les capacités de miroitement (autre notion essentielle de l'esthétique wigmanienne), il les intensifie par un effet de carapace propre à une créature en cours de mue, se détachant lentement d'un corps premier (celui de Wigman autant que celui d'une figure animale). Enfin, Nadia Lauro ne reproduit pas le masque de Wigman, mais produit le masque de Latifa Laâbissi suivant le même processus, à savoir son moulage à partir du visage de la danseuse. Mais si le masque wigmanien accentuait les traits démoniaques de la danseuse dans l'esprit des masques de nô, celui de Latifa Laâbissi

¹²⁸ Ce terme médical renvoie à une fatigue extrême et pérenne du corps.

contribue à lisser ses propres traits. Comme un contrepoint à l'animalisation du costume, le visage se donne ici comme surface inerte aux yeux fermés, créant une autre tension entre un visage mort et un corps vivant. Si la créature wigmanienne était compacte et homogène, celle-ci est marquée par l'hétérogénéité de ses chairs.¹²⁹

Latifa Laâbissi puise dans ce solo de Mary Wigman afin d'en faire ressortir sa structure. Les accessoires et costumes, qui semblent dans un premier temps similaires à ceux convoqués dans la chorégraphie wigmanienne, marquent leurs différences dans les *effets*¹³⁰ qu'ils mettent en place. Par ailleurs, Mary Wigman n'est pas l'unique source d'inspiration d'*Écran somnambule*. Comme nous l'avons remarqué, Latifa Laâbissi s'éloigne de la qualité corporelle de *La danse de la sorcière* notamment en ralentissant ses mouvements. Elle transforme alors de cette partition corporelle, en une forme proche du butō. Toujours dans le même article, Isabelle Launay rappelle que « Hijikata, dans *Hitogata (Effigie, 1976)*, entièrement porté par les métamorphoses grotesques de Yoko Ashikawa, reprenait déjà exactement plusieurs motifs essentiels de la danse de Wigman, et ce, dans une dynamique explosive similaire¹³¹ ». Latifa Laâbissi, quant à elle, revisite le geste expressionniste qui, par sa lenteur, se transforme en geste de l'intime.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Ce mot est ici utilisé en son sens le plus large. Il réfère alors à l'effet lumineux, à l'effet de jeux mais aussi à l'effet que l'accessoire ou le costume cherche à produire au public.

¹³¹ Ibid.

b) La part du Rite

« Évolutive, adaptée au contexte et au cadre, la conférence *La part du Rite* traite généralement des danses en amateur en Allemagne dans les années 1920¹³² » explique Carole Boulbès, dans son article « “Aux lisières de la performance et de la danse”, quelques pistes en guise de hors d’œuvre » qui amorcent l’ouvrage *Femmes : attitudes performatives aux lisières de la performance et de la danse*. En effet cette création se situe à la frontière entre la conférence, la performance, l’installation et l’acte dansé. Le corps de Latifa Laâbissi fait face à la voix d’Isabelle Launay. Toutes deux sont anonymisées : Isabelle Launay n’est pas visible, tandis que Latifa Laâbissi cache avec ses propres cheveux son visage. La scénographie, une masse de serviettes blanches et empilées, évolue au rythme des actions et déplacements de Latifa Laâbissi. Les gestes de cette dernière semblent proches du rituel : elle prend, pose, touche, tord. La voix parfois lointaine d’Isabelle Launay se superpose aux actions de la danseuse. Cette création s’intéresse, comme l’a fait remarquer Carole Boulbès, aux danses amateurs en Allemagne au début du XX^e siècle. Ainsi, Mary Wigman se révèle être encore une fois une source de travail et d’inspiration. Dans l’entretien de Latifa Laâbissi et Isabelle Launay réalisé par Gilles Amalvi au Garage de Rennes¹³³ et publié dans *Femmes : attitudes performatives aux lisières de la performance et de la danse*, cette dernière revient sur la création de *La part du Rite*. La création a commencé

par une commande formulée par l’école des beaux-arts de Nantes à plusieurs chorégraphes - Mathilde Mounier, Xavier Leroy, Jérôme Bel et moi-même. La commande portait sur l’idée de « déplacer le lieu d’un discours » - cela d’une manière très ouverte. Nous avons déjà une histoire de travail commune avec Isabelle - nous avons fait une performance ensemble nommée « Partir de Gert », dans laquelle Isabelle prenait en charge la question du discours, et moi un certain nombre d’actions liées à des tâches. Du coup, afin de répondre à cette commande - pour laquelle je disposais d’un temps très court - j’ai proposé à Isabelle et à Laurent Michaud de me rejoindre, et nous

¹³² Carole Boulbès (dir.), *Femmes : attitudes performatives aux lisières de la performance et de la danse*, Dijon, Les presses du réel, 2014, p. 26

¹³³ Entretien de Latifa Laâbissi et d’Isabelle Launay réalisé par Gilles Amalvi au Garage de Rennes en 2011 (et revu en 2013), Op. Cit., p.175-186

avons travaillé à partir d'une action codifiée toute simple : le massage.¹³⁴

Ainsi, dès les débuts du processus de création, les rôles ont été distribués : le corps en mouvement de Latifa Laâbissi réalise les actions et les mouvements, tandis que le discours réside dans la parole portée par Isabelle Launay. Le discours et les actions se mêlent et se répondent afin de soutenir la création. Cette dernière s'appuie donc sur les propos tenus par Isabelle Launay qui porte un discours sur la notion d'*extase*. Cette notion a beaucoup été discutée par Mary Wigman et Valeska Gert¹³⁵. Latifa Laâbissi définit ces deux figures de la danse expressionniste allemande du début du XX^e siècle comme faisant partie de sa famille artistique¹³⁶. De plus, Latifa Laâbissi réutilise ces deux artistes aux côtés de Dore Hoyer, elle aussi danseuse expressionniste allemande, afin de créer *Phasmes* (2001). *Phasmes* est un dispositif reprenant des soli des trois danseuses. Pour Mary Wigman, l'extase est une méthode expressionniste qui est issue de soi, c'est-à-dire de l'unique nécessité intérieure. L'extase peut alors être poussée jusqu'au drame. Valeska Gert, quant à elle, voit en l'extase une méthode bien plus dialectique. En effet, comme l'explique Isabelle Launay dans l'entretien, Valeska Gert envisage cette approche comme un « jeu entre nécessités intérieures et nécessités extérieures, à travers un art de montage¹³⁷ » Cette notion d'*extase* en danse, constitue la matière principale des propos tenus par Isabelle Launay et donc de la conception de *La part du Rite*. En outre, l'esthétique du montage est souvent utilisée par Latifa Laâbissi dans ses créations. *La part du Rite* à recourt aux montages de textes tandis que *Loredreamsong* marque clairement l'utilisation du montage dans les différentes séquences interprétées par Latifa Laâbissi et Sophiatou Kossoko. Contrairement à *Écran somnambule*, principalement basé sur la *Danse de la sorcière*, les inspirations et sources de travail ont été très diverses. Aussi, la thématique du rituel qui est présente dès le titre et qui est amenée sur scène par la qualité des gestes de Latifa

¹³⁴ Ibid. p. 175

¹³⁵ Valeska Gert a été aussi une grande source d'inspiration et de travail pour Latifa Laâbissi. Nous retiendrons particulièrement le travail de Valeska Gert sur le visage et les grimaces, que je développe à la fin du II) 2.1) *Défigurations, déformations et grimaces*.

De plus Latifa Laâbissi a expliqué lors du Mini-Rassemblement être intéressée particulièrement par le fait que Valeska Gert « s'accroche au réel social et politique à travers la danse »

¹³⁶ Latifa Laâbissi au Mini Rassemblement / Causerie Goûter, Op. Cit.

¹³⁷ Op. Cit. p. 175

Laâbissi, ainsi que par le dispositif proche d'une installation, s'inspire-t-elle du *rituel du serpent* d'Aby Warburg (1866-1929), historien de l'art.

Illustration n°10 : *La part du rite*



Latifa Laâbissi, *La part du Rite*, 2012

Interprété par Latifa Laâbissi et Isabelle Launay

© Nadia Lauro, © Domitille Chaudieu

Source : <http://www.figureproject.com/oeuvre/lapartdurite>

Le rituel du serpent est un écrit rédigé par Aby Warburg, alors interné en psychiatrie. Cet ouvrage revient sur son séjour, vingt-sept ans plus tôt, en Amérique chez les Hopis et sur sa volonté de prendre des distances avec les méthodes de lecture de l'art et avec « l'histoire de l'art esthétisante ». Par cet écrit, ce dernier cherche à prouver sa capacité à raisonner afin de pouvoir sortir d'hôpital. *Le rituel du serpent* s'affirme à la fois comme une porte de sortie de l'hôpital psychiatrique pour Aby Warburg, mais aussi comme un ouvrage clef de l'histoire de l'art. Isabelle Launay explique à Gilles Amalvi qu'il y a eu

un stade intermédiaire, où le propos [de *La part du Rite*] n'était pas encore fixé; nous nous interrogeons sur le choix du texte, et l'une d'entre nous a apporté *Le rituel du serpent* d'Aby Warburg - la question s'est même posée d'utiliser cette conférence. Celle-ci est intéressante à de nombreux points de vue - ne serait-ce que par le statut du discours qu'elle met en jeu : c'est cette conférence qui a permis à Aby Warburg de prouver à ses médecins qu'il pouvait sortir de l'hôpital psychiatrique ... [...] Par contre Latifa en a sorti cette expression "la part du rite"¹³⁸

¹³⁸ Op. Cit., p. 178

La part du Rite met en place un matériel textuel et gestuel qui est le fruit d'une collaboration entre une chorégraphe et une théoricienne de la danse. Dans cette œuvre hybride, les références sont multiples et se mêlent. Elles offrent au public une création imprégnée des parcours de Mary Wigman, de Valeska Gert et d'Aby Warburg pour ne citer qu'elles et eux.

Ainsi, comme il est possible de le constater avec la sélection de ces deux œuvres dans lesquelles la part d'inspiration n'est pas la même (du *reenactment* au ralenti à la question d'une notion abordée par des danseuses qui ont marquées l'histoire chorégraphique), Latifa Laâbissi enrichit son répertoire en puisant directement dans une histoire chorégraphique. Son intérêt se concentre principalement sur les danseuses en Allemagne dans les années 1920-1930. En effet les noms de Mary Wigman et Valeska Gert sont souvent cités par Latifa Laâbissi comme sources de travail.

Au travers de ces quelques œuvres sélectionnées, c'est le parcours de Latifa Laâbissi qui est interrogé. Celui-ci témoigne alors de créations et projets singuliers. En effet, les formes artistiques et scéniques utilisées par Latifa Laâbissi sont multiples et s'entremêlent parfois. La conférence performée côtoie alors des danses dans lesquelles est invitée la parole. L'installation et aussi un des dispositifs employés. De plus, l'artiste cherche à faire sortir l'Art des lieux qui lui sont dédiés, afin de l'amener au plus proche du public, que ce soit chez l'habitant.e (*Habiter*) où sous la forme d'un festival en zone rurale (*Extension Sauvage*). À son intérêt porté sur l'hybridité des formes, l'artiste y ajoute un attrait pour le fond, c'est-à-dire pour les thématiques abordées dans les spectacles. En se nourrissant de l'Histoire de la danse au même titre que de l'Histoire des minoritaires, Latifa Laâbissi invite sur scène le corps et la parole. *Self Portrait Camouflage* s'affirme, lui aussi, comme un spectacle à la croisée de la danse, du théâtre et de la performance, prenant comme thèmes principaux l'altérité et le minoritaire.

II. Déconstruction, défiguration : *Self Portrait* *Camouflage*

Je laisse monter l'état de corps jusqu'à ce qui se formule dans le visage.¹³⁹

Latifa Laâbissi, entretien avec Rémi Baert

Cette seconde partie se focalisera sur *Self Portrait Camouflage* et cherchera à en faire son analyse en tentant de souligner et de relever les déconstructions ainsi que les défigurations qui s'instaurent dans la pièce. Suite à sa première, le 05 avril 2006 au Centre Pompidou à Paris, le spectacle a été joué de nombreuses fois en France et à l'international. Remarquons que Latifa Laâbissi s'est produite le 05 juin 2010 à la MC2 de Grenoble. Ce spectacle a aussi tourné dans le cadre de nombreux festivals gravitant autour des questions de *culture*, d'*identité* ou de *politique*. Nous retiendrons à titre d'exemple le festival « Danse d'ailleurs » au Centre Chorégraphique National de Caen où *Self Portrait Camouflage* s'est joué le 25 mars 2010, le programme « Engagement politique » de Videodanse qui laissa sa place au projet d'Alain Buffard « Histoires parallèles : Pays Mêlés » au Périscope de Nîmes. Les deux dernières dates de ce spectacle symbolisent le parcours de l'œuvre puisqu'on retrouve Latifa Laâbissi au MoMA de New-York le 08 janvier 2017 (pour une date à l'étranger dans un centre d'art contemporain renommé) ainsi qu'au Triangle de Rennes le 19 janvier 2017 dans le cadre de « Politique du minoritaire » (pour une date en France dans le cadre d'un festival thématique). Comme je n'ai pas pu assister à une représentation de ce spectacle, j'ai contacté Clara Gensburger qui m'a donné accès à la captation de *Self Portrait Camouflage*. Mon analyse se basera sur cette captation vidéo ainsi que sur de nombreuses photographies principalement publiées sur le site internet de la compagnie et sur la

¹³⁹ Rémi Baert, « Entretien avec Latifa Laâbissi : *Self Portrait Camouflage* », 17 janvier 2017, <<https://www.univers.fr/latifa-laabissi-entretien-self-portrait-camouflage/>>, consulté le 09/04/2017

monographie consacrée à Latifa Laâbissi et réalisée sous la direction d'Alexandra Baudelot : *Latifa Laâbissi. Grimaces du Réel*.

Dans ce préambule à l'analyse de *Self Portrait Camouflage*, je souhaiterais traiter et éclaircir les événements ayant entourés cette création. Effectivement, la création de ce solo, en 2006, s'affirme comme une réaction à une époque critique. Latifa Laâbissi explicite les débuts de création dans un séminaire donné à l'école d'art l'Erg, à Bruxelles en compagnie de Christophe Wavelet :

La création de ce solo s'est fait dans un contexte un peu particulier en fait, en 2006 mais travaillé en 2005, j'avais très envie de faire un travail en solo [...]. Il se trouvait que ce contexte de 2005 en France était assez particulier parce que c'était juste avant les élections présidentielles d'une part et d'autre part il y a eu ce qu'on a appelé d'une façon un peu méprisante je trouve les *événements* dans les banlieues où il y a un vrai soulèvement social dans les banlieues [...] Je me suis sentie prise par ... voilà ... pour des raisons ... un ensemble de raisons, mais aussi des raisons biographiques vraisemblablement. Et ça a complètement changé la nature de mon projet, j'ai décidé de faire un tout autre projet qui a donné lieu à *Self Portrait Camouflage*.¹⁴⁰

Il conviendra de revenir sur cette époque trouble et d'étayer les propos de l'artiste. Ainsi ces « événements » ont débuté à Clichy-sous-Bois à la suite de la mort de Zyed Benna et de Bouna Traoré, deux adolescents électrocutés alors qu'ils étaient poursuivis par la police; et quelques jours plus tard, le jet d'une grenade lacrymogène à l'entrée d'une mosquée de cette même ville par les forces de l'ordre. Les émeutes se sont répandues en France et l'état d'urgence y est déclaré le 8 novembre 2005¹⁴¹. Ces émeutes sont rapidement appelées par les médias les « événements des banlieues » comme le remarque Latifa Laâbissi. L'utilisation du terme « événements » n'est pas sans rappeler le vocabulaire utilisé pendant longtemps pour qualifier la guerre d'Algérie. En effet, le terme officiellement employé par la France pour qualifier la guerre d'Algérie¹⁴² était « événements d'Algérie »; l'expression « guerre d'Algérie » n'a été officiellement adoptée en France qu'en

¹⁴⁰ « Séminaire 2016 : Latifa Laâbissi, Christophe Wavelet », Op. Cit. J'ai effectué la transcription et j'ai fait le choix de garder la syntaxe, les doutes et les hésitations.

¹⁴¹ Il s'agit là d'un résumé non-exhaustif qui cherche uniquement à remettre dans le contexte la création de *Self Portrait Camouflage*.

¹⁴² Guerre d'Algérie : 1954-1962

1999. Ceci marque bien l'ambiguïté de ce terme qui devient alors porteur de confusion. De plus, les discours politiques et les médias de masse participent très rapidement à la confusion entre violence et immigration. De nombreux jeunes des banlieues sont issus de l'immigration et se voient alors qualifiés de « jeunes issus de l'immigration » comme si cette expression était leur unique caractéristique. Nicolas Sarkozy alors ministre de l'Intérieur, effectue le 25 octobre 2005 une visite dans le « quartier difficile » de La Dalle d'Argenteuil. Il est interpellé par une dame se plaignant de l'insécurité, à qui il répond : « Vous en avez assez de cette bande de racaille ? Eh bien, on va vous en débarrasser ! » Ces propos très offensifs, qui participent activement à l'amalgame entre jeunes et adolescent.e.s issu.e.s de l'immigration et délinquance, créent des réponses tout aussi offensives. De ce fait, les émeutes continuent et le clivage entre les français.e.s se creuse. De plus, ce n'est pas la première intervention de ce type du nouveau ministre de l'intérieur. En effet, le 20 juin 2005, lors de sa visite de la cité des Quatre Mille de la Courneuve, Nicolas Sarkozy critique ardemment le taux de criminalité du quartier puis déclare : « Dès demain, on va nettoyer au Kärcher la cité. » Il assimile par ces propos certains habitant.e.s du quartier à de la saleté. Encore une fois l'amalgame est créé entre une partie de la population et la violence. Les réactions sont nombreuses et on entend des voix qui cherchent à mettre à nu la violence des propos tenus par certain.e.s politicien.ne.s. L'artiste et rappeuse Keny Arkana sort en octobre 2006 son album *Entre ciment et belle étoile* où figure le titre « Nettoyage au Kärcher ». En reprenant cyniquement les propos de Nicolas Sarkozy, elle cherche à inverser le rapport de force et dénonce « la vie politique française¹⁴³ ». Notons à titre d'illustration les paroles du refrain de cette chanson :

Nettoyage au Kärcher,
Sortez les dossiers du placard,
C'est à L'Elysée que se cachent les plus grands des racailles !¹⁴⁴

En France et surtout dans les médias de masse, les confusions et les amalgames sont de plus en plus fréquents. De ce fait, la délinquance, l'immigration et l'identité sont autant de thèmes qui questionnent et parfois apeurent. Par ailleurs,

¹⁴³ En reprenant les termes de Christophe Wavelet in « Séminaire 2016 : Latifa Laâbissi, Christophe Wavelet », Op. Cit.

¹⁴⁴ Keny Arkana, *Entre ciment et belle étoile*, « nettoyage au Kärcher », Because Music, 2006

2006 fut aussi l'année de la naissance de la loi Sarkozy dite de « l'immigration choisie ». Cette dernière - annoncée par Dominique de Villepin en juin 2005 puis votée et mise en œuvre par Nicolas Sarkozy en mai 2006 et suivie par la création une année plus tard d'un nouveau ministère de l'Immigration, de l'Intégration, de l'Identité Nationale et du Co-développement - durcit les conditions de regroupement familial. Les questions d'immigration sur le territoire français sont un point phare du mandat présidentiel de Nicolas Sarkozy. Remarquons que le décret n°2007-999 du 31 mai 2007 relatif aux attributions du Ministre de l'Immigration, de l'Intégration, de l'Identité nationale et du Codéveloppement stipule dès son premier article ceci :

Le Ministre de l'Immigration, de l'Intégration, de l'Identité nationale et du Co-développement prépare et met en œuvre la politique du gouvernement en matière d'immigration, d'asile, d'intégration des populations immigrées, de promotion de l'identité nationale et de codéveloppement. Il prépare et met en œuvre les règles relatives aux conditions d'entrée, de séjour et d'exercice d'une activité professionnelle en France des ressortissants étrangers.¹⁴⁵

Le nom de ce nouveau ministère ainsi que le premier article du décret se réfèrent à la notion à la fois ambiguë et clivante d' »identité nationale ». Ce concept liant l'identité et la nation impose une vision binaire et tend à faire s'opposer la nation / l'étranger ou encore français.e / immigré.e. La violence est ici brutale et sert une violence symbolique. Pierre Bourdieu revient sur cette locution en expliquant que la violence symbolique est

cette relation sociale extraordinairement ordinaire [qui] offre ainsi une occasion privilégiée de saisir la logique de la domination exercée au nom d'un principe symbolique connu et reconnu par le dominant comme par le dominé, une langue (ou une prononciation), un style de vie (ou une manière de penser, de parler ou d'agir) et plus généralement, une priorité distinctive emblème ou stigmaté, dont la plus efficiente symboliquement est cette propriété corporelle parfaitement arbitraire et non prédictive qu'est la couleur de peau.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Jérôme Valluy ,« Quelles sont les origines du ministère de l'Identité nationale et de l'Immigration ? », *Cultures & Conflits*, 2008 (n°69), <<http://conflits.revues.org/10293>> consulté le 01 mai 2017.

Article 1 du décret n°2007-999 du 31 mai 2007 relatif aux attributions du ministre de l'Immigration, de l'Intégration, de l'Identité nationale et du Codéveloppement.

¹⁴⁶ Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 7-8

En réaction à ces tensions et ces amalgames Latifa Laâbissi décide de commencer une création qui aborde, entre autres, le thème des origines et par extension de l'identité. Avec *Self Portrait Camouflage*, elle s'inscrit dans les réactions artistiques face aux « insurrections¹⁴⁷ » des banlieues françaises.

Illustration n°11 : Scénographie de *Self Portrait Camouflage*



Scénographie de *Self Portrait Camouflage*, illustration de Margaux Laneyrie

Elle crée et interprète ce solo d'une durée d'une heure, qui prend place dans une scénographie monochrome et épurée (voir le croquis ci-dessus). Le noir et le blanc sont les seules couleurs utilisées par la scénographie; les autres couleurs sont amenées par les accessoires/costumes portés par l'artiste. Latifa Laâbissi met en scène un corps nu, étrange(r) et exhibé. Ce corps évolue dans un dispositif blanc où il est surexposé. La scénographie est composée d'un mur carré et blanc à jardin ainsi que d'un mur de projecteurs à cour. Ces deux murs, de même taille, se font face et structurent l'espace scénique par la création d'un cadre. Ainsi l'espace de jeu est délimité et le regard du public est restreint par ce cadre. Deux longues marches d'escaliers situées à cour mènent à un pupitre. Ce pupitre est orienté face public et *trône* sous une pluie de projecteurs. Enfin, à l'avant-scène sont disposés des poteaux de réceptions à cordons qui marquent une séparation entre le public et la scène. Ces sept poteaux gris délimitent aussi l'espace scénique blanc et réaffirment une rupture entre l'artiste sur scène et le public dans la salle. La scénographie créée

¹⁴⁷ Terme utilisé par Christophe Wavelet pour qualifier les réactions des banlieues, « Séminaire 2016 : Latifa Laâbissi, Christophe Wavelet », Op. Cit.

par Nadia Lauro convoque l'histoire de la colonisation et plus précisément de la naissance d'empires coloniaux où l'image scénique de *l'Autre*, de *l'étranger*, est donnée à voir. La scénographie, par la séparation des espaces qui est matérialisée par les poteaux, marque deux espaces qui sous-entendent deux civilisations. D'un premier côté ceux et celles qui regardent : « les supposé[e.]s modernes¹⁴⁸ ». De l'autre celles et ceux qui sont montré.e.s et donné.e.s à voir : « les sauvages [ou] supposé[e.]s archaïques¹⁴⁹ ». Ainsi les propos d'Isabelle Launay dans son article « Gestes tordus, gestes toxiques, gestes revenants », montrent que la scénographie souligne un espace qui fait explicitement écho aux zoos humains particulièrement populaires au début du XX^e siècle où le corps de l'artiste apparaît surexposé et où le public devient voyeur.

Le spectacle est rythmé par plusieurs noirs plateau qui permettent des ruptures dans le rythme et dans la narration. Ils permettent aussi à l'artiste de se déplacer sans que le public ne voie ses déplacements. De plus, ces noirs plateau dessinent plusieurs tableaux, plusieurs temps. Cette seconde partie consacrée à l'analyse de *Self Portrait Camouflage*, se divisera en trois temps qui découpent, en gardant une logique linéaire et chronologique, le spectacle. Le premier temps, le plus long par sa durée, se concentrera sur le début de la pièce : un passage uniquement gestuel où la performeuse / danseuse semble découvrir son propre corps. Le deuxième temps, cette fois le plus court, se focalisera sur différentes formes de discours entre grimaces et monologue. Enfin le troisième temps de notre analyse débute avec l'entrée sur scène d'un nouvel accessoire/costume : un drapeau aux couleurs de la France.

¹⁴⁸ Op cit. p. 43

¹⁴⁹ Ibid.

1) Découverte de son corps

Cette première partie est celle qui débute le spectacle : dans la captation avec laquelle j'ai pu travailler, de nombreuses coupes ont été effectuées. Ainsi, sur cette première partie de vingt minutes, je n'ai pu en voir que les dix minutes présentes sur la captation. Le corps mate et entièrement nu de l'artiste est au sol. Latifa Laâbissi porte sur sa tête une coiffe indienne aux couleurs noire, rouge et blanche. Lors de ce premier temps, le corps tente de se détacher du sol et de se déplier dans l'espace. Comme l'explique Isabelle Launay, l'interprète est « recroquevillée sur elle-même, comme laissée ou jetée en vrac dans un premier temps, elle conquiert progressivement une fragile posture debout et tente quelques arabesques.¹⁵⁰ » Ce passage pourrait être assimilé à une forme de naissance où l'interprète découvre son propre corps jusque-là étranger. Ainsi, lors de ce passage le corps passe de la position allongée à la position debout : « elle conquiert progressivement une fragile posture debout et tente quelques arabesques.¹⁵¹ »

Nous nous intéresserons dans un premier temps à la description et à l'esthétique de ce passage afin de nous concentrer sur la déconstruction de certains stéréotypes féminins. Enfin, nous nous focaliserons sur la mise en scène d'un corps pathologique sous tension de postcolonialisme.

¹⁵⁰ Op. Cit. p.41

¹⁵¹ Ibid.

1.1) Entre le butō et une esthétique picturale : description

Le corps n'est pas seulement une entité définie aux limites fixes, c'est un ensemble de relations à la nourriture, au toit, à la sexualité, l'apparence, la mobilité l'audibilité et la visibilité.¹⁵²

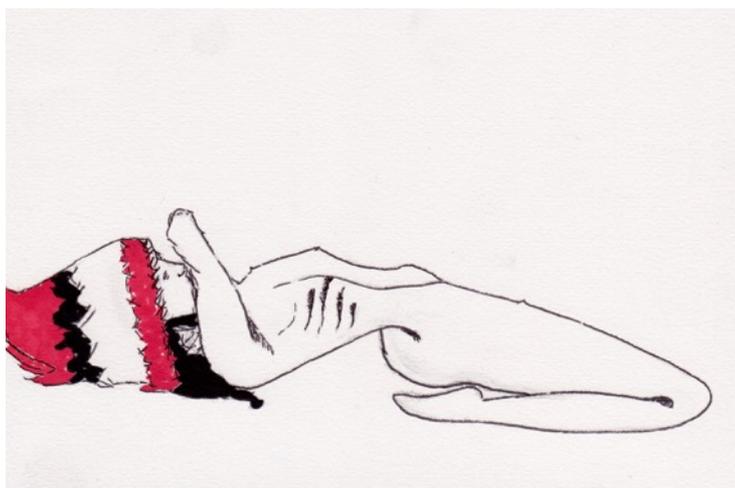
Judith Butler, *Qu'est ce qu'un peuple ?*

Au commencement de *Self Portrait Camouflage*, le corps nu et allongé est presque au centre de la scène. Il n'y a pas de présence sonore et le dispositif s'impose au regard par sa taille et sa blancheur immaculée. L'artiste débute le spectacle en étant déjà présente sur scène. Elle nous livre alors une série de postures et de mouvements faisant écho à plusieurs esthétiques (picturale, butō ...) afin de découvrir ce corps qui se réveille peu à peu devant elle.

L'illustration ci-dessous présente la première position effectuée par Latifa Laâbissi qui est nue et presque allongée au sol. Elle porte une coiffe indienne et se cache la bouche avec son coude droit. Elle est sur le dos, ses genoux sont pliés. Cette posture souligne son corps qui se voit alors offert au regard du public. Ensuite, elle effectue une rotation qui démarre de la partie basse de son corps. En effet, elle bouge lentement son bras et sa jambe gauche, cette rotation dessine une spirale dans l'espace. Il est intéressant de remarquer que lors de ces lents mouvements, sa respiration est très apparente puisqu'elle se manifeste sur son tronc. De ce fait, la respiration ainsi que la lumière utilisée - blanche et crue - soulignent beaucoup le corps scénique. Ainsi, la cage thoracique s'ouvre en même temps que les jambes se déplient.

¹⁵² Pierre Bourdieu « Vous avez dit "populaire?" », in *Qu'est ce qu'un peuple ?*, A.Badiou, P.Bourdieu, J.Butler *et al.*, Paris, éd. La Fabrique, 2013, p.71

Illustration n°12 : *Self Portrait Camouflage*, première position



Latifa Laâbissi in *Self Portrait Camouflage*, illustration de Margaux Laneyrie

Elle a alors les jambes écartées et la lumière inonde littéralement son entrejambe. Cette position, mêlée à un éclairage brut qui provient de cour et qui est orienté sur l'entrejambe écarté de l'artiste, produisent une esthétique très picturale. Les mouvements de la respiration sont légers et la lumière fait du corps un sujet à regarder en le soulignant. Nadia Lauro - scénographe pour *Self Portrait Camouflage* - explique lors d'un entretien avec Isabelle Launay que « Dans *Self Portrait Camouflage* [...] le choix de cette peau de plastique blanc tellement fine, posée côté brillant, c'est le choix d'un matériau répulsif, froid, qui repousse le corps, le colle, forme des plis qui viennent entrer en tension avec la chair nue du corps exposée par la lumière.¹⁵³ » Il apparaît alors intéressant de noter, au regard de cette explication scénographique, que l'esthétique picturale tient aussi des légers reflets mis en place par la scénographie. En effet, dans le même entretien Nadia Lauro explique que la scénographie est constituée de feuilles de PVC. Ces dernières réfléchissent subtilement le corps et le mettent en valeur tout en créant une opposition entre le dispositif blanc et la couleur mate de la peau de Latifa Laâbissi¹⁵⁴. En plus d'afficher une esthétique picturale, ce passage fait aussi une claire référence à un tableau qui pose - tout comme Latifa Laâbissi avec *Self Portrait Camouflage* - « d'une façon troublante la question du regard¹⁵⁵ » : *L'Origine du monde*.

¹⁵³ Isabelle Launay et Nadia Lauro, « Enquêtes scénographiques » in Op. Cit., p.162

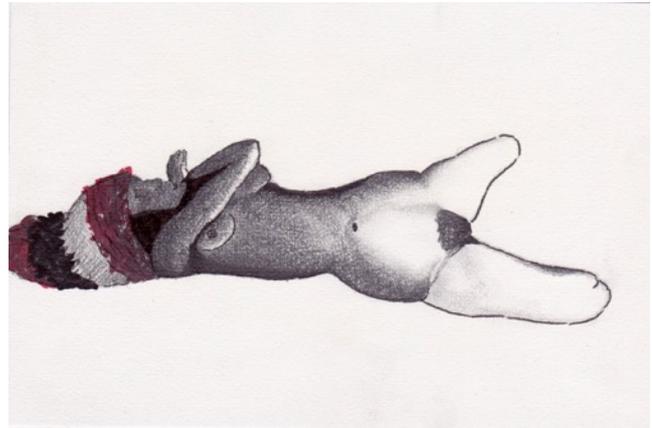
¹⁵⁴ Comme en témoigne l'illustration suivante soulignant les jeux de lumière sur le corps scénique

¹⁵⁵ *L'Origine du Monde*, Musée d'Orsay, Paris, 2006, <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/lorigine-du-monde-125.html>, consulté le 12/05/2017

Illustration n°13: Gustave Courbet et Latifa Laâbissi : une nudité exposée ?



Gustave Courbet, *L'origine du monde*, 1866
Huile sur toile, 46 cm / 55 cm
Paris, musée d'Orsay
© RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski



Latifa Laâbissi in *Self Portrait Camouflage*, ,
illustration de Margaux Laneyrie

Fabrice Masanès - historien, critique d'art et membre de la Commission Scientifique de l'Institut Gustave Courbet - explique dans son livre *Gustave Courbet, 1819-1877* que cette peinture de nu brise les conventions du nu artistique de l'époque :

L'Origine du monde qui présente un *tronc*, les jambes écartées, est la réponse la plus sincère, lorsque les conventions du nu artistique revêtent tout d'un voile pudique ou suggestif. (...) Cette sincérité ne pouvait être vue sans occasionner la gêne. C'est la raison pour laquelle le tableau demeura jusqu'à son entrée au musée d'Orsay [en 1995] très peu visible, dissimulé aux regards des curieux par ses différents propriétaires.¹⁵⁶

Ce tableau montre ce que tous les autres s'efforçaient jusqu'alors à cacher : le sexe féminin. Plus précisément un corps de femme nue, un corps allongé sur le dos, cadré du haut des cuisses à la poitrine, les jambes écartées. Dès lors, la similitude entre *L'Origine du monde* et *Self Portrait Camouflage* est présente. En effet, dans les deux œuvres le corps féminin est montré et souligné par la lumière qui invite le regard. Rappelons que le mouvement réaliste, auquel appartient Gustave Courbet, a pour but de montrer la réalité telle qu'elle est. Cependant dans cette peinture la position est anatomiquement impossible. En effet comme le remarque

¹⁵⁶ Fabrice Masanès, *Gustave Courbet, 1819-1877*, Cologne, Taschen, 2006, p.28

l'historien de l'art Thierry Savatier dans *L'Origine du monde: histoire d'un tableau de Gustave Courbet*¹⁵⁷, lorsque les jambes d'une femme sont aussi écartées, ce sont les grandes lèvres qui sont ouvertes. Or, Gustave Courbet a choisi de montrer les jambes avec un écart très important. Ainsi les lèvres semblent « fermées », ce qui garde une dimension mystérieuse tout en s'éloignant du réalisme. Par ailleurs, le peintre exclue toutes possibilités d'identification puisque le visage n'apparaît pas. Les autres éléments composant la peinture - le drap blanc et le fond noir - n'apportent pas d'indices qui pourraient servir à l'identification. Bien au contraire, ils cadrent le regard du public en fixant son attention sur le pubis : aucune échappatoire n'est possible à ce mystérieux sexe. Ici aussi, des parallèles peuvent-être faits avec la position du corps de l'artiste. Cette dernière a les yeux fermés, son coude crée alors une démarcation entre sa tête et le reste de son corps; sa coiffe et ses cheveux cachent la majeure partie sa figure. Ces éléments tendent à mettre en retrait le visage de l'artiste et à mettre en lumière - dans le sens littéral comme dans le sens figuré - son entrejambe. Enfin, dans la peinture de Gustave Courbet comme dans l'illustration de *Self Portrait Camouflage*, un contraste est créé entre le blanc et le noir afin de faire ressortir le corps nu. Pour le tableau, cela se caractérise par l'encadrement du corps de couleur claire par un tissu blanc ainsi que par la toison pubienne sombre et entourée de noir. Pour *Self Portrait Camouflage* cela est déterminé par la luminosité qui domine à cour et qui souligne la partie basse du corps de la danseuse. Cependant, cette analogie entre les deux œuvres ne va pas sans laisser apparaître des différences. Tout d'abord, le pubis de Latifa Laâbissi n'est pas offert au public, au contraire il est orienté à cour et vers le fond de scène. De plus, bien que l'on distingue relativement peu le visage de Latifa Laâbissi, celui-ci est prolongé par une coiffe. Cet accessoire/costume amène sur la scène un esthétisme et des significations. D'une part, cette coiffe permet d'inviter le rouge sur le plateau, d'autre part elle évoque les peuples indiens d'Amérique du Nord. Ainsi, cet accessoire/costume permet de prendre des distances avec la peinture réaliste de Gustave Courbet. Par ailleurs, la performeuse utilise son propre corps comme matière principale et se le réapproprie en le découvrant. De ce fait, elle prend ses distances avec une Histoire de l'art qui a trop souvent mis de côté la parole de la

¹⁵⁷ Thierry Savatier, *L'Origine du monde: histoire d'un tableau de Gustave Courbet*, Paris, éd. Bartillat, 2015

Femme afin de parler du corps de la Femme¹⁵⁸. À travers ce premier passage de *Self Portrait Camouflage*, le public assiste à la découverte, par une femme, d'un corps qui lui apparaissait étrange et étranger. Une femme qui va peu à peu regarder ce corps, le scruter et l'expérimenter. Bien que les deux œuvres ne tendent ni vers la pornographie, ni vers l'érotisme, la nudité proposée par l'œuvre d'art n'est pas similaire. La pilosité du sexe féminin présente dans les deux œuvres n'a pas la même valeur car cette dernière varie en fonction des époques. Au XIX^e, la pilosité du sexe est quelque chose de banal, elle ramène aux canons de beauté en vogue à cette époque, tout comme les formes arrondies du corps féminin. Cependant au XXI^e siècle le regard porté sur les formes du corps de la femme ainsi que sur sa pilosité, n'est pas le même. Effectivement, les canons de beauté ont évolué et notre époque impose un corps lisse.

Après cette parenthèse consacrée à l'étude d'une position de l'artiste, ainsi qu'à l'esthétique picturale qui s'en dégage, reprenons la description de ce premier passage. L'artiste continue d'effectuer sa rotation et ouvre peu à peu ses yeux, comme pour découvrir ce corps qui se meut sous son propre regard.

Illustration n°14 : *Self Portrait Camouflage* : corps hésitant et régressif



Latifa Laâbissi in *Self Portrait Camouflage*, illustration de Margaux Laneyrie

Ainsi, son regard est un regard de l'intime qui est porté sur son propre corps et qui n'inclut pas le public. Puis, peu à peu ses jambes se dissocient. Comme l'illustre l'image ci-dessus, la jambe gauche est tendue parallèlement au sol, tandis que la jambe droite est pliée et inclinée vers le public. Ses deux pieds sont en flexion

¹⁵⁸ Remarquons que le Femme à beaucoup plus souvent été l'objet de l'Art que la praticienne de l'Art comme le remarquaient déjà il y a plus de trente ans le collectif féministe Guérilla Girls dont l'une des affiches les plus connues affirme que « less than 5% of the artists in the Modern Art sections are women but 85% of the nude are female »

Je traduis: « moins de 5% des artistes exposés en art moderne sont de femmes tandis que 85 % des nues sont féminins »

avec une rotation à l'intérieur. La main gauche et la tête semblent essayer de se lever, cela se manifeste par des à-coups successifs. Ce rythme, impulsé par la tête, rompt avec le rythme corporel établi depuis le début de la performance et le flux de ces mouvements, selon la terminologie de Rudolf Laban¹⁵⁹, est un *flux contrôlé*. De plus, remarquons que ses mains et ses doigts sont crispés et détachés les uns des autres. Les jambes, quant à elles, semblent tirées vers le haut et les orteils sont en tension contraire. Latifa Laâbissi donne à voir un corps mû par de fortes tensions, comme s'il était tiré vers le bas. C'est aussi un corps hésitant et régressif qui est ici proposé. Il témoigne de son hésitation par des à-coups successifs ainsi que par des oscillations vers l'avant et vers l'arrière. Cette hésitation développe donc l'idée d'un corps régressif - voire d'un corps incongru - où les mouvements ne font pas unité ; et où les différentes parties du corps se mettent en mouvements de manière solitaire sous le regard de l'habitante de ce corps. Ces mouvements sont effectués avec une certaine lenteur et, par la dissociation des parties du corps, ils donnent une impression de démembrement qui rappelle la danse butō : les visuels cherchent à illustrer cette ressemblance.

Illustration n°15 : Gyohei Zaitso et le butō



Butoh Dance performance,
Galerie Richard, New-York, 02/05/2012

Source : <http://www.galerierichard.com/fr_exhibitions_grande.php?id=226&numero=2>

Cette photographie capture un instant de la performance de butō réalisée par Gyohei Zaitso et Maki Watanabe dans une galerie à New-York en 2012. Gyohei Zaitso est danseur et chorégraphe de butō, il privilégie dans son travail les improvisations et les performances expérimentales *in situ*. Comme l'explique son site internet, « [p]our lui, la danse est un moyen fondamental de transformer son être et

¹⁵⁹ Terminologie développée dans *La Maîtrise du mouvement*

le rapport avec son environnement. [...] Il s'intéresse à tous les états humains/non-humains et sa danse explore les questionnements de la vie en donnant la priorité à ces instincts illogiques et absurdes...¹⁶⁰ » Ainsi, la ressemblance entre le butō et le début de *Self Portrait Camouflage* réside dans ces états qui semblent à la fois humains et non-humains. Ils sont caractérisés par une lenteur du mouvement, un regard intime souvent porté sur l'intérieur de soi et des membres qui semblent presque disloqués. Sylviane Pagès, spécialiste du butō, explique dans son article intitulé « Au risque de l'intime : le butō, une poétique de l'infime » que :

Faire danse du moindre geste, de n'importe quelle partie du corps, transformer des éléments *a priori* dérisoires et infimes en sensations intenses, sont quelques-uns des partis-pris du butō improvisé, qui place au second plan la précision graphique et la figure du geste, pour privilégier la conscience de chaque infime mouvement et de chaque instant. Cette intense concentration sur les sensations se fait parfois dans la lenteur ou dans une immobilité qui n'est qu'apparente, tant ce qui compte, c'est exposer l'activité perceptive et gravitaire du danseur, tous les événements intérieurs qui surgissent dans le corps du danseur et qui le transforment et le déforment. C'est cette concentration sur les sensations qui mène les danseurs dans des « états de corps », et qui leur donne cette « présence » étrange, qui a tant fasciné les spectateurs occidentaux.¹⁶¹

Cette caractérisation du butō nous est importante puisqu'elle fait ressortir des caractéristiques de ce genre de danse que nous retrouvons aussi avec Latifa Laâbissi : la lenteur, les mouvements infimes et la concentration. Ainsi, le but n'est pas de montrer de *belles* choses ou de *belles* formes ni de faire une démonstration de virtuosité technique, ou bien de raconter une histoire, mais plutôt de montrer des états de corps particuliers qui peuvent parfois instaurer un certain malaise dans le public. Au regard de ce que nous venons de dire, il apparaît que le corps de Latifa Laâbissi, s'avère être à la fois *sujet* et *objet* tant elle semble se découvrir et apprendre à maîtriser ce dernier. Le public assiste-t-il à une naissance ? Est-il témoin du réveil de ce corps endormi depuis des décennies ? Ou est-il l'observateur de cette découverte entre l'artiste et son corps ? Aucun élément dramatique, ni esthétique,

¹⁶⁰ Source : <<http://www.katatumuri.fr/page%20arti%20jp%20paris%20ZAITSU%20Gyohei.html>>, consulté le 17/05/2017

¹⁶¹ Sylviane Pagès, « Au risque de l'intime : le butō, une poétique de l'infime », *Repères, cahier de danse*, 2012 (n° 29), p.25

n'apporte cette réponse, mais justement, l'importance ainsi que la force de ce passage résident dans la prise de conscience de son corps.

Cette découverte de son corps, qui est toujours au sol, est ponctuée après la quatrième minute par un noir plateau qui mène à un changement de posture de l'artiste. Celle-ci est maintenant assise et se tient les jambes. Elle se situe au centre de la scène et est légèrement décalée côté jardin. Elle est se tient de trois quarts et le poids de sa tête semble tirer cette dernière à l'arrière.

Illustration n°16 : *Self Portrait Camouflage* : corps fermé et regard ouvert



Latifa Laâbissi in *Self Portrait Camouflage*, illustration de Margaux Laneyrie

Un changement est marquant dans cette nouvelle posture. Effectivement, le corps est en retrait et le regard est ouvert. L'artiste regarde ailleurs, elle regarde au loin sans fixer quelque chose de particulier. Auparavant le corps était ouvert, disloqué, voire même offert au regard du public. Le regard était soit absent (les yeux étaient fermés) soit concentré sur le corps. Cette nouvelle posture amène un nouveau comportement scénique. De ce fait, les yeux sont cette fois grands ouverts et clignent lentement. Ce qui donne l'impression que l'artiste est possédée par quelque chose, par une entité. De plus, les poignets sont pliés et l'index est souvent utilisé : elle le ramène vers ses lèvres. La tête est penchée à l'arrière comme si elle ne tenait pas seule. En outre, les mains et les bras bougent de manière solitaire et rentrent doucement en contact avec d'autres parties du corps (toucher du visage) et d'autres éléments (toucher du sol). Le bras semble motivé par une force extérieure. Puis, une impulsion part du ventre et anime le corps qui fait le pont. Une partie du

sexe redevient surexposée, notamment par la posture, le dispositif et l'éclairage. Dans cette posture le visage est caché et seul le corps parle. Le corps est désarticulé, inusuel, nu et surexposé. De plus, les pieds ne sont pas dans le même axe que les genoux, ce qui participe à la création d'un corps incongru. Cette architecture du corps est définie par les différentes orientations de ces articulations.

Puis, Latifa Laâbissi redescend vers le sol en décomposant ses mouvements avec des spasmes corporels. Son corps est l'hôte d'accélération et de ralentissements en presque-équilibre sur un pied et sur une épaule, comme en témoigne la photographie ci-dessus. Ses extrémités, c'est-à-dire, les doigts et les orteils sont écartés, tendus et crispés. Par conséquent, ces différents mouvements mènent à une tension extrême qui domine l'intégralité du corps. L'hyper-tension est visible dans la capture d'écran suivante. Ici le corps s'étire de la pointe des pieds jusqu'aux doigts des mains. Cette position n'est pas sans rappeler l'arc de cercle hystérique voire la tétanie, une des quatre phases de la crise hystérique, développée par le docteur Charcot¹⁶². Comme nous l'avons explicité, Latifa Laâbissi use de nombreuses postures qui surexpose son corps. Cet acte de surexposition dans la nudité s'apparente à l'histoire qu'a vécu Sawtche. Plus connue sous le nom de la « Vénus Hottentote » cette jeune femme est, dès son enfance asservie par un fermier Boer en Afrique du Sud. C'est lors de son arrivée sur le continent européen, qu'on la nomme la « Vénus Hottentote ». Elle fut ensuite exposée et exhibée, quasiment nue, au public occidental : ce dernier pouvant la scruter et même la toucher. Elle fait alors le tour de plusieurs pays toujours considérée comme une bête de foire ainsi qu'un objet sexuel. Ce cours récapitulatif¹⁶³ nous est utile tant il décrit l'exhibition de la jeune femme et ses conditions de vie. Ainsi la surexposition apparaît comme un *leitmotiv* dans la vie de la « Vénus Hottentote » autant que dans le dispositif de *Self Portrait Camouflage*. Suite à cela, l'artiste retrace avec son corps une spirale dans l'espace, en transférant son poids pour se déplacer et s'orienter face public. Remarquons que depuis le début de la performance, le corps ne fait pas unité. En effet, les membres sont en tension et témoignent d'une certaine crispation : ils semblent hésitants. Le visage reste inexpressif et parfois les yeux sont clos. Aussi,

¹⁶² Le lien entre l'esthétique de *Self Portrait Camouflage* et l'iconographie du corps pathologique et surtout hystérique est repris et développé dans la sous-partie suivante.

¹⁶³ Je reviendrais plus en profondeur sur l'histoire de Sawtche et sur les liens iconographiques entre *Self Portrait Camouflage* et la « Vénus Hottentote » dans la sous-partie « Sous tensions de postcolonialisme : vers un corps pathologique ? » (II/ 1/ 1.3)

ce corps expressif et disgracieux compose-t-il diverses grimaces corporelles. C'est alors que les grimaces du visage apparaissent.

En effet, Latifa Laâbissi passe ses mains sur ses yeux à plusieurs reprises comme pour se réveiller et son visage apparaît véritablement au public comme étiré vers le bas. Cette action marque un nouveau passage, un changement de rythme où le visage est inclu dans la partition corporelle. Effectivement, le visage se dévoile par des contacts avec le corps, par des regards au public mais aussi par des grimaces. La coiffe, elle-aussi, est maintenant pleinement incluse dans le jeu scénique; Elle prolonge les mouvements de la tête et les amplifie. Comme nous l'avons vu, le corps s'étire et les muscles se réveillent. Ceci est accentué par le frottement des mains sur les yeux ainsi que sur le visage et par le regard qui est porté au loin. Ensuite, Latifa Laâbissi se relève lentement en prenant d'abord appui sur ses coudes et ses genoux, puis seulement sur ses genoux. Dans cette position - en équilibre sur les genoux - elle semble effectuer une quatrième position de danse presque à terre et ses bras sont tendus à l'avant, tandis que son dos se cambre. Cette position impose un déséquilibre qui se traduit par des secousses et des impulsions la poussant à l'arrière. Cette action offre alors une image de lutte entre le corps de l'artiste et une autre entité, une autre force qui régit le corps. Soudain, elle tombe violemment à l'arrière, le dos contre le sol. Cette chute est d'autant plus violente qu'elle est à la fois vue et entendue par le public. En effet, depuis le début de la pièce il n'y a pas de bruit hormis une atmosphère sonore légère due aux crépitements de la lumière. Aussi, le *boum* de la chute marque-t-il au niveau sonore la matérialité du corps et de l'action *tomber*. Ainsi cette action, témoigne d'une forme d'instabilité et peut être lue comme une forme de fragilité face au public la regardant évoluer et s'élever doucement afin de prendre une posture debout. Après avoir chuté, le corps est en équilibre instable sur les pieds (parallèles et orientés vers le fond de scène) et la tête (orientée à la fois vers la lumière, vers le public et vers l'estrade).

Un nouveau noir plateau permet à la danseuse de se positionner au bord de scène, verticale et face public, les deux bras levés. Son corps est alors exhibé dans son entièreté au public et sa silhouette se reflète sur le mur blanc disposé à jardin. Cette posture joue avec le dispositif de lumière en créant des ombres dur la façade de PVC blanc à jardin. Latifa Laâbissi reproduit, toujours avec la même lenteur, des mouvements de danse classique comme pour pasticher le ballet. Ainsi, le port de bras descend et oscille : il est entraîné par le torse lourd.

Illustration n°17 : *Self Portrait Camouflage* : l'attitude revisitée



Latifa Laâbissi in *Self Portrait Camouflage*, illustration de Margaux Laneyrie

Elle joue sur ses appuis et revisite une attitude avec la jambe gauche en appui et les deux bras qui s'étirent peu à peu vers le haut. Il paraît intéressant de remarquer que la tête est légèrement tirée à l'arrière, par conséquent, l'épine dorsale est cambrée. De plus, le regard est porté au loin, le visage laisse apparaître une légère grimace et les mains semblent désarticulées. De ce fait, la qualité d'état de corps est semblable à celle présentée au public lorsqu'elle se découvre pour la première fois. Ensuite, l'artiste joue avec son équilibre : elle ajoute des contraintes en jouant sur ses appuis. Comment trouver l'équilibre ? Comment trouver une forme de stabilité ? Les appuis ne cessent de changer. Puis elle rechute et se rattrape avec ses mains. Son corps oscille entre étirement (lors de l'attitude de danse) et recroquevillement partiel (lors du passage de l'un à l'autre). Après sa chute, qui n'est pas sans rappeler une révérence, Latifa Laâbissi se relève lentement. L'assimilation entre chute et révérence amène sur scène les notions de pouvoir et de hiérarchie. En effet, lorsque la révérence est extraite du champs chorégraphie, elle témoigne d'un signe de respect et d'obéissance à une personne socialement supérieure. D'un point de vu corporel et spatiale, la chute est un prolongement de la révérence puisque le corps s'abaisse vers le sol, jusqu'à y être totalement en contact. Ainsi, en assimilant chute et révérence l'artiste dénonce les relations de pouvoir (dont témoignent la révérence) en les poussant à leur paroxysme qu'est la chute. La chute peut alors se

lire comme un écroulement du corps et de l'individu sous le poids d'une domination. Par la suite, le dos est cambré et sa main droite est posée sur sa colonne vertébrale.

Lorsqu'elle se relève lentement, on a l'impression qu'elle *recupère*, comme après un lourd effort. Effectivement, les mouvements lents s'apparentent à des micro-mouvements. La tête reste penchée à l'avant ce qui cache son visage au public. De plus, de légères fluctuations entre l'avant et l'arrière soulignent une certaine forme de concentration sur ses actions. Puis elle se relève à moitié, ses genoux sont pliés et son dos est de plus en plus cambré. Sa manière de se mouvoir et de chuter, donne l'impression qu'elle est une marionnette tirée par des fils invisibles. Soudain elle rompt avec la lenteur et marque son immobilité quelques secondes, comme pour poser. Sa main gauche vient se positionner derrière son dos. Cette position, à la fois proche du mime et proche d'une posture animale, qui peut faire écho à la poule, laisse place à un visage grimaçant.

Cette description mêlée à une analyse détaillée, permet au lecteur et à la lectrice de saisir à la fois l'esthétique et la sensibilité qui sont données à voir dans ce passage où l'artiste semble découvrir lentement son corps surexposé. Cela me paraît important, tant cette première partie de *Self Portrait Camouflage* cherche à remettre en questions différentes normes. À travers la présentation de ce corps nu aux attributs féminins qui semble s'éveiller et se découvrir sous le regard du public, l'artiste déconstruit des stéréotypes féminins encore ancrés dans la société. Ainsi la sous-partie suivante questionnera différents stéréotypes féminins incluant le corps et le « rôle féminin » mais aussi de multiples stéréotypes genrés présents dans le champs chorégraphiques.

1.2) Déconstruction de stéréotypes féminins

La domination masculine qui constitue les femmes en objets symboliques, dont l'être (*esse*) est un être-perçu (*percipi*), a pour effet de les placer dans un état permanent d'insécurité corporelle ou mieux, de dépendance symbolique : elles existent d'abord par et pour le regards des autres c'est-à-dire en tant qu'*objets* accueillants, attrayants, disponibles.¹⁶⁴

Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*

Self Portrait Camouflage aborde de nombreuses thématiques et l'exposition du corps est clairement revendiquée. Aussi Latifa Laâbissi, avec ce solo entre danse, performance et mouvement, déconstruit-elle certains clichés liés à la condition féminine. Elle s'inscrit alors dans une histoire forte des performances féministes et questionne - ce qui est beaucoup moins banal - les relations entre danse et genre. Tout d'abord il convient de s'attarder sur la notion de *beauté*. De nombreux ouvrages se sont attachés à décrire la beauté par une approche historique. C'est le cas pour Umberto Eco directeur de la publication de *L'Histoire de la beauté*, une monographie publiée au début des années 2000. Des éléments intéressants pour notre étude ressortent de cette recherche, notamment que le jugement de ce qui est beau, ou non, varie en fonction des époques. Cependant certains critères sont durables. De ce fait, les notions de *forme* et de *proportion* apparaissent très importantes. Comme l'explique l'auteur lorsqu'il traite de l'idéal esthétique en Grèce : « l'objet *beau* est celui qui, en vertu de sa forme, satisfait les sens¹⁶⁵ ». Puis il généralise son propos peu après puisque « selon le sens commun nous jugeons belle une chose bien proportionnée¹⁶⁶ ». Pour Eugenio Barba et Nicola Savarese, « ce sont les Grecs qui découvrirent que la beauté d'un corps [s'exprime] dans une particulière posture anatomique [qui montre une] ondulation dynamique du corps.¹⁶⁷ » Les auteurs développent cette idée dans leur dictionnaire d'anthropologie théâtrale intitulé *L'Énergie qui danse* en s'appuyant sur l'exemple de *La Vénus de Milo*. En appui sur

¹⁶⁴ Op. Cit. p.73

¹⁶⁵ Umberto Eco (dir.), *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2004, p.41

¹⁶⁶ Ibid. p.61

¹⁶⁷ Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'Énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, l'Entretemps, 2008, p.170

la jambe droite et la jambe gauche légèrement fléchie, la statue a le haut du corps dénudé et le bas revêtu d'un vêtement autour des hanches. Elle est donnée à voir dans une légère ondulation où son corps dessine la forme d'un « S ». La société contemporaine attache beaucoup d'importance à la beauté et à ce que l'on transmet à l'Autre au travers de notre corps. C'est dans ce sens que va France Borel, lorsqu'elle déclare dans *Le Vêtement incarné*, que « mêmes nos cultures sociales contemporaines, derrière le culte de l'intégralité du corps, ne cessent de le changer en l'habillant du muscles, de bronzage ou de fard, en lui teignant la chevelure ou en lui arrachant les poils.¹⁶⁸ » La beauté est alors liée à ce que l'on renvoie à l'Autre et c'est très souvent la Femme qui se doit d'être belle, d'être agréable et de plaire. Rosella Ghigi développe une analyse, avec son article consacré à la beauté dans *l'Encyclopédie critique du genre*, en expliquant que « les femmes - groupe dominé - [...] ne peu[vent] qu'utiliser le schéma cognitif des dominants¹⁶⁹ ». Ce qui est important de saisir dans cette citation, est le positionnement de la femme vis-à-vis de l'homme : la femme est assignée à un rang d'objet et de sujet. En tant que groupe minoritaire, elle n'est pas directrice de son propre corps. Par ailleurs, la construction de soi et de son identité se confronte aussi l'*habitus*. Jean-Claude Kaufmann dans *L'invention de soi. Une théorie de l'identité* explique que l'*habitus* « est une formule génératrice, structure structurée par le social, à son tour structurante de l'individu, dans un mouvement circulaire infini.¹⁷⁰ » Le sociologue souligne ici les interactions et l'interdépendance entre société et individu, l'*habitus* et à l'incorporation sont donc deux éléments à penser au regard des identités figées par la société comme l'« identité féminine ». L'auteur souligne alors l'ambiguïté de ce terme. « [...] La soi-disant "identité féminine" n'est en fait pour l'essentiel qu'un rôle social. [...] Il est demandé aux femmes d'accepter cette identité.¹⁷¹ » Ce que les femmes « font d'avant plus facilement que cette "identité", lourde d'une mémoire historique encore très proche, est irrésistiblement attirante, et leur offre de réconfortantes gratifications psychologiques face à l'aridité fatiguant de la pure perspective émancipatrice¹⁷² »

¹⁶⁸ France Borel, *Le Vêtement incarné*, Paris, Calmann-Lévy, 1992, p.18

¹⁶⁹ Rosella Ghigi, « Beauté », in *l'Encyclopédie critique du genre*, Juliette Rennes (dir.), Paris, Ed. La Découverte, 2016, p.81

¹⁷⁰ Ibid. p. 59

¹⁷¹ Ibid. p. 107-108

¹⁷² Nathalie Heinich, *Les Ambivalences de l'émancipation féminine* citée par Jean-Claude Kaufman in Ibid.

comme le remarque Jean-Claude Kaufmann en reprenant les propos de Nathalie Heinich. Latifa Laâbissi propose - grâce au premier temps de *Self Portrait Camouflage* - un corps à la fois inusuel, rebelle et combatif. Effectivement, c'est en montrant au public un corps qui se découvre et qui est rejeté par l'espace, qu'elle donne à voir le processus de réappropriation de son corps.

Ainsi Latifa Laâbissi déconstruit ce que, dans la société, l'on attend de la femme. Elle transfigure des actions telles que « bien se tenir », « sourire », « être belle », « être discrète », « se tenir droite » *etc* afin de construire une sémantique corporelle de la laideur, de la bizarrerie et du malaise. En effet, les oscillations et les hésitations corporelles produisent un rythme qui mêle à la fois la lenteur des mouvements effectués ainsi que la répétition, plus vive, de ces allers-retours du corps. Ce dynamisme, mis en place par le rythme corporel, construit un corps complexe et dur à déchiffrer. Pourquoi ce corps nous apparaît-il si compliqué à lire ? Les mouvements semblent non naturels et nous avons l'impression d'assister au réveil de ce corps, aux premières fois de son évolution dans l'espace et aux premiers regards portés sur ce dernier. Lors de mon entretien avec Latifa Laâbissi¹⁷³ je l'ai questionnée sur ses ressentis corporels lorsqu'elle performait la première partie du spectacle. Elle a expliqué que ce qui était en train de s'opérer dans son corps était

une partition, un imaginaire et une réalité kinesthésique qui là est ultra-contraignante parce que tout est très intense. Soit intense par l'extrême tension, soit intense par l'extrême relâchement. Elle est anti-organique cette partition : soit c'est extrêmement tendu, soit c'est extrêmement relâché.¹⁷⁴

L'étrangeté ressentie et perçue par le public tiendrait donc d'une partition « anti-organique » performée par l'artiste. Comme la chorégraphe l'explique dans l'entretien, ce premier temps du spectacle met en scène une partition de l'extrême. Le corps balance entre tension et relâchement et donne alors à voir des mouvements extra-quotidiens. Par ailleurs, le corps se manifeste au regard de l'Autre en grande partie par sa matérialité et par sa plasticité : c'est-à-dire par ce que l'on voit. La peau est alors l'élément qui ressort le plus du corps exhibé de l'artiste et qui se présente au public. Frédéric Nauzyciel et Nacira Guénif-Souilamas expliquent très justement dans *Gestes en éclats, art danse et performance* que

¹⁷³ Voir annexe n°1

¹⁷⁴ Entretien avec Latifa Laâbissi, Op. Cit.

[l]a plasticité est l'une des qualités de la peau, celle d'être à la fois souple, flexible, et en même temps très résistante. La peau est ce qui se présente au monde, dans sa fragilité et sa fermeté. Parfois s'expose. Elle est une ligne de partage qui sépare le corps du monde, le dehors et le dedans.¹⁷⁵

Nous retiendrons de cette citation les notions d'*exposition* et de *frontière* qu'offre la plasticité de la peau : frontière entre le dehors et le dedans. En effet, pour aller plus loin, nous pourrions aussi dire, frontière entre le moi (le monde intime) et l'Autre (le monde extérieur). La peau est autant présente car le corps est totalement nu. L'historienne de l'art Lynda Nead livre ses observations sur les nus féminins dans *The female nude: art, obscenity, and sexuality*, publié pour la première fois en 1992. Dans cet ouvrage, elle interroge notamment la représentation du corps féminin et de son idéalisation. Elle affirme la place du nu féminin parmi les symboles de la domination masculine. Remarquons qu'

en 1968, déjà, Schneemann demandait dans sa performance *Naked Action Lecture* : « Un historien¹⁷⁶ de l'art peut-il être une femme nue ? Une femme a-t-elle une autorité intellectuelle ? Peut-elle avoir une autorité publique alors qu'elle est nue et qu'elle parle ? Est-ce que le contenu de la conférence était moins appréciable quand elle était nue ? Quels multiples niveaux de malaise, de plaisir, de curiosité, de fascination érotique, d'acceptation ou de rejet ont été activés dans le public ? » En prenant la parole, le nu féminin sort autrement du tableau et vient déstabiliser le discours constitué de l'histoire de l'art, massivement tenu par les hommes.¹⁷⁷

Dans cette performance, l'artiste Carolee Schneemann met en exergue les projections possibles sur le corps nu de la femme. Elle va même plus loin, en questionnant ces projections dans le milieu de l'art. Quelle crédibilité a une femme ? De surcroît une femme nue ? Quel pouvoir à une femme lorsque le regard qui est porté sur elle la décrédibilise ? Elle pose aussi la question de la reconnaissance à la fois intellectuelle et artistique de ces femmes. Effectivement, le milieu artistique n'a

¹⁷⁵ Frédéric Nauzyciel et Nacira Guénif-Souilamas, « Performer le territoire » in *Gestes en éclats, art danse et performance*, Aurore Després (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2016, p.324

¹⁷⁶ Carolee Schneemann enlève le « h » d'« historian » puisque *his* renvoie en anglais au masculin

¹⁷⁷ Julie Perrin, « Le nu féminin en mouvement », *Communications*, 2013 (n° 92), p. 179-179

pas seulement rendu la femme *objet*, il l'a aussi gommée de son histoire. Ainsi, il paraît indispensable de convoquer l'article fondateur de Linda Nochlin publié pour la première fois en 1971 et intitulé « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » qui signe les débuts de la pensée féministe en histoire de l'art. Comme le synthétisent très clairement Fabienne Dumont et Séverine Sofio dans leur « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art » publié dans les *Cahiers du Genre*, Linda Nochlin « se proposait de questionner les schèmes structurant la discipline et le dispositif historico-esthétique qui marginalisent certaines productions et en privilégient d'autres [...] [Elle] y montre combien la vocation artistique des femmes était entravée.¹⁷⁸ » De plus, Linda Nochlin continue ses travaux et publie en 1993 *Femmes, art et pouvoir*, un texte qui sera sans cesse remanié entre 1979 et 1988 et dans lequel elle

analyse la représentation des rapports de pouvoir, ce qu'elle nomme *le travail de l'idéologie* dans les œuvres d'art, depuis l'oppression des femmes dont le *Serment des Horaces* ou *Le Massacre de Sardanapale* sont des expressions particulièrement violentes, jusqu'à l'articulation entre sexisme et racisme telle que reflétée par les toiles orientalistes [en s'inspirant de *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* publié en 1978 par Edward Saïd], en passant par la complexité des rapports de genre et de classe qu'illustre l'érotisation, par certains peintres réalistes, du corps de la paysanne, incarnation par excellence de la pauvreté. [...] Le but était non seulement de renouveler les études sur l'art en les débarrassant de leurs préjugés implicites, mais aussi, à un niveau plus global, de mieux appréhender les enjeux des rapports de sexe.¹⁷⁹

Les enjeux entre les rapports de sexe ainsi que l'imaginaire longtemps, et encore, porté sur l'art, la culture et les personnes venant de pays orientaux, sont des thématiques concrètement liées aux créations de Latifa Laâbissi. En effet, Latifa Laâbissi est entièrement nue sur scène, la coiffe qu'elle porte étant l'unique accessoire/costume qui l'habille. Cette nudité est considérée par l'artiste comme un costume. En effet, elle m'a expliqué - lors de notre entretien - avoir établi, avant la création plateau, des

¹⁷⁸ Fabienne Dumont et Séverine Sofio, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahiers du Genre* 2007 (n° 43), p. 27, <<http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-17.htm>>

¹⁷⁹ Ibid. p. 28

préalables très très déterminants qui étaient qu'[elle] ne changerai[t] pas de costume, qu'[elle] serai[t] avec le costume qu'[elle a] tout le long, qu'[elle] serai[t] seule en scène, qu'[elle] ne sortirai[t] pas de scène, qu'[elle] parlerai[t].¹⁸⁰

Cette liste non exhaustive de ses conditions de création prouve qu'elle considère sa nudité comme un costume. Cet élément est d'autant plus intéressant que la nudité n'est ni érotique, ni pornographique. En effet, selon moi la partition corporelle - qui tient de l'extra-quotidien - mêlée à une mise à nu complète du corps, empêche l'identification de ce corps à un objet sexuel. La nudité exposée par l'artiste est bien plus créatrice de malaise pour le public. Cette appréhension est renforcée par les différents moments où l'artiste prend à parti le public en le regardant ou en lui parlant frontalement. À cela s'ajoute une forte proximité entre la danseuse et le public qui, selon Latifa Laâbissi « est très proche [et] plongé dans le dispositif¹⁸¹ ». Comme dans un grand nombre de performances de La Ribot - une artiste madrilène dont les créations ont souvent souligné la porosité entre performance et danse comme c'est le cas avec Latifa Laâbissi - le public est proche de l'artiste et les propositions artistiques oscillent entre mise à mal du public par un malaise omniprésent et questionnement sur le genre. Ainsi, *Self Portrait Camouflage* participe à la déconstruction du corps de la femme comme objet de désir. La notion de *nudité* est abordée dans l'*Encyclopédie critique du Genre* : l'article est signé Juliette Gaté. Cette dernière se focalise sur la poitrine et explique que

les seins des femmes paraissent en effet tout spécialement cristalliser les perceptions genrées en matière de nudité. Dans les sociétés occidentales, seules les poitrines de femmes sont susceptibles d'être considérés comme des organes sexuels, mais encore, curieusement, parmi les poitrines de femmes, celles qui sont en mouvement.¹⁸²

À première vue nous pouvons librement rapprocher la performance de Latifa Laâbissi de cette citation. N'est-elle pas nue et en mouvement ? Ne voit-on pas sa poitrine lorsqu'elle semble découvrir son corps ? Ou encore lorsqu'elle pastiche le ballet ? Évidemment, dans ces deux cas la poitrine est présentée au public au même

¹⁸⁰ Entretien avec Latifa Laâbissi, Op. Cit.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Juliette Gaté, « Nudité » in Op. cit., p.412

titre que le corps. La nudité est un costume porté pendant tout le spectacle et rien ne vient entraver le regard que le public porte sur ce corps extra-quotidien. Par ailleurs, lors du pastiche du ballet, la « grâce » et la « légèreté » amenées par cette danse sont rapidement évincées, afin de laisser place à des postures en équilibre donnant à voir un corps hésitant et récalcitrant. Helène Marquié explique - toujours dans son essai sur le genre en danse - qu'en danse, le sexisme s'associe parfois au racisme et qu'ils dressent alors des rôles préétablis en fonction du genre de l'interprète. Elle développe ses propos en expliquant que l'on retrouve une opposition binaire entre l'homme et la femme. Cette opposition est symbolisée par l'homme = la force = l'endurance = l'Afrique tandis que la femme = la légèreté = la grâce = l'Occident. Cependant l'autrice va plus loin en expliquant le pouvoir de la danse qui « doit toujours être considérée dans des dimensions paradoxales par rapport au genre : reflet et garante des normes d'un côté, elle est toujours susceptible d'ouvrir la possibilité de les déformer ou d'en sortir.¹⁸³ » En effet, Latifa Laâbissi ne se contente pas de performer ou de danser un rôle genré. L'artiste va, selon moi, jusqu'à se moquer des rôles assignés aux genres en danse. Ainsi, après le pastiche du ballet l'artiste donne à voir un corps contraint et exécutif. Ce dernier est rythmé par la voix de la danseuse qui compte en arabe le nombre de pointes effectuées. Ici, Latifa Laâbissi mêle un corps exécutif et automatique à un corps gracieux. Ce dernier est sous-entendu par les mouvements de pointes relatifs à un entraînement de danse classique. Ainsi, la danseuse et chorégraphe annihile les possibilités de projections relevant du désir ou de l'érotique sur le corps scénique. De plus, bien que les attributs sexuels de l'artiste soient féminins et qu'elle les expose en se montrant nue sur scène, elle donne à voir un corps qui porte une coiffe indienne qui est culturellement réservée aux hommes. Alors, le corps et l'état de corps mis scène brouillent les pistes habituellement créées par le genre. Ces éléments permettent une réappropriation de son corps. En effet, comme nous l'avons vu, lors de ce premier temps du spectacle, Latifa Laâbissi semble découvrir un corps rebelle, en tension et réfractaire. Un corps qui deviendra, au fil des expérimentations, son propre corps. C'est un corps complexe qu'elle découvre, c'est-à-dire un corps qu'elle modèle et crée, et qui ne semble pas faire partie de catégories fixes comme en ferait partie un « corps de danseuse » ou un « corps féminin ». La notion d'incorporation est développée par la sociologue Martine Court dans son article éponyme publié

¹⁸³ Op. cit. p.89

dans l'*Encyclopédie critique du genre*. Cette dernière y explique que « l'incorporation peut être définie de manière générale comme le processus à travers lequel le *social*, c'est-à-dire très exactement les normes, les contraintes et les hiérarchies sociales, s'inscrit dans les corps des individus, au sens propre comme au sens figuré.¹⁸⁴ » Il apparaît que l'incorporation participe activement aux stéréotypes liés au genre. En effet, comme le remarque Pierre Bourdieu dans *la Domination masculine*, « le monde social construit le corps comme réalité sexuée et comme dépositaire de principes de vision et de division sexués.¹⁸⁵ » Au regard de cette explication il est plus aisé de comprendre ce que remarque, à titre d'exemple, Martine Court lorsqu'elle explique que « dès leur plus jeune âge, filles et garçons incorporent des manières différentes de tenir leur corps et d'en user, qui signalent durablement leur appartenance de genre.¹⁸⁶ » Ainsi, il n'y a pas des « gestes féminins » ou bien des « façons de se tenir masculines » dans leur essence¹⁸⁷. Effectivement, c'est une véritable construction sociale qui se met en place et qui participe aux stéréotypes genrés. Notons à titre d'exemple les recherches¹⁸⁸ de Nancy Henley et de Barrie Thorn qui soulignent dès 1975, « que l'aménagement spatial et la répartition des places, les schémas de prise de parole et de silence ou les différentes combinaisons entre intervention et discussion » mettent en place une dynamique genrée dans les classes d'école. Cet exemple m'apparaît intéressant tant il rend compte du fait que l'incorporation découle de mécanismes omniprésents mais aussi, et surtout, de mécanismes validés par la plupart d'entre nous. L'incorporation résulte alors d'états, de postures ou de manières d'être perçues comme « normales¹⁸⁹ » par la majorité. Dans une enquête sociologique portant sur les seins nus sur les plages de Bretagne, Jean-Claude Kaufmann analyse la banalité des actions et du regard. Aussi, pour lui, « il n'y a pas d'actions qui soient banales par nature, intrinsèquement sans intérêt elles ne deviennent insignifiantes que parce qu'elles ont été mises en scène ainsi, élaborées

¹⁸⁴ Martine Court, « Incorporation » in Op, Cit, p. 321

¹⁸⁵ Op. cit. p.16

¹⁸⁶ Op. cit. p. 324

¹⁸⁷ Pour aller plus loin voir Nancy M.Henley, *Body politics : power, sex, and nonverbal communication*, Upper Saddle River, Prentice-Hall, 1977

¹⁸⁸ Barrie Thorne et Nancy Henley, *Sex and language Difference and dominance*, New-York, Newbury House Publishers, 1975

¹⁸⁹ Ce que je cherche à mettre en lumière à travers l'utilisation de ce terme est que nombre de personnes - qui compose la majorité - pense une seule manière d'être femme. Cette manière est selon eux, *féminine*. C'est aussi cette même majorité qui crée une norme dans laquelle entre ce qui est reconnu *normal*.

comme fondements de la société et pour ce faire plongées dans le non-dit des profondeurs refoulées.¹⁹⁰ » Il n'est donc ici pas question d'avis « naturel » ou de regard et de jugement « innés ». La société se base sur des schémas que l'être humain tend à incorporer et à juger « normaux ». Pour aller plus loin, intéressons-nous à Marcel Mauss qui s'attache dans son ouvrage *Sociologie et Anthropologie* à définir et comprendre les techniques du corps. Il remarque alors que celles-ci divergent puisque « chaque société a ses habitudes bien à elle¹⁹¹ », Marcel Mauss développe son argumentation en prenant comme exemple les défilés et marches militaires et affirme qu'« il existe [...] une éducation de la marche¹⁹². » Il apparaît qu'il n'y a pas de façon naturelle de marcher et que toute technique du corps est ancrée dans son époque, sa culture et sa société. Cette approche de la notion d'*incorporation* nous permet d'affirmer que Latifa Laâbissi, à travers *Self Portrait Camouflage*, la refuse et la dépasse. En effet, les différents états de corps exposés au public ainsi que les qualités corporelles (un corps rebelle, un corps naissant, un corps en extrême tension et en extrême relâchement, un corps automatique, un corps pathologique *etc*) tendent à déconstruire les stéréotypes liés à la femme et témoignent d'une prise de distance quant à l'incorporation. Par ailleurs en plus de ce refus, l'artiste amène sur scène un nouvel élément - qui nous offre alors une seconde grille de lecture du spectacle - un corps pathologique. Comme le remarquent Violetta Salvatierra et Garcia De Quiroz dans leur article « Danse » paru dans *l'Encyclopédie critique du genre* :

Des modes de fabrication d'une histoire critiques de la danse au sein même des corporéités et des œuvres opèrent encore selon d'autres logiques dans *Self Portrait Camouflage* (2006) et *Adieu et Merci* (2013) de Latifa Laâbissi. La singularité du travail critique des gestes de Laâbissi (notamment autour de la grimace, des torsions, du rire et des modes de retournement des effets d'aliénations subis par le regard de l'autre) bénéficie d'un autre éclairage à travers l'histoire des danse africaines-américaines en France et celle des mises en scène du corps pathologique.¹⁹³

¹⁹⁰ Jean-Claude Kaufmann, *Corps de femmes, regard d'hommes. Sociologie des seins nus*, Paris, Nathan, 1995

¹⁹¹ Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 2010, (1950), p. 367

¹⁹² Ibid. p. 368

¹⁹³ Violetta Salvatierra et Garcia De Quiroz, « Danse » in Op. Cit.

Dans l'introduction du troisième tome de l'*Histoire du corps* consacré au XX^e siècle et aux mutations du regard, Jean-Jacques Courtine explique que « le XX^e siècle a inventé théoriquement le corps. Cette invention a surgi tout d'abord de la psychanalyse, du moment où Freud, observant l'exhibition des corps que Charcot mettait en scène à la Salpêtrière, déchiffra l'hystérie de conversion et comprit ce qui allait constituer l'énoncé essentiel de tant d'interrogations à venir : l'inconscient parle à travers le corps.¹⁹⁴ » Le corps devient à la fois un espace où l'inconscient peut se manifester mais il devient aussi un moyen de communication avec l'Autre. En effet, remarquons - aussi antithétique que cela puisse-être - que dans la société contemporaine, le corps témoigne de l'inconscient cependant la société nous demande de garder le corps et le visage sous contrôle¹⁹⁵. Ainsi la danseuse et chorégraphe fait de son corps un matériau bien plus pathologique que sexuel. D'ailleurs, elle m'a expliqué lors de notre entretien sa méthode de travail en ces termes :

L'inconscient a une grande place dans mon travail : il y a des choses qui sont pré-conceptualisées pendant le travail mais il y a aussi une grande part de *jeté dans la bataille sans savoir ce que ça va donner*, et [...] c'est tout aussi valide[...] S'il y a quelque chose qui persiste parce que j'ai rêvé et, en qu'en me levant le matin, il y a une image qui s'est imprimée, eh bien ça rentre dans le travail.¹⁹⁶

Ainsi, l'inconscient a certes une place importance dans sa méthodologie de travail mais il est aussi très présent sur scène. En effet, en témoigne les mouvements et postures de Latifa Laâbissi dans la première partie du spectacle, très proches de l'iconographie de l'hystérie de fin du XIX^e siècle. Les mouvements légers comme les oscillations, les secousses ou bien les asymétries faciales sont utilisés par Latifa Laâbissi tout au long de son spectacle. Ils sont répertoriés dans l'iconographie du corps pathologique et plus particulièrement dans celles de la Salpêtrière (hystérie, somnambulisme, épilepsie *etc*) Nous reviendrons rapidement sur l'histoire et le fonctionnement de l'hôpital de la Salpêtrière. Ce dernier a été dirigé pendant un certain temps par Jean-Martin Charcot. En effet, il fut chef de service

¹⁹⁴ Op. cit. p. 7

¹⁹⁵ Cette idée est développée dans *Des Corps Compétents (sportifs, artistes, burlesques)*, ouvrage dirigé par Patrice Blouin

¹⁹⁶ Entretien avec Latifa Laâbissi, Op. Cit.

mais aussi l'un des directeurs de l'école de la Salpêtrière. De plus, il fut réputé pour avoir érigé l'hystérie au rang de catégorie scientifique. C'est par des techniques expérimentales pour le traitement de l'hystérie comme l'hypnose, l'électrothérapie, l'hydrothérapie ou encore la métallothérapie qu'il se fit connaître. Il a aussi donné des « leçons » qui deviendront rapidement publiques, au cours desquelles le corps médical déclenchait expressément des crises chez des patient.e.s. Ces séances deviendront un véritable rendez-vous mondain. Les traitements infligés aux patient.e.s sont mis en lumière, dans le film *Augustine*¹⁹⁷ par l'intermédiaire du personnage éponyme, une jeune patiente atteinte d'hystérie. Lorsqu'Augustine rentre à la Salpêtrière en 1875, un.e malade sur cinq est diagnostiqué.e « hystérique ». Remarquons qu'à cette époque l'hystérie regroupe plus de cent symptômes. Le docteur Charcot - alors en pleine gloire - distingue quatre phases de l'hystérie. La première s'apparente à une crise d'épilepsie et s'accompagne d'une perte de connaissance. La seconde se caractérise par des contorsions acrobatiques. Ensuite, le ou la patient.e manifeste des émotions comme la peur, ou l'excitation sexuelle. La dernière phase est celle du délire et des hallucinations. Remarquons aussi que de nombreux spectacles joués dans les café-théâtre vers la fin du XIX^e siècle s'inspirent d'un langage corporel proche de celui de l'hystérie, ou du moins, défini comme tel par le docteur Charcot. Ainsi apparaît sur la scène de l'époque un langage corporel spécifique se définissant par des convulsions, un corps rythmé par des saccades, des tics ou grimaces corporelles et faciales¹⁹⁸. Selon Charcot, les femmes constituent l'essentiel des personnes atteintes d'hystérie. Il voit dans le bas-ventre une zone particulièrement hystérogènes, car il en est convaincu, « le corps ovalaire, douloureux, d'où partent les irradiations de l'aura hystérique spontanée ou provoquée, est bien l'ovaire lui-même.¹⁹⁹ » Quel lien y-a-t-il avec *Self Portrait Camouflage* ? Tout d'abord, il s'agit de remarquer à quel point les expériences et les études du docteur Charcot ont participé à la construction de stéréotypes sur les femmes : l'hystérie, la dimension incontrôlable et sentimentale. Par ailleurs, les

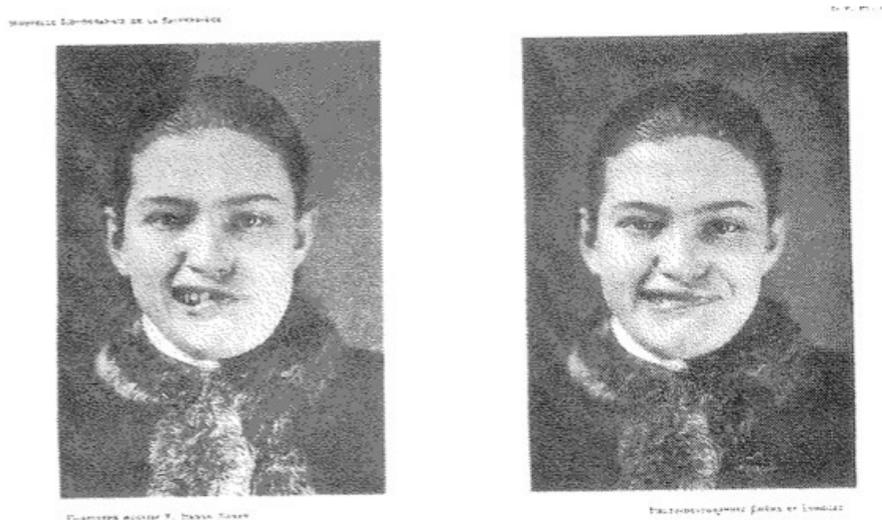
¹⁹⁷ *Augustine*, 41 min 43, réalisé par Jean-Claude Monod et Jean-Christophe Valta, 2003, Les films du possible

¹⁹⁸ Pour revenir plus en détail sur l'hystérie voir l'article suivant : Nicolas Brémaud, « Panorama historique des définitions de l'hystérie », *L'information psychiatrique* 2015 (Vol. 91), p. 485-498, <<http://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2015-6-page-485.htm>>

¹⁹⁹ Jean-Martin Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux : faites à la Salpêtrière*, « Onzième leçon, De l'hyperesthésie ovarienne », Paris, éd. Adrien Delahaye, 1872-1873, <<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-98762&l=1&M=tdm>>, consulté le 07/05/2017

quatre phases hystériques ont inondées la palette corporelle des artistes de café-théâtre et, selon moi, irriguent aussi la palette de *Self Portrait Camouflage*. En effet, focalisons-nous sur la photographie suivante intitulée *Contracture bilatérale hystérique*. Le titre réfère immédiatement à l'hystérie et témoigne de différentes contorsions faciales subies par une patiente lors d'une crise.

Illustration n°18 : Asymétrie faciale d'une patiente



Contracture bilatérale hystérique, 1892

Source: *La Nouvelle Iconographie*, tome 5, p.38

Cette photographie est parue dans *La Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, une publication dirigée par le docteur Charcot et ses collaborateurs. Celle-ci a pour but de témoigner « objectivement » des pathologies observées. La photographie est accompagnée de l'observation de cette patiente dont « le côté droit de la face a une expression rieuse, combinée avec une expression de mépris. Le côté gauche a une expression triste tant soit peu lascive. [...] La physionomie grimaçante en est le résultat.²⁰⁰ » Cette observation est intéressante puisqu'elle tisse un lien entre le spectacle vivant et l'hystérie. En effet, ces deux photographies semblent témoigner de plusieurs expressions et sentiments à la fois. Ainsi, la tristesse et l'érotisme côtoient le rire et le mépris. Le visage, défiguré par la grimace, évoque celui d'une actrice incarnant un rôle et jouant des émotions. L'analyse qui accompagne le portrait tente de définir l'indéfinissable en ce que ce visage, par sa

²⁰⁰ *La Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, tome 5, p. 38-40, <http://jubilotheque.upmc.fr/ead.html?id=CS_000005_005#>, consulté le 17/08/3017

déformation labiale et ses tensions musculaires, s'affirme surtout comme une matière innommable, sortant de la norme. De plus, le visage réagit à un stimulus physique, il n'y a pas de volonté d'exprimer un sentiment. Ainsi, la photographie illustre une crise physique et non une intention psychologique. Le discours muet de Latifa Laâbissi permet à cette dernière de déformer son visage face au public et comme le constate André Le Breton dans *Anthropologie du corps et modernité*, « le visage est la partie du corps la plus individualisée, la plus singularisée.²⁰¹ » En outre, la perception par ce dernier du rire, de la douleur ou du mépris ne peut être qu'une interprétation. La plus grande différence étant que l'artiste est sur scène, ainsi ses moindres mouvements sont scrutés et soumis à une interprétation. Aussi les liens sont-ils nombreux entre la grimace et la pathologie. Martial Guédron dans son ouvrage consacré à la grimace explique que « Jean-Etienne Domingue Esquiral - médecin aliéniste du début du XIX^e siècle - fera des moulages des visages et expressions de ces patients puis fera appel à des artistes pour figurer par le dessin les symptômes de ces patients.²⁰² » La grimace apparaît ici comme l'espace où la pathologie s'exprime. De plus, les parallèles sont nombreux entre l'iconographie de la Salpêtrière et celle de *Self Portrait Camouflage*. Focalisons-nous une seconde fois sur une posture (voir l'illustration ci-dessous) témoignant des tensions présentes dans les membres de l'artiste.

²⁰¹ Op. Cit., p.45

²⁰² Op. Cit., p. 26

Illustration n°19 : Les bras dans la catalepsie



Source : « Catalepsie », *La Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, tome 3, 1879



Latifa Laâbissi in *Self Portrait Camouflage*, illustration de Margaux Laneyrie

Dans les deux illustrations, le corps est soumis à une tension musculaire qui domine dans les bras. Les doigts sont entre la tension et le relâchement, ce type de mouvement est utilisé à plusieurs reprises par Latifa Laâbissi dans son spectacle comme nous l'avons remarqué lors de l'analyse de *Self Portrait Camouflage*. Le lien est fort entre le spectacle vivant et des pathologies comme l'hystérie ou le somnambulisme. En effet, d'un côté Charles Richet, un physiologiste français²⁰³

²⁰³ Charles Richet (1850-1935) est un médecin et physiologiste français, il reçut en 1913 le prix Nobel de médecine pour sa description de l'anaphylaxie. Il fut aussi président de 1920 à 1926 de la Société Française d'Eugénisme.

définit le somnambule - et nous entendrons par extension l'hystérique - « comme un acteur [...] pris de folie²⁰⁴ », tandis que de l'autre côté Rae Beth Gordon, l'autrice de l'ouvrage *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique* explique que « les artistes les plus populaires de café-concert entre les années 1871 et 1907 se secouaient et se tordaient dans des contorsions bizarres, en imitant les mouvements saccadés ou bien disloqués des marionnettes ou bien ceux d'un épileptiques, le visage travaillé par des grimaces et des tics mécaniques.²⁰⁵ » Par ailleurs, l'autrice va plus loin en affirmant que

l'exagération gestuelle est un trait hystérique parce que l'expression du désir est un besoin chez ces personnes; c'est ce qui leur a fallu l'appellation de "théâtrale". Cette gestuelle observée chez les hystériques et les somnambules avec les dislocations corporelles grotesques, y compris les exagérations bizarres de poudres motrices, les gestes automatiques répétés, les tics, grimaces et contractures a été incorporée dans le répertoire des mimes, clowns, chanteurs et comiques burlesques.²⁰⁶

Ces courtes analyses de Rae Beth Gordon sur les spectacles joués dans les cafés-théâtres et sur le répertoire burlesque à cette époque ne sont pas sans rappeler l'esthétique et les mouvements de Latifa Laâbissi. En effet, comme nous le verrons plus tard, le corps de l'artiste semble parfois tiré par des fils, par une volonté qu'on pourrait qualifier de supérieure. Le corps se change en matière inerte et s'apparente alors à une marionnette. De plus, le corps tordu et les mouvements saccadés dont parle l'autrice sont fréquemment utilisés par Latifa Laâbissi sur scène (« grimace », « exagération bizarre », « contorsion » etc) L'iconographie du corps pathologique n'apparaît pas comme une inspiration revendiquée par l'artiste, ni même comme une inspiration majeure. En effet, il apparaît plutôt comme un fil rouge présent dans *Self Portrait Camouflage*, au travers duquel il nous est possible de porter une autre lecture sur le spectacle. Enfin, nous nous concentrerons sur un dernier parallèle entre les deux iconographies. La catalepsie se définit médicalement par une contraction des muscles du corps et nombre de photographies et de croquis

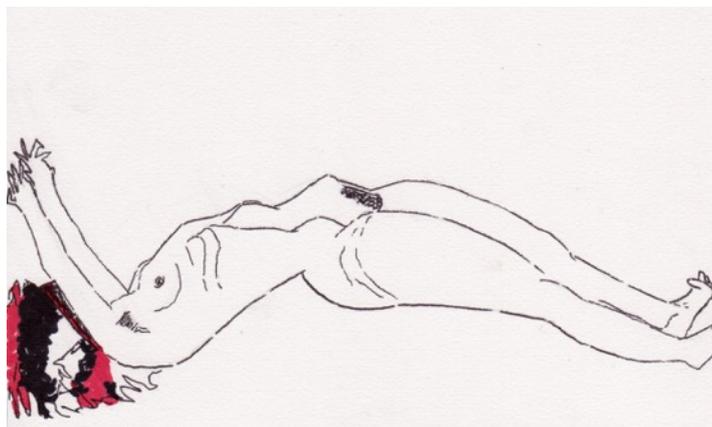
²⁰⁴ Charles Richet, « La Personnalité et la mémoire dans le somnambulisme » *Revue Philosophique*, XVI, 1883, p. 228

²⁰⁵ Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mise en scène du corps pathologique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 84

²⁰⁶ Ibid. p. 43

ont été réalisés sur cette thématique. Nous nous intéresserons tout particulièrement à un croquis donnant à voir une femme prise de catalepsie et publié dans un ouvrage d'*Études Cliniques sur la Grande Hystérie* que nous mettrons au regard d'une illustration de *Self Portrait Camouflage*.

Illustration n°20 : Le cercle hystérique dans la catalepsie



Latifa Laâbissi in *Self Portrait Camouflage*, illustration de Margaux Laneyrie



« Phase des grands mouvements »,
*Études Cliniques sur la Grande Hystérie
ou Hystéro-Épilepsie*, Paul Richer,
Paris, éd. Octave Doin, 1885

La catalepsie se définit comme une « paralysie que l'on observe dans les états hypnotiques et dans la schizophrénie, caractérisée par l'annihilation de tous les réflexes de locomotion et de changement de position, la réduction de la sensibilité, la contraction tonique des muscles²⁰⁷ ». Ainsi, la catalepsie est une pathologie dont les

²⁰⁷ Définition du CNTRL, < <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/catalepsie>>, consulté le 13/06/2017

symptômes sont visibles sur l'intégralité du corps. Elle fait grandement écho à la deuxième phase de l'hystérie dont parlait le docteur Charcot, ou encore aux crises d'épilepsie. La particularité de la catalepsie est la contraction des muscles, une contraction extrême que l'on retrouve dans la première partie de *Self Portrait Camouflage*. Rappelons-le, l'artiste parlait elle-même « d'extrême tension » et « d'extrême relâchement » dans la partition corporelle de cette partie. Son corps se contracte à plusieurs reprises et cette tension se matérialise jusque dans l'extrémité de ses doigts. En effet, la corporalité de ce passage n'est pas sans rappeler cette illustration témoignant des études menées sur l'hystérie à la fin du XX^e siècle. On aperçoit clairement une similitude dans la posture des deux corps. De ce fait, seuls les pieds et les épaules sont en contact direct avec le sol. Cette posture permet aux jambes ainsi qu'au dos de former un arc de cercle s'élevant du sol. Bien que les bras ne soient pas disposés de la même manière ils sont, dans les deux illustrations, en tension extrême comme en témoigne la musculature très contractée des deux corps. Ensuite le corps de l'artiste devient saccadé, elle semble faire le pont et ses doigts se crispent. Cette partition « anti-organique » interprétée et créée par Latifa Laâbissi s'apparente donc à une phase de crise.

Le corps de l'artiste est un élément principal de cette création. Grâce à ce dernier, en l'utilisant de manière non-organique, académique, rebelle et parfois même gracieux elle déconstruit certains stéréotypes du féminin. Avec sa première création, *Self Portrait Camouflage*, Latifa Laâbissi fait de son corps, un élément à la limite du pathologique qui s'affirme et se montre par ses tensions et postures proches de l'iconographie de la Salpêtrière de la fin du XIX^e siècle. Cependant, cette filiation n'est pas revendiquée par l'artiste qui préfère tisser un lien avec l'iconographie des Expositions Coloniales. Dans ces deux genres d'illustration, le corps apparaît à l'Autre c'est-à-dire au public comme « étrange », « étranger », « bizarre », « anormal ». Aussi, nous nous pencherons, pour cette dernière sous-partie, sur cette iconographie des Expositions Universelles et Coloniales où le corps, et par extension l'identité²⁰⁸, sont littéralement exposés au regard des français.e.s et occidentaux.ales. L'exhibition s'affirme comme le point d'orgue de ce type d'expositions. Elles ont d'ailleurs grandement participé à l'imaginaire et à la

²⁰⁸ Comme le remarque le sociologue Jean-Claude Kaufman dans *L'invention de soi. Une théorie de l'identité* l'être humain moderne crée une image de soi par la comparaison avec l'Autre et se caractérise dans la différence. Le corps devient alors un symbole important dans la construction de soi et dans la revendication de son identité tant par des différences biologiques que par des différences vestimentaires.

représentation de *l'Autre* en particulier de « l'exotique »²⁰⁹ et du « nègre ». C'est au regard de cette iconographie et des études postcoloniales que nous analyserons maintenant le solo.

1.3) Sous tensions de postcolonialisme : vers un corps pathologique ?

Mon corps me revenant étalé, disjoint, rétamé,
tout endeuillé dans ce jour blanc d'hiver.²¹⁰

Franz Fanon, *Peau noire, masques blancs*

L'artiste ne donne pas seulement à voir un corps nu et surexposé qui se découvre : elle impose ce corps et ses actions au public. En effet, le dispositif scénique et notamment les cordelettes rappelant celles d'un musée, définissent très clairement la rupture entre deux espaces : la scène où se déroulent les actions et la salle où le public devient voyeur et porte un regard intrusif sur cette découverte du corps lente et intime. Le public est contraint de regarder voire de scruter - tant les actions sont lentes - le corps et les gestes de Latifa Laâbissi qui prennent de la distance avec une temporalité et une spatialité du quotidien. En effet, la scénographie démarque un espace hors du temps qui souligne le corps, tandis que les actions, les paroles et les mouvements affirment une temporalité qui s'étire. Ce dispositif, rythmé par plusieurs noirs plateau permettant différents tableaux - ou plutôt, comme dirait l'artiste permettant « un repos du regard [qui va] plus loin que simplement montrer des séquences²¹¹ » - permet de créer une véritable dramaturgie de la lumière. En effet, la lumière tient un rôle important dans *Self Portrait Camouflage*, elle offre au public une forte expérience sensible en créant notamment des allers-retours entre la fiction et le malaise. Dans l'entretien « Composer des affects en danse », réalisé par le CDC du Val-de-Marne avec Isabelle Launay, cette

²⁰⁹ Le terme exotisme est forgé vers 1845 afin de qualifier la passion des mondes étrangers.

²¹⁰ Franz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 2015, (1952), p. 91

²¹¹ Entretien avec Latifa Laâbissi : « Pour le coup il y a une vraie dramaturgie de lumière qu'on ne peut pas voir à la vidéo. Ces noirs lumières vont plus loin que simplement *montrer* des séquences ils fonctionnent plutôt comme si on ouvrait et on fermait les yeux. C'est plus organique que des séquences et que des tableaux. C'est comme un repos du regard. Aussi, parce que quand c'est surexposé - de façon ultra intense - on peut pas échapper à la figure. Le public est très proche, plongé dans le dispositif. Quand on ferme les yeux, c'est comme une façon de reposer le regard et de revenir après dans la fiction, dans le récit. Donc c'est vraiment une expérience sensible beaucoup plus qu'une sorte de suite de matériaux. » Voir Annexe n°1

dernière rend compte des affects produits par les créations de Latifa Laâbissi en expliquant que :

Latifa Laâbissi, dans *Self Portrait Camouflage*, [...] produit des affectes de malaise liés à la surexposition et à l'observation d'un corps stigmatisé comme "l'autre sauvage", [c'est un] objet d'étude et de contemplation autant qu'[un] objet de foire, aussi attractif que dangereux; [l']objet d'un regard qui vise une intégration culturelle à partir de son exclusion.²¹²

Cet « objet de foire, aussi attractif que dangereux » fait clairement écho aux exhibitions qui ont irrigué le XIX^e siècle et le début du XX^e siècle. Ces dernières ont été une immense source de travail pour Latifa Laâbissi. Ainsi nous nous intéresserons - pour débiter ce troisième temps - aux Expositions Universelles et Coloniales et nous nous focaliserons sur l'iconographie de ces zoos humains²¹³. Nathalie Coutelet, autrice d'*Étranges artistes sur la scène des Folies-Bergère*, explique que « le développement de l'anthropologie physique [...] contribue à faire de l'exhibition des corps "autres" un outil de connaissance pour le spectateur soucieux de confronter sa normalité par le regard qu'il porte sur l' "anormalité".²¹⁴ » La position du public est alors celle d'un voyeur ou d'un comparateur qui est amené à juger ce qui se déroule sur scène. C'est cette même position du public que l'on retrouve dans les zoos humains où l'Occident s'arroge un droit de regard différentialiste entre « nous » et « eux ». Comme le synthétise un article publié dans le Journal du CNRS,

Paris [en] 1889 [...] célèbre 100 ans de liberté, d'égalité et de fraternité. Outre la tour Eiffel, flambant neuve, l'attraction principale offerte aux 28 millions de visiteurs de l'Exposition universelle est le « village nègre » et ses 400 Africains, exhibés sur l'esplanade des Invalides, au milieu des pavillons coloniaux. Depuis une dizaine

²¹² Isabelle Launay et Claudia Gabler, « Composer des affects en danse », *Repères, cahier de danse*, 2007 (n° 19), p. 24, <<http://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2007-1-page-21.htm>>

²¹³ Remarquons que cette expression n'est apparue qu'au XXI^e siècle, afin de définir une attitude culturelle qui, sous prétexte d'exotisme, les pays coloniaux ont présenté aux publics des métropoles occidentales un échantillon des divers peuples non-occidentaux, chacun mis en situation forcée dans leur environnement reconstitué. Cette expression a été popularisée par la publication de *Zoos humains ; De la Vénus Hottentote aux reality show*, Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Éric Deroo et Sandrine Lemaire (dir.) historien.ne.s français spécialistes du phénomène colonial.

²¹⁴ Nathalie Coutelet, *Étranges artistes sur la scène des Folies-Bergère*, Paris, Presses Universitaire de Vincennes, 2014, p. 13

d'années, ces villages indigènes sont présents dans la plupart des grandes expositions, et ils le seront encore régulièrement durant une bonne partie du XXe siècle.²¹⁵

Toutes les grandes villes occidentales exposent dans de véritables zoos humains ceux et celles - voire même *ce* - qu'ils considèrent comme des « sauvages ». On retrouve, en plus d'une hiérarchisation des êtres humains, que le concept de race est ancré dans le système de pensée de l'époque. Ce même article ajoute que « plus d'un milliard de visiteurs se seraient pressés pour voir ce type d'exhibitions entre 1870 et 1940²¹⁶ », la frontière entre ethnologie et spectacle est alors floue. Les chiffres parlent d'eux-mêmes, ce type d'exhibitions devient une attraction où « l'Autre exotique » est regardé, jugé et traité tel un animal²¹⁷. Comme l'explique Claude Blanckaert, en reprenant la thèse centrale des *Damnés de la terre* de Franz Fanon, « la volonté de ségrégation physique et mentale conduit le colon à animalier l'indigène, à le dépersonnaliser.²¹⁸ ». De plus il explique, toujours dans son article « Spectacles ethniques et culture de masse au temps des colonies », que le concept de zoo humain « est d'abord un huis-clos colonial²¹⁹ » et

procède d'un constat accablant : durant plus de cinquante ans, des hommes étranges et étrangers, réputés "sauvages", ont été livrés au regard avide des foules occidentales en devenant les acteurs passifs, forcés ou volontaires, de péplums impériaux.²²⁰

Ce qui me semble particulièrement intéressant dans cette définition, est la notion « d'acteurs passifs » puisqu'elle invite le champ lexical propre au spectacle vivant et injecte la notion de *passivité* et, par extension, de *domination*. Cependant, ces spectacles de masse, que l'historien et sociologue Robert Bodman nomme des

²¹⁵ CNRS *Le journal*, n° 263, décembre 2011, <<https://lejournal.cnrs.fr/articles/a-lepoque-des-zoos-humains>>, consulté le 12/06/2017

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ On retrouve de nombreuses informations expliquant que des panneaux indiquaient « Ne pas donner à manger aux Congolais, ils sont nourris. », pour ne citer qu'un exemple.

²¹⁸ Claude Blanckaert, « Spectacles ethniques et culture de masse au temps des colonies », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* 2002 (n°7), p. 223-232, <<http://www.cairn.info/revue-histoire-des-sciences-humaines-2002-2-page-223.htm>>

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Ibid.

« farces anthropologiques²²¹ », n'apparaissent pas de manière brutale. Le lien entre zoos humains et colonisation est affirmé par Claude Blanckaert qui voit dans les zoo humains « une formidable machine à "fabriquer" du stéréotype publicitaire [...] pour édifier les esprits et justifier, par le spectacle de la dérégulation sauvage, la grandeur de la mission civilisatrice de l'Occident.²²² » Comme nous l'avons explicité, Saartjie Baartman plus connue sous le surnom de la « Vénus Hottentote ²²³ » est exposée comme phénomène de foire mais aussi auscultée dès le début du XIX^e siècle. Saartjie Baartman est asservie dès son enfance par des fermiers Boers, la famille Caesar. Elle est d'abord esclave, c'est à cette époque que son maître la dote d'un prénom néerlandais, Saartjie, diminutif de Sarah. En 1810, un chirurgien militaire de la marine britannique, Alexander Dunlop, alors en visite chez les Caesar, découvre la morphologie de la jeune femme. Il fait alors embarquer Saartjie pour l'Angleterre. C'est à Londres qu'elle devient un phénomène de foire où, dans une cage, elle est exposée nue au public. Elle subit, par ces traitements, une érotisation bestiale. À partir de 1814, elle est exposée en France, où l'esclavage est encore légal. Il est alors possible, en plus de la regarder, de la toucher. Elle devient donc un objet sexuel, avant que la science ne *s'intéresse* à elle. De nombreux « scientifiques²²⁴ » viennent l'observer, la mesurer, la comparer : elle devient un sujet d'études. Ainsi, comme l'explique clairement Yann Le Bihan, auteur de *Construction sociales et stigmatisation de la « femme noire »*. *Imaginaires coloniaux et sélection matrimoniales* :

Etienne Geoffroy Saint-Hilaire, spécialiste de tératologie ou "sciences des monstres", puis Georges Cuvier, célèbre professeur d'anatomie comparée, s'emparent de son corps. Le premier pour rédiger un rapport anatomique destiné au Muséum d'Histoire naturelle, le second afin de procéder à un examen de ses particularités physiques après le décès (moulage, conservation du cerveau et des organes génitaux, extraction du squelette). Tous deux concluent à une proximité réelle de cette femme avec le singe.²²⁵

²²¹ Pour aller plus loin sur cette notion, voir l'ouvrage de Robert Bogdan, *La fabrique des monstres Les États-Unis et le break show 1840-1940*

²²² Op. Cit. p.224

²²³ Ce surnom moqueur, sexiste et sexualisant lui a été donné lors de son arrivée en Angleterre en 1810.

²²⁴ Des zoologues, des anatomistes, des naturalistes ...

²²⁵ Yann Le Bihan, *Construction sociales et stigmatisation de la « femme noire »*. *Imaginaires coloniaux et sélection matrimoniales*, Paris, l'Harmattan, 2007, p. 8

Comme nous l'avons expliqué, Latifa Laâbissi affirme que « la grosse base iconographique c'est vraiment toute l'iconographie des expositions universelles et coloniales. Pas exclusivement, mais un peu la Vénus Hottentote.²²⁶ » Lors de ces expositions coloniales et universelles, on exhibe ce qui semble « anormal » et « exotique » au public occidental. Ainsi l'Autre est exotisé, animalisé, objectivé et mythifié. Il devient l'objet de « monstration chosifiante²²⁷ » et un mythe au sens barthésien du terme. En effet, comme l'explique Anne Creissels dans son article « Performances de plumes : volatiles métamorphoses du féminin » publié dans *Femmes et attitudes performatives* : « dans *Mythologies*, Roland Barthes définit le mythe comme ce qui transforme l'histoire en nature et le sens en forme. Le mythe opère selon lui un déplacement qui est une réduction. Véhicule privilégié de l'idéologie dominante, il permet de rendre immuable et universel le contingent.²²⁸ » Entre le XX^e et XXI^e siècle, le corps de couleur noire ainsi que les individus de couleur noire et, plus particulièrement, celui de la femme sont mythifiés et stigmatisés. Ce corps devient alors une véritable *surface de projection*²²⁹ comme l'explique Yann Le Bihan. Ce dernier relève alors plusieurs stigmatisations. Tout d'abord il explique que « les représentations de la femme africaine émanent d'abord d'une synthèse des récits bibliques et des légendes médiévales ainsi que des récits des premiers voyageurs. À cela s'ajoute la « littérature coloniale »²³⁰ et une multitude de récits d'explorations, de textes de propagande [...] et crée, au fil du temps, l'image d'une "bonne" noire et d'une "mauvaise" noire en imposant une vision essentialiste de la femme noire.²³¹ » Il explique aussi que l'imaginaire social de l'Afrique peut se concentrer dans deux choses : « l'insensibilité physique des

²²⁶ Entretien avec Latifa Laâbissi, Op. Cit.

²²⁷ Locution empruntée à Claude Blanckaert

²²⁸ Anne Creissels, « Performances de plumes : volatiles métamorphoses du féminin » in Op. Cit. p. 125-126

²²⁹ La projection est une opération « par laquelle un sujet rejette dehors et localise dans l'autre personne une pulsion qu'il ne peut pas accepter pour sa personne, ce qui lui permet de la méconnaître en lui-même. » Henriette Bloch (dir.), *Grand Dictionnaire de la Psychologie*, Paris, Larousse, 1994, p. 603

²³⁰ Par littérature coloniale j'entends l'ensemble des écrits de fictions réalisés par des Blancs pour des Blancs « qui se donnent comme ambition de décrire la vie des colonisées et/ou colonisateurs, dont l'intrigue se déroule outre-mer ou en métropole, et que que soit l'a priori favorable ou défavorable au système impérial. » [Alain Ruscio, « Littérature, chanson et colonies » in *Culture coloniale; La France conquise par son empire, 1871-1931*, Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire (dir.), Paris, Autrement, 2003 p. 68]

²³¹ Op. Cit., p. 36

“sauvages” et l’origine émotionnelle de leurs productions artistiques²³² » Le docteur en psychologie sociale illustre alors ces propos en usant d’exemples précis. Ainsi, il remarque qu’« en terre chrétienne, le noir est la couleur du péché. Dans les vestiaires, l’être à la peau sombre est placé entre l’homme et l’animal. [...] selon un symbolisme opposant le clair à l’obscur, le jour à la nuit le vice et la vertu.²³³ » Lorsque l’on se focalise sur la représentation de la figure du « noir » et de la « noire » au XIX^e et XX^e siècle, on observe que *le Nouveau Dictionnaire d’Histoire Naturelle* de 1803 affirme que

Le nègre sera moins porté à faire usage de sa pensée, qu’à se livrer à ses sensations physiques, tandis qu’il en sera tout autrement dans le blanc. Le nègre a les sens de l’odorat et du goût plus développés que le blanc. Ses sens auront donc une grande influence sur son moral qu’ils n’en ont sur le nôtre. Le nègre sera plus adonné aux plaisirs des sens, nous à ceux de l’esprit.²³⁴

Par ailleurs une confusion pure et simple avec l’animal, et notamment le chimpanzé, est souvent effectuée. Ainsi, Buffon dans son *Histoire naturelle générale et particulière des animaux* de 1790, établit directement cette comparaison. De ce fait, les liens créés par l’Occident entre l’animal et l’individu de couleur noire, apparaissent ici très clairement. La « femme noire » est doublement affectée par ces préjugés. Remarquons qu’au XIX^e siècle il y a une forte opposition entre la femme et l’homme. Cette opposition est soulignée en termes de qualités et de valeurs. Aussi les femmes possèdent-elles un rapport élevé au corps et à la sensibilité tandis que les hommes détiennent l’esprit et la raison²³⁵. Effectivement, Yann Le Bihan remarque que « la femme noire, quant à elle, apparaît comme la figure de l’hyperféminité ainsi que de l’hypernaturalité.²³⁶ » Cela est particulièrement visible dans le traitement de la « Vénus Hottentote » tant cette dernière fut examinée et soumise à une véritable exhibition publique. Dans *L’Histoire des métamorphoses*

²³² Ibid. p. 15

²³³ Ibid. p. 37. Pour aller plus loin sur cette question, l’ouvrage de Yann Le Bihan développe une analyse de différentes lectures de la malédiction de Cham. Voir plus précisément p. 37 et suivantes.

²³⁴ *Le Nouveau Dictionnaire d’Histoire Naturelle, 1803* cité par Yann Le Bihan in Op. Cit.

²³⁵ De ce fait de nombreux auteurs infériorisent les femmes comme Charles Baudelaire pour qui la femme est naturelle, c’est-à-dire abominable et toujours vulgaire tandis que d’autres les valorisent comme Victor Hugo dans ces discours politiques où la femme est jugée supérieure à l’homme par la sensibilité, bien qu’inférieure sur le plan de la raison.

²³⁶ Ibid. p. 51

humaines et des monstruosités d'Auguste Debay, datant de 1845, ce dernier affirme que

Le Hottentot occupe aujourd'hui le dernier degré de l'échelle anthropologique. Accroupis des journées entières dans l'ordure, ne pensant à rien, grimaçant, se grattant, ils dévorent à l'exemple des signes, la vermine dont ils sont couverts; leur paresse, leur stupidité repoussantes n'ont point de pareille dans l'espèce.²³⁷

L'anthropologie est convoquée afin de légitimer la proximité entre monstre et étranger. Ainsi, cette citation est importante puisqu'elle traduit une vision ancrée à l'époque des « zoos humains », des « exhibitions d'hottentotes », de la « Vénus Hottentote », et au-delà de cela, des étrangers sortant des « normes ». De plus, elle donne un superbe exemple de la vulgarisation de l'anthropologie tératologique²³⁸. Son corps ne sera pas laissé indemne, même après sa mort. En effet, elle fut disséquée et son anatomie alimenta tout au long du XIX^e des théories sur les « races de couleur ». La France conserva son corps dans des espaces museaux. Ainsi, l'Afrique du Sud réclame dès les années 1940 la dépouille de Saartjie Baartman et les citoyen.ne.s sud-africain.ne.s, les artistes se mobilisent. Ces demandes sont refusées par la France au nom du patrimoine inaliénable de l'État et de la science. Ce n'est qu'après le vote d'une loi spéciale de restitution datant du 6 mars 2002, que les autorités françaises rendent le corps de Saartjie Baartman à l'Afrique du Sud. Le traitement de la « Vénus Hottentote » a été une grande source d'inspiration pour *Self Portrait Camouflage*. En effet, les torsions corporelles ainsi que les poses effectuées face au public tout en prenant ce dernier à partie en usant du regard, instaurent un lien direct avec l'iconographie de Saartjie Baartman. Rappelons que cette dernière fut examinée sous toutes ses coutures. C'est ainsi que l'on nommera, après observation scrupuleuse des parties génitales de la jeune femme, « tablier hottentot » la macronymphie²³⁹. L'image satirique suivante, réalisée en 1815, illustre bien nos propos. Saartjie Baartman trône au centre de l'image, exposée aux regards d'individus la scrutant. Une femme, presque agenouillée, semble s'approcher de

²³⁷ Auguste Debray, *Histoire des métamorphoses humaines et des monstruosités*, Paris, Moquet, 1845, p. 50-51

²³⁸ La tératologie a été plus connue sous le nom de la « science des monstres ». Cette science s'intéresse aux anomalies congénitales et héréditaires des êtres vivants.

²³⁹ La macronymphie est une élongation naturelle des petites lèvres

l'entrejambe de Saartje Baartman, tandis qu'un autre personnage s'exclame tout en regardant Saartje Baartman à la loupe, « quelle étrange beauté ». Elle est d'ailleurs sur un piédestal, ce qui la met non seulement en valeur mais aussi dans une position où l'immobilité est de rigueur. Cette position de faiblesse qui rend objet la personne est aussi utilisée par Latifa Laâbissi. Dans ce passage de *Self Portrait Camouflage* - qui se situe avant le discours muet et où l'artiste explore et découvre son corps - Latifa Laâbissi semble se relever après une chute. Lorsqu'elle se relève, son dos se cambre et son orientation change puisqu'elle tourne lentement son buste à gauche. Ce mouvement apporte une certaine forme de narration puisque le désaxement de son corps rompt avec la présentation usuelle de son corps à l'Autre. Effectivement, l'artiste rompt avec la frontalité. Comme son buste est tourné au trois-quarts et qu'il emmène doucement son bassin, tandis que ses jambes restent face public, le corps scénique semble chercher à présenter tous ses angles de vue en une seule posture.

Illustration n°21 : Saartje Baartman et Latifa Laâbissi, objets exposés et regardés



Les Curieux en Extase ou les cordons de souliers, 1815

22,2 x 29,5, imprimée par Louis François, Charon et publiée par Aaron Martinet

© The Trustees of the British Museum

Source : <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=691448&partId=1>



Latifa Laâbissi in *Self Portrait Camouflage*, illustration de Margaux Laneyrie

C'est avec le dos cambré, le buste bombé et les bras relevés que le corps de Latifa Laâbissi se tient comme sur un présentoir rotatif et est littéralement donné à voir. Par les mouvements et l'orientation de celui-ci, la danseuse fait de son corps un objet à regarder. Les mouvements tendent à faire ressortir le buste et le fessier de la danseuse. J'aperçois dans cette posture un écho à la morphologie de Saartje Baartman. L'«exotisme» de cette dernière résidait, à l'époque, dans sa «morphologie» et dans son «lien poche de l'animal». Georges Didi-Huberman s'intéresse dans *Peuples exposés, peuples figurants*, aux symboles et aux imaginaires auxquels renvoient les peuples minoritaires, il remarque alors que «l'imagination, constamment, altère et réinvente la figure humaine dans l'espace de sa communauté.²⁴⁰» Ainsi il apparaît que l'être humain, par son imagination, réinvente l'Autre. Dans l'introduction de l'ouvrage *Le Corps comme lieu de métissages*, on explique le lien qui peut être fait entre métissage, hybridité, corps et monstruosité :

Si l'on fait du métissage une idée consensuelle, il est d'abord le lieu d'une hantise [...] Si l'on définit superficiellement le métis comme une entité produite par hybridation du même et de l'autre, le métissage est générateur de mutation, et d'altérité, voire de difformité et de monstruosité. Les difficultés du métissage, les mythes et les mythologies qu'il crée se retrouvent à propos de l'idée de corps, et en particulier dans l'évidence d'un «imaginaire» de la terreur ou de la contamination, dès lors qu'est transgressé le principe d'identité autour duquel s'articule l'idée occidentale de corps. Il y a en effet, une pensée de l'exclusion, qui se façonne autour d'une représentation close et non ouverte du "corps".²⁴¹

L'Autre devient alors une *surface de projections* sur laquelle il est possible de projeter ce que l'on désire. Par exemple la personne métissée peut générer de l'altérité provenant du mélange et du changement. La notion de *surface de projections* m'apparaît essentielle puisque Latifa Laâbissi l'a utilisée plusieurs fois lors de nos rencontres. Ainsi après notre entretien, elle m'expliquera que les œuvres sont des *surfaces de projections* c'est-à-dire des espaces où le public a la liberté de rêver et d'imaginer ce qu'il souhaite. Cependant, je l'ai aussi entendue utiliser cette expression en en changeant le sens et la signification. En effet, j'ai participé le 20

²⁴⁰ Op. Cit., p. 106

²⁴¹ Claude Fintz (dir.), *Le corps comme lieu de métissages*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 15

mai 2017 aux ateliers nommés les Grands Bains²⁴² qui sont proposés par le CCN2 et en lien avec le spectacle *Pourvu qu'on ait l'ivresse*, auquel j'ai assisté. À la suite de cet atelier certain.e.s des participant.e.s sont resté.e.s afin d'échanger sur le spectacle qu'ils et elles avaient vu quelques jours plus tôt. Les comédien.ne.s jouant dans *Pourvu qu'on ait l'ivresse* sont issu.e.s de la compagnie de l'Oiseau-Mouche. Cette compagnie « est une troupe permanente qui compte vingt-trois comédien.n.es professionnel.le.s, des personnes en situation de handicap mental.²⁴³ » Une remarque émise par une personne ayant assisté à la pièce m'a particulièrement retenu mon attention. Cette personne s'interrogeait sur le regard du public face à des comédien.n.e.s en situation de handicap, et surtout sur la capacité du public à dissocier la personne de son rôle. C'est alors que Latifa Laâbissi, a expliqué que selon elle, les personnes en situation de handicap pouvaient être aussi des *surfaces de projections*. Cette fois-ci, la notion est utilisée de manière négative. Le processus est le même mais la projection diffère. En effet, cette *surface de projections* est alors créée par un regard qui n'est pas bienveillant et qui transforme les *groupes minoritaires*²⁴⁴ en *surface de projections*. Cela se traduit alors par le fait de projeter un imaginaire (qu'il soit colonial, individuel ou collectif) sur une personne ou encore par le fait de penser ou encore de parler à la place de ces personnes que l'on estime, par exemple, trop faibles pour le faire. Isabelle Launay affirme dans un article consacré à Valeska Gert intitulé « Le ciné-geste de Valeska Gert » que « le corps n'est qu'une surface de jeu, de projections et de fictions qui vise à accentuer la théâtralité inhérente au geste dansé, à savoir une activité "fictionnaire" qui articule l'imaginaire et la sensation.²⁴⁵ » Le corps apparaît lui aussi comme une *surface de projections* animant à la fois le cérébral et les sensations. Il s'avère alors que si le corps nous apparaît « autre », « étrange », « hors-norme » les projections peuvent évoluer d'autant plus lorsqu'il s'agit d'un corps aux gestes dansés.

Près d'un siècle plus tard, l'artiste Joséphine Baker joue avec ces stéréotypes. Anne Creissels se concentre sur la figure de Joséphine Baker et explique que,

²⁴² Voir Annexe n°3

²⁴³ oiseau-mouche.org/

²⁴⁴ Personnes en situation de handicap, personnes dites racisé.e.s ...

²⁴⁵ Isabelle Launay, « Le ciné-geste de Valsera Gert » in Op. Cit., p.51

Joséphine Baker, double stéréotype d'une danseuse noire dénudée portant des plumes, apparaît comme un parfait objet d'exotisme [...] Jouant le jeu de l'assignation, prêtant son corps au stéréotype, tant sexué que racial, elle se situe en un point, à la fois dangereux et stratégique, qui est celui du fantasme et du pouvoir des images du corps.²⁴⁶

Joséphine Baker, née Freda Josephine McDonald, passe sa jeunesse à Saint-Louis, une ville qu'elle fuit avec sa famille à cause d'émeutes raciales en 1917. Elle commence peu à peu à danser dans des troupes et avec des groupes de musique. Elle se marie plusieurs fois, notamment en 1922 avec Howard Baker, et prendra son nom qu'elle gardera comme nom de scène. Joséphine Baker se produit alors à Boston, Saint-Louis, New-York et d'autres villes étasuniennes lorsqu'on lui propose de faire partie de la troupe de *La Revue Nègre* à Paris. Elle quitte alors l'Amérique pour l'Europe et découvre Berlin et Paris. C'est dans la capitale française - où elle arrive en 1925, âgée de dix-neuf ans - qu'elle danse, chante et devient une muse pour de nombreux artistes. Elle quitte une année plus tard *La Revue Nègre* pour *Les Folies Bergères* où elle sera surnommée « La Perle Noire ». Nathalie Coutelet note d'ailleurs la nécessité d'« exotisme » afin de construire le succès. La danse de Joséphine Baker se caractérise par son dynamisme et son rythme; mais surtout, l'une de ses spécialités consiste en de nombreuses grimaces et pas-de-danse comiques. D'ailleurs, le regard « qui louche » devient le *leitmotiv* de la biographie imagée qui lui est consacrée, réalisée par Catel Muller et José-Louis Bocquet²⁴⁷. C'est aux *Folies Bergères* qu'on lui dessine un costume composé d'une ceinture de bananes en cuir ainsi qu'un soutien-gorge. Son ascension devient alors fulgurante, elle use de son image « exotique » et « féminine » dans ses spectacles et films. En 1931 elle est nommée « reine » de l'Exposition Coloniale. Nathalie Coutelet explique à très juste titre que « les expositions, internationales, universelles ou coloniales, de même que les exhibitions ethnographiques, ont propagé quant à elles des exemples de danses "nègres".²⁴⁸ » Elle cite alors l'exemple de *La Revue Nègre*, qui révéla Joséphine Baker au public parisien. Ces « danses nègres » sont marquées par « le nu, suggéré ou montré, [qui] constitue le fonds de commerce des

²⁴⁶ Op. Cit. p.32

²⁴⁷ CATEL & BOCKET, *Joséphine Baker*, Bruxelles, Casterman, 2016

²⁴⁸ Op. Cit. p. 173

Folies-Bergère et de tous les music-halls.²⁴⁹ » Le personnage de Joséphine Baker, à travers ses films ou bien à travers *La Revue Nègre* et *Les Folies-Bergère* se construit autour d'une figure de la « femme exotique ». Comme le remarque Edward Saïd dans *L'orientalisme l'Orient crée par l'Occident*, « l'Orient est une construction quasi mythique tant de fois recomposée depuis l'invasion de l'Égypte par Napoléon à la fin du XVII^e siècle.²⁵⁰ ». Ce mythe se base sur des écrits faisant autorité tels que *Manners and Customs of the Modern Egyptians* (1836) de William Lane, qui devient très vite une grande source d'inspiration pour de nombreux écrivains. Ainsi, Gustave Flaubert dans ses écrits fait de Kutchuk-Hanem une femme-objet empreinte de séduction. En effet, comme le remarque Edward Saïd, Gustave Flaubert ne laisse jamais la parole à Kutchuk-Hanem mais il parle et pense à la place de cette courtisane égyptienne²⁵¹. En effet, l'écrivain palestino-américain revient sur la figure de la femme orientale chez Flaubert, et voit en cette dernière

un sujet et une occasion de rêverie pour Flaubert; il est ravi par la manière dont elle se suffit à elle-même par son manque d'égards au point de vue affectif, et aussi parce qu'elle lui permet de penser quand il est couché près d'elle. Moins une femme qu'une image de la féminité, émouvant sans s'exprimer verbalement, Kutchuk est le prototype de la Salammbô et de la Salomé de Flaubert, aussi bien que de toutes les versions des tentatrices de son Saint-Antoine.²⁵²

La « femme orientale » devient alors tentatrice, il en va de même dans la construction du personnage de Joséphine Baker, et, comme le remarque Roland Barthes dans *Mythologies*, un mythe peut sans cesse évoluer et être réinventé. De ce fait, la figure et l'imaginaire que provoquent la « femme noire » ou encore la « femme orientale » n'ont de cesse de se mouvoir entre « érotisme », « fainéantise », « animalité » ou encore « figure de l'enfance » et de la « nature ». L'artiste danoise Lilibeth Cuenca Rasmussen, née aux Philippines, s'intéresse dans ses pratiques artistiques à la notion d'*exotisme* et à l'imaginaire qu'il provoque. En

²⁴⁹ Ibid. p. 168

²⁵⁰ Edward. W. Saïd, *L'Orientalisme l'Orient crée par l'Occident*, Paris, Seuil, 2003, (1978)

²⁵¹ Ibid. p. 36

²⁵² Ibid. p. 326

2005 elle réalise *Absolute Exotic*²⁵³ un clip vidéo où elle propose un stéréotype de la « femme exotique » en s'inspirant notamment de Joséphine Baker. Dans la scénographie, « l'exotisme » est stéréotypé notamment grâce à des matériaux tels du faux gazon, un drap faisant guise de fond de scène où des singes, un soleil ainsi que des palmiers sont cousus *etc.* *Self Portrait Camouflage*, s'intéresse à « l'exotisme » d'une autre manière. À mon sens, Latifa Laâbissi y interroge ces imaginaires et les déconstruit un par un. En effet, comme nous l'avons remarqué précédemment la nudité scénique n'entraîne aucune forme de pornographie ni d'érotisme. De plus, la partie du spectacle consacrée à la découverte du corps n'est pas non plus assimilable à une exploration infantile. Tout d'abord le corps nu est bien celui d'une femme, par ailleurs les postures effectuées par Latifa Laâbissi - dont le corps oscille sans cesse entre extrêmes tensions et extrêmes relâchements - ne font que très peu écho à celles d'un enfant. Encore une fois, c'est le désaxement²⁵⁴ de son corps (la tête, le cou, le torse, le bassin et les jambes sont très souvent orientés différemment), qui introduit une forme de dramaturgie et amène avec cela un état de corps extra-quotidien. Enfin, l'imaginaire lié à la nature est aussi totalement déconstruit par Latifa Laâbissi et Nadia Lauro puisque ces dernières fabriquent un espace scénique à la fois épuré et géométrique. Surtout, cet espace est rendu dynamique par le jeu de lumière qui construit une ambiance et un espace bien lointain de la nature. Alexandra Baudelot, dans un article paru dans la monographie *Danse : an anthology*, s'intéresse à la collaboration entre la chorégraphe Jennifer Lacey et Nadia Lauro et explique que « les images et personnages scéniques ont l'étrange capacité de construire leurs propres fictions qui sont enracinées dans la narration.²⁵⁵ » Selon moi, on retrouve le potentiel des scénographies et dispositifs créés par Nadia Lauro et discutés dans cette citation, dans *Self Portrait Camouflage*. En effet, Nadia Lauro a conçu la coiffe qui est l'unique élément qui *habil*le Latifa Laâbissi. Remarquons que sur le site de la compagnie de Latifa Laâbissi, le terme

²⁵³ Lilibeth Cuenca Rasmussen, *Absolute Exotic*, 2005, <<http://www.lilibethcuenca.com/Absolute-Exotic>>, consulté le 06/07/2017

²⁵⁴ Le Théâtre du Mouvement a particulièrement travaillé sur le désaxement notamment en construisant une dramaturgie gestuelle. J'ai eu l'occasion d'effectuer une résidence de création en compagnie de Claire Heggen ce qui m'a permis de mieux comprendre les liens entre axe du corps, espace et public notamment par des exercices pratiques. Cette résidence a beaucoup apporté à la rédaction de cette sous-partie.

²⁵⁵ Alexandra Baudelot, « Jennifer Lacey & Nadia Lauro : Choreographic dispositifs », in *Danse : an anthology*, Noémie Salomon (dir.), Dijon, Les Presses du réel, 2014, p. 117
Texte original : « The images and characters on stage [...] have a strange capability to build their own fictions being rooted in narration. »

« figures » remplace le terme « costume ». Ainsi Nadia Lauro construit le dispositif et les figures qui participent tous deux à créer un espace fictionnel fort et non-illustratif. En outre, il apparaît que le racisme évolue et « plusieurs recherches révèlent en effet la transformation en Europe, en particulier depuis les années 1980, d'un racisme explicite et grossier, biologisant et inégalitariste en un racisme implicite et subtil, culturaliste et différentialiste.²⁵⁶ » Revenons sur les propos et les revendications de Latifa Laâbissi et plus particulièrement sur l'histoire coloniale et française. Cette dernière, déclare, lors du séminaire de l'Erg en 2016, que « dans cette pièce il s'agit aussi beaucoup de la question du refoulé, d'une situation qu'on peut appeler postcoloniale (j'ai un peu des problème avec ce terme).²⁵⁷ » Ici, le doute quant à l'utilisation du terme « postcolonial » est très présent. Cependant, je me suis rendu compte que son discours était beaucoup plus net. En effet, Latifa Laâbissi tisse un lien bien plus fort lors de sa venue à l'émission *Les Mots de Minuit*, entre *Self Portrait Camouflage* et le postcolonialisme. Pour elle, « *Self Portrait Camouflage* traite des situations postcoloniales [et est] entre cannibale et vahiné²⁵⁸ ». Enfin, lors de notre rencontre, l'artiste a été volubile sur ce sujet.

Je pense que tous les empires coloniaux et français y compris - puisqu'il y a une grande part de l'histoire de France qui est concernée par la question des empires coloniaux - doivent être confrontés à un moment donné à leur histoire. De la part des personnes colonisées mais aussi de la part des pays qui étaient des empires coloniaux. Cette histoire, à un moment donné, il fallait bien la mettre au grand jour et en faire quelque chose. Au moins que ça ne reste pas aux étages du refoulé. Ces questions-là, je voulais les mettre au travail. Même si quand on a dit ça ... pour parler de ça dans le champ de la danse il faut se lever de bonne heure. Et une fois que j'avais dit, je n'avais rien dit. Il fallait travailler pour essayer de comprendre comment faire quelque chose avec ça.²⁵⁹

En premier lieu il s'agira de revenir sur le terme de postcolonialisme. Cependant, avant toute tentative de définition je souhaiterais convoquer les propos de Jamal Mahjoub qui traduisent la difficulté à définir cette notion. Ce dernier, dans

²⁵⁶ Op. Cit. p. 11

²⁵⁷ Op. Cit.

²⁵⁸ *Des mots de minuits* avec Latifa Laâbissi, émission n° 429, 12 octobre 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=ji_0Bpm7we0>, consulté le 23/05/2017

²⁵⁹ Entretien avec Latifa Laâbissi, Op. Cit.

son article « Quel espace pour parler d'ailleurs ? », explique son malaise et son indécision vis-à-vis de cette notion : « Je ne suis pas sûr d'être d'accord avec cette notion de postcolonialisme. Fondamentalement, je suis contre toutes les définitions et toutes les tentatives que l'on fait pour me décrire.²⁶⁰ » Remarquons que plus loin dans l'article, l'auteur explique que, selon lui, le mot « postcolonial » annihile les relations colonialistes encore présentes, il préférerait le terme « néocolonialisme ». Par ailleurs, cela témoigne aussi de la difficile tâche du choix des mots et surtout de la volonté de se décrire soi-même. « Les tentatives que l'on fait pour me décrire » font clairement écho à la place de la parole. En effet, Jamal Mahjoub souligne ici que ce n'est pas lui qui se décrit et se définit, ce sont les Autres. Tentons à présent de définir ce terme, Malek Bouyahia, s'intéresse entre autres aux théories du genre et aux études postcoloniales et subalternes. Dans son article consacré aux « postcolonialités » dans *l'Encyclopédie critique du Genre* il affirme - en citant un ouvrage considéré comme liminaire dans cette discipline - que les études postcoloniales s'intéressent à « toute la culture affectée par le processus impérial allant de la période de la colonisation jusqu'à nos jours.²⁶¹ » De ce fait, « [l']axe central des études postcoloniales a été la critique de l'eurocentrisme comme instance de savoir et comme site de production d'altérités racisées.²⁶² »

Ainsi, Latifa Laâbissi avec *Self Portrait Camouflage*, convoque des fantômes du passé. On retrouve dans ce spectacle une inspiration forte provenant de l'iconographie relative à Saartje Baartman et aux expositions coloniales ainsi qu'un lien direct avec Joséphine Baker et avec un corps « exotique » et « étranger ». En effet, j'utilise le mot *direct* puisque lors de la dernière partie de *Self Portrait Camouflage*, sur laquelle nous reviendrons en détail lors de la fin de notre analyse, la fameuse chanson de Joséphine Baker « J'ai deux amours » est diffusée tandis que Latifa Laâbissi se tient face au public parée de sa coiffe et d'un drapeau tricolore noué autour de sa taille. Le passage progressif du noir à l'éclairage fait écho aux représentations et shows en vogue au début du XX^e siècle par exemple aux Folies-Bergère. De plus, Latifa Laâbissi réutilise une gestuelle attenante à ce genre de spectacles. Nous retiendrons, comme image la plus représentative, un passage où la

²⁶⁰ Jamal Mahjoub, « Quel espace pour parler d'ailleurs ? », in *La situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*, Marie-Claude Smouts (dir.), Paris, Presse de Science Po, 2007, p. 123

²⁶¹ Bill Ashcroft, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Postcolonial Literatures*, Hove, Psychology Press, 2002, (1989), p. 2

²⁶² Malek Bouyahia, « Postcolonialités » in Op. Cit., p. 493

danseuse, après avoir marché lentement en direction du fond de scène, repasse devant le public tout sourire et cache peu à peu sa poitrine avec ces deux mains. Dans ces déplacements-là, c'est son buste qui impulse le mouvement. L'artiste est légèrement penchée en avant, ce qui lui permet d'avoir une démarche qui semble *légère*. Latifa Lâabissi se déplace dans l'espace grâce à des trajectoires arrondies et ses bras apparaissent élancés. Le geste de cacher la poitrine est important puisqu'il signifie la première prise de conscience de la nudité de l'artiste, tout comme le drapeau autour de la taille. De plus, il marque aussi l'incarnation par Latifa Laâbissi d'une interprète sur scène. En effet, jusque-là, rien n'était identifiable sur scène, les figures n'étaient pas conceptualisées. Ici, la figure peut être assimilable à un personnage. À la suite du refrain, elle détache le drapeau qui habillait ses hanches au même titre que la ceinture de bananes habillait celles de Joséphine Baker. Ce geste souligne le fait que l' « identité nationale », au même titre que l'imagerie exotisante, est une construction mythique. Il est alors possible de s'en (em)parer et de s'en défaire comme le fait l'artiste sur scène. Aussi, ce passage rythmé par « J'ai deux amours » se démarque du reste spectacle par la mise en place de la lumière, l'unique présence d'une musique extradiégétique et redondante²⁶³, l'utilisation de la *figure* du drapeau, la prise de conscience de la nudité par la construction d'un personnage que l'on peut lire comme une chanteuse de cabaret ainsi que par la qualité de mouvements. Rappelons que « J'ai deux amours » a été écrit en 1930, c'est-à-dire quelques mois avant l'exposition coloniale internationale de Paris, de 1931. Cette chanson joue à la fois sur la figure « exotique » qu'incarne Joséphine Baker et sur son attachement à sa ville adoptive, Paris. D'autre part, une seconde musique est présente dans le spectacle puisque l'artiste interprète, avec un accent maghrébin, « Les jolies colonies de vacances » de Pierre Perret. Cependant, Latifa Laâbissi modifie les paroles de cette chanson et les « Jolies colonies de vacances » deviennent les « Jolies colonies de la France ». Elle fait de cette chanson populaire qui fut créée en 1966, un hymne aux colonies et anciennes colonies françaises. La critique est ici liée à l'humour puisque la chanson de Pierre Perret plutôt joviale et légère devient, grâce à l'interprétation de Latifa Laâbissi et à ses modifications, une critique du colonialisme. Dans ce passage, la danseuse s'adresse aux « élèves » de sa classe. Ils ne sont pas présents sur scène, cette dernière est assise en tailleur à

²⁶³ En ce que la musique provient d'un élément qui n'est pas visible. *A contrario*, lorsque Latifa Laâbissi chante « les colonies de la France » (que nous expliciterons ci-dessous) le son provient d'elle et est donc intradiégétique.

cour et se tient de profil. Elle s'adresse à chaque « enfant/élève », on comprend alors rapidement que les noms des élèves sont ceux des hommes et des femmes politiques français.e.s. Ainsi, elle interpelle « Ségolène », puis « Marine » *etc.* C'est dans ce cadre là - celui d'une classe de primaire composée des politicien.ne.s français.e.s - qu'elle invite l'entièreté des « élèves » à chanter la chanson : « On va faire la chanson qu'on a appris hier ». Focalisons-nous sur les quelques paroles chantées par l'artiste sur scène et comparons-les à la chanson source :

**« Les jolies colonies de vacances »,
Pierre Perret**

« Les jolies colonies de vacances
Merci maman, merci papa »

**« Les jolies colonies de la France »,
Latifa Laâbissi**

« Les jolies colonies de la France
Merci PAPA, merci maman »

Le changement de nom du premier vers altère non seulement le contexte (il n'est plus question des vacances qui sont un temps de repos et d'amusement pour l'enfant, mais bel et bien de la France en tant que pays voire en tant que *patrie*). De plus, il modifie l'acception du terme « colonie ». Effectivement, les colonies de vacances sont des accueils collectifs d'enfants et d'adolescent.e.s sur des temps non-scolaires où des activités sont proposées. C'est un espace que Latifa Laâbissi oppose à celles des colonies de la France. Pour définir au mieux ces colonies nous appuierons sur les propos de Chandra Talpade Mohanty qui définit, dans son article « Sous le regard de l'Occident : recherche féministe et discours colonial », le terme "colonisation". Ainsi, ce dernier

renvoie aussi bien aux hiérarchies d'ordre économique et politique les plus évidentes qu'à la production de discours culturels scientifiques sur ce qu'on appelle le "Tiers-Monde". [...] Ce terme suggère presque toujours une relation de domination structurelle, et la suppression discursive ou politique de l'hétérogénéité du ou des sujets en question.²⁶⁴

²⁶⁴ Chandra Talpade Mohanty, « Sous le regard de l'Occident : recherche féministe et discours colonial » in *Sexe, Race, Classe, pour une épistémologie de la domination*, Elsa Dorlin (dir.), Paris, PUF, 2009, p.150

Le ton utilisé par Latifa Laâbissi n'est donc plus le même. On notera qu'elle crie le mot « papa » au lieu de le chanter. D'ailleurs, ces deux vers sont repris plusieurs fois et sont comme assenés à la fois au public et aux élèves-politicien.ne.s. De plus, cette parodie fait aussi allusion à un débat qui s'est tenu en 2005-2006 sous la présidence de Jacques Chirac. Ce dernier portait sur le rôle positif de la colonisation qui était censé être valorisée en cours d'histoire²⁶⁵. Seules deux musiques sont présentes sous différentes formes dans *Self Portrait Camouflage*. Premièrement, « Les jolies colonies de la France » qui est interprétée par les paroles et les gestes de Latifa Laâbissi puis, juste après, « J'ai deux amours » de Joséphine Baker. Cette chanson n'est pas modifiée et permet de faire écho au parcours à la fois personnel et artistique de Joséphine Baker. Violeta Salvatierra et Garcia de Quiros s'intéressent aux créations de Latifa Laâbissi, dans leur article consacré à la danse et explique que :

Le contexte politique et les résonances subtiles avec des problématiques de genre et des politiques coloniales ne sont pas convoqués de manière directe : c'est dans le travail postural et gestuel, la construction de l'espace et le montage chorégraphique que ces tensions et ces violences circulent et se donnent à partager. Cette approche [celle de Isabelle Launay dans *Latifa Laâbissi. Grimaces du réel*] de l'œuvre de Laâbissi éclaire et valorise, sans chercher à les résoudre, la complexité et la puissance critique propres à l'invention de corporéité en danse, lorsque celle-ci s'enracine dans une exigence politique autant que poétique. Aborder la question du genre, du pouvoir normatif et des transferts culturels en danse permet de dépasser, dans ces dispositifs théoriques, la dialectique d'adhésion/transgression à un contexte culturel dominant.²⁶⁶

À cet égard, remarquons que la coiffe est le seul accessoire/costume présent du début à la fin de la performance. L'artiste la porte en permanence sur sa tête comme un prolongement de son corps. Cette coiffe rappelle esthétiquement la coiffe portée par les indien.ne.s d'Amérique du Nord, un peuple qui a un passé coloniale conséquent et violent avec les européens. Nadia Lauro explique lors de son entretien avec Isabelle Launay que « cette coiffe devait être une vraie coiffe, non une coiffe de farces et attrapes.²⁶⁷ » Ainsi elle a été créée pour le spectacle avec

²⁶⁵ Voir <<http://ldh-toulon.net/abrogation-de-l-article-de-loi-sur.html>>, consulté le 14/08/2017

²⁶⁶ Op. Cit., p. 210

²⁶⁷ Op. Cit. p. 166

comme volonté celle d'utiliser ce symbole tout en respectant les coutumes amérindiennes. Nous avons discuté avec Latifa Laâbissi de cet accessoire/costume et de son apparition dans le spectacle.

J'ai travaillé tout de suite avec ! Évidemment je suis ultra au courant de l'histoire tragique des American Native et du génocide ... parce qu'il faut appeler un chat, un chat ... il y a un véritable génocide toujours pas reconnu par les puissances politiques ... et tout ça ... c'est complexe. Du coup, cette coiffe - comme pour le reste - on a regardé beaucoup d'iconographies et Nadia Lauro a recomposé. On ne voulait pas utiliser une vraie coiffe car c'est un objet sacré déterminé pour des rites et porté plutôt par les hommes donc du coup on l'a fait dévier du côté de la fiction, on en a composé une autre.²⁶⁸

Il est intéressant de remarquer que la coiffe, qui a donc été créée pour le spectacle, est ici portée par une femme. Ainsi l'artiste et interprète se détache de la valeur symbolique et rituelle de cet objet afin de le charger de sa nouvelle et propre symbolique. En effet, elle est utilisée comme une métonymie des peuples ayant subi la violence et la colonisation et dont, toujours actuellement, le discours n'est pas écouté et les avis ne sont pas consultés. De plus, Latifa Laâbissi semble aller dans ce sens en parlant de « convergence des luttes »,

[La coiffe] une figure globale qui est composée, et encore une fois c'est une identité instable, qui est hybride. C'est un montage de sens et de non-sens. Évidemment je suis pas une femme indienne, pas une American Native. Je suis pas une femme arabe non plus. J'ai les attributs d'une femme, en tout cas, les attributs sexués. C'est une identité très hybride avec une volonté de ne pas la figer dans une cause mais je vais plutôt tenter de la tordre et de ne pas me laisser piéger par une assignation extérieure. Ah mais oui bien sûr c'est ça ... elle vient nous parler de la question de femmes arabes *etc* ! Pour moi c'est plus la question du minoritaire et dans un sens très large. Comment, à un moment donné, on devient minoritaire ? Comment on devient l'Autre de quelqu'un ? De créer une convergence de luttes.²⁶⁹

Nous reviendrons très rapidement (voire trop rapidement), sur l'histoire des Indiens d'Amérique du Nord afin de saisir les enjeux et symboles de cette coiffe. Dès la découverte de l'Amérique les tueries envers les peuples autochtones font

²⁶⁸ Op. Cit. Voir annexe n°1

²⁶⁹ Op. Cit.

rage. Cette violence continue comme avec le massacre de Wounded Knee en 1890 - deux semaines après l'assassinat de Sitting Bull²⁷⁰ - lorsque plusieurs centaines d'amérindiens de la tribu Lakota Miniconjou sont tués par l'armée des États-Unis. C'est d'ailleurs dans ce même lieu que se tiendront en 1973, deux cents Sioux Oglala afin de manifester contre la corruption du chef du Conseil tribal, mais aussi afin de dénoncer les conditions de vie de la réserve (l'une des plus pauvres des États-Unis d'Amérique) et la violation des traités signés avec Washington. Remarquons que Marlon Brando proposera à Sacheen Littlefeather - une activiste en faveur des droits des amérindiens - de faire un discours à sa place lors de la remise des Oscars de 1973, ce dernier se trouvant alors à Wounded Knee. Cette actrice et activiste dénoncera le traitement, par l'industrie cinématographique et télévisuelle, des Indiens d'Amérique²⁷¹.

Ces événements témoignent de l'accueil à la fois politique et médiatique réservé aux amérindiens²⁷². Claude Blanckaert cite Christopher Fox auteur de « How to prepare a Noble Savage : The spectacle of human nature », ce dernier explique que les chefs indiens Cherokee étaient déjà des attractions des pubs anglais au milieu du XVIII^e siècle. On retrouve un traitement assez semblable à celui des zoos humains et où la population dominée et colonisée devient un objet et une attraction. Dans *Self Portrait Camouflage*, la coiffe portée sur scène par Latifa Laâbissi est utilisée comme symbole de ce traitement et par extension comme un symbole des peuples opprimés. La coiffe, qui trône sur la tête de l'interprète,

²⁷⁰ Chef de tribu des Sioux Hunkpapa, Sitting Bull est l'un des principaux résistants face à l'armée américaine. Nous retiendrons tout particulièrement son refus de signer le Traité de Fort Laramie en 1868, estimant notamment que ce traité entraînerait la perte d'une grande partie des terrains de chasse ainsi qu'une dépendance alimentaire au gouvernement américain.

²⁷¹[Discours de Sacheen Littlefeather aux Oscars de 1973], <<https://www.youtube.com/watch?v=2QUacU014yU>>, consulté le 18/05/2017
Discours entier écrit par Marlon Brando, <<http://www.nytimes.com/packages/html/movies/bestpictures/godfather-ar3.html>>, consulté le 18/05/2017

²⁷² Remarquons que ces rapports de dominations et ces problématiques sont encore très présentes. Ainsi l'année dernière, le campement de Standing Rock, s'est érigé contre Dakota Access Pipeline : un projet d'oléoduc de 1800 km, censé traverser les terres des Sioux Lakota et menaçant notamment leurs ressources en eau. Une trentaine de personnes sont arrêtées. Deia Schlosberg (cinéaste documentaire indépendante), se fait confisquer ses images et est accusée de « haute trahison ». Un mandat d'arrêt a été émis à l'encontre d'Amy Goodman (une des seules journalistes à avoir couvert la confrontation entre les opposants au Dakota Access Pipeline et les sociétés de gardiennage privé) qui est accusé de rébellion. Plusieurs chefs et indiens sont arrêtés.

Pour aller plus loin sur ce sujet consulter « Standing Rock. Gardiens de l'eau contre oléoduc géant », Doris Buttignolfeld in *Multitudes* n°65, hiver 2016.

témoigne d'un passé colonial et violent en invitant l'histoire de ces différents peuples sur scène. Dans l'ouvrage *Peuples Exposés, Peuples Figurants. L'œil de l'Histoire*, Georges Didi-Huberman s'interroge sur la façon dont les peuples sont représentés. Cette interrogation est à la fois esthétique et politique, « [c]omment faire l'histoire des peuples ? Où trouver la parole des sans-noms, l'écriture des sans-papiers, le lieu des sans-logis, la revendication des sans-droits, la dignité des sans-images?²⁷³ » demande-t-il. Une des réponses à cette question pourrait tout à fait être l'œuvre de Latifa Laâbissi, en cela que *Self Portait Camouflage* s'intéresse à faire figurer ces peuples ainsi qu'à redonner du temps, de l'espace et de la voix à ces personnes dominées et parfois même oubliées. Enfin, la grimace entraîne aussi une perte de l'identité et de l'individualité dans la mesure où c'est grâce au visage que l'on reconnaît quelqu'un.e. Il y a donc une forme de violence dans cette perte d'identité. Ne dit-on pas de quelqu'un.e dont la figure est abimée ou enlaidie qu'il ou elle est défiguré.e ?

²⁷³ Georges Didi-Huberman, Op. Cit.

2) Formes de discours

Noir plateau. L'artiste se déplace jusque derrière le pupitre situé à cour. Après un temps, l'éclairage réapparaît et Latifa Laâbissi se tient droite derrière un micro qui est posé sur un pupitre. Le pupitre cache maintenant son corps jusqu'à son abdomen. Sa chevelure noire, disposée de chaque côté de son corps, couvre sa poitrine. Les mains posées sur le pupitre et le regard balayant la salle, elle entame un discours silencieux où le visage devient matière à expressions. Voici comment débute ce nouveau temps du spectacle consacré à différentes formes de discours. Dans une première sous-partie nous nous intéresserons à la singerie du discours politique. L'artiste est positionnée face public, devant le pupitre et sous les projecteurs, elle déclame un *discours muet* usant de grimaces comme moyen d'expression. Puis, dans un second temps, nous nous focaliserons sur le discours d'une femme issue de l'immigration. C'est lors d'un noir plateau, d'une durée de trois minutes, que s'élève la voix de Mina, un « personnage » - ou plutôt une voix²⁷⁴ - incarnée par Latifa Laâbissi.

2.1) Défigurations, déformations et grimaces

Die Körpersprache lügt nicht.²⁷⁵

Mary Wigman

Le pupitre apparaît comme un nouvel élément : présent sur scène depuis le début du spectacle il n'a encore jamais été utilisé. De plus, il trône au-dessus de deux marches ce qui offre un nouvel espace de jeu jusqu'alors inexploré. La hauteur de cet espace permet une valorisation du corps et de la présence. La valorisation est aussi mise en place par l'éclairage. En effet, les projecteurs, situés côté cour juste à côté du pupitre, inondent l'artiste et propagent une lumière crue sur son corps. Ce dernier est aussi souligné par la monochromie du dispositif. Le sol et le pupitre sont

²⁷⁴ Le personnage de Mina n'apparaît pas au public, on entend uniquement sa voix caractérisée par son accent maghrébin.

²⁷⁵ Traduction : le langage du corps ne ment pas.

d'une blancheur extrême tandis que le fond de scène est noir. Ce jeu, entre lumière et ombre, crée une grande profondeur de champ. Le pupitre cache une majeure partie du corps. Par conséquent, il habille ce corps en proposant un corps politique. En effet cet espace, par la présence du pupitre et du micro ainsi que par sa surélévation, figure une tribune.

L'artiste incarne alors la figure de l'orateur.ice antique autant que celle de l'homme ou que la femme politique contemporain.e. De surcroît, les cheveux de l'artiste retombent sur son torse, cachant ainsi sa poitrine au regard du public. Ainsi, par cette position stoïque mettant en scène un corps couvert et dissimulé, Latifa Laâbissi impose une nouvelle forme de présence qui rompt avec la première partie. Isabelle Launay, professeure au département de Danse de l'Université de Paris VIII et collaboratrice de Latifa Laâbissi depuis plusieurs années, découpe la structure globale de *Self Portrait Camouflage*. Le second temps du spectacle, celui qui nous intéresse dans cette sous-partie, s'affirme selon elle comme un « passage [du corps] à la verticalité²⁷⁶ » :

assur[ant] la mue de cette créature qui, devenue sujet, investit l'espace politique figuré ici par une tribune : l'orateur indien (les seins féminins étaient ici recouverts par de longs cheveux noirs) se fait porte-parole des minorités, et mène, dans la tradition du théâtre oratoire, un grand discours ... muet, au moyen des seules expressions de son visage et de ses bras, interpellant le public, le menaçant, l'invectivant avec force.²⁷⁷

Elle regarde et scrute le public, ses yeux vont de gauche à droite dans un long silence. Puis, petit à petit, sa bouche se déforme, changeant l'apparence et la plasticité de son visage. Elle semble, par ses grimaces, édifier une nouvelle forme de discours : un discours muet où la grimace fait sens. Remarquons que la grimace est porteuse, depuis plus de sept siècles, de valeurs négatives. En effet comme le remarque Martial Guédron, dès son apparition en France, le mot « grimace » est utilisé pour qualifier un mauvais accueil. Remarquons aussi que ce mot vient de l'ancien français « grimuche » qui signifie *figure grotesque* et qu'il est, de plus, proche étymologiquement de « grimer » et se rapproche donc des arts de la

²⁷⁶ Op Cit. p. 41

²⁷⁷ Ibid.

scène²⁷⁸. Dans ce passage les grimaces deviennent de véritables danses du visage et sont sublimées par la posture de l'artiste. En effet, face au micro derrière le pupitre, le corps prend ici une dimension politique. Le discours grimaçant s'affirme alors comme une parodie du discours politique et même « de la machinerie politicienne en France²⁷⁹ » comme l'explique Christophe Wavelet, dramaturge du spectacle.

Illustration n°22 : *Self Portrait Camouflage*, le discours muet



Latifa Laâbissi in *Self Portrait Camouflage*

Source : <<http://www.figureproject.com/oeuvre/selfportraitcamouflage#mentions>>

© Nadia Lauro

Les torsions qui sculptent le visage se situent principalement au niveau de la bouche et des lèvres, c'est-à-dire, à l'endroit d'où le son et la parole sortent. Tout d'abord, ils cherchent le public afin de le prendre à partie. Cette action renvoie à la fois au champ du théâtre et à celui de la politique. En effet, l'interprétation de Latifa Laâbissi renvoie ici à celle d'un.e orat.eur.ice faisant un discours devant un public. Le personnage derrière le pupitre harangue la foule et utilise son regard comme support à son discours muet. Ce regard permet à la fois d'inclure le public mais aussi de le rallier à sa cause. Par ailleurs, il apparaît intéressant de remarquer que le rôle d'orat.eur.ice réfère historiquement à deux champs : celui du théâtre et celui de la

²⁷⁸ Op. Cit. p.15-17

²⁷⁹ Christophe Wavelet in « Séminaire 2016 : Latifa Laâbissi, Christophe Wavelet », Op. Cit.

politique. De ce fait, l'artiste procède à une mise en abyme en invitant le théâtre sur scène, mais aussi à une critique de la vie politique où la prestance et l'interprétation d'un discours, que l'on pourrait qualifier de *théâtral*, sont primordiales. En effet, on peut lire ce discours muet comme une performance orale d'un homme ou d'une femme politique. Affirmer, être sûr.e de soi, convaincre, voire persuader, restent les termes clefs d'un discours politique qui devient alors une véritable profession de foi. De plus, cette critique est soulignée par le fait que lors de ce discours les paroles restent muettes et donc vides de propos ou d'argument.

À ce travail du regard s'ajoute celui effectué sur les bras et les mains, qui peu à peu dessinent l'espace et supportent le discours muet. On peut voir là une technique qui évoque celle du Kathakali (un art à mi-chemin entre danse et théâtre). Cet art centenaire provenant du sud de l'Inde, impose à l'acteur un travail corporel très exigeant. Ce travail se concentre surtout au niveau de l'expression des yeux et de l'interprétation gestuelle. Un accent fort est mis sur les mains qui sont un élément du corps particulièrement théâtral où prend place la *mudrā*, une position à la fois symbolique et codifiée des mains. Ce qui est particulièrement intéressant dans ce parallèle est l'accent porté sur les yeux et les mains dans ce passage de *Self Portrait Camouflage* et dans l'art Kathakali. En effet, les mouvements et positions des mains peuvent être porteurs de significations multiples. Comme le remarquent Eugenio Barba et Nicola Savarese, « [l]a main donc agit, et en agissant, elle parle.²⁸⁰ » Les mouvements et postures de la main peuvent agir comme un moyen de communication comme c'est le cas dans la langue des signes ou encore pour les indien.ne.s d'Amérique du Nord. Elle peut aussi créer un dynamisme et participer activement à un moyen de communication (sans en être un) comme c'est le cas dans le passage que nous analysons. À travers ces parallèles, il apparaît que Latifa Laâbissi s'inspire de techniques du corps non-occidentales à la fois « étranges²⁸¹ » et étrangères. Elle dépasse donc les frontières et recompose, au sein de son corps, une palette d'émotions et de postures des diverses origines, dont le point commun est de servir son propos. Ainsi, cette action démontre une volonté politique de dépasser les frontières en invitant l'Autre et d'autres cultures sur scène. De plus, l'artiste se réapproprie un espace de parole. En effet, ce mode de communication gestuel et muet diffère largement des discours officiels portés par la classe

²⁸⁰ Op. Cit., p.134

²⁸¹ Étrange : qui sort de notre la occidentale et sociale

dominante. Également, Latifa Laâbissi participe à la création - par ces influences qui créent une palette universelle de mouvements - d'un groupe, d'un *nous* et d'un commun.

Quel est donc ce *nous* qui se rassemble dans la rue et s'affirme - parfois par la parole et par l'action mais plus souvent encore en formant un groupe de corps visibles, audibles, tangibles, exposées, obstinés et interdépendants ?²⁸²

écrit Judith Butler en parlant d'un *nous* formé lors des manifestations, un lieu où le rassemblement est revendiqué. Ce questionnement résonne avec ce discours muet où le corps est tout aussi, voire même plus, important que la parole ou l'action. Latifa Laâbissi expose ce corps qui devient le réceptacle de multiples inspirations et qui se rend constitutif d'un *nous*, devenant à la fois visible, tangible et exposé. D'autre part, nous pouvons dresser un second parallèle entre ce discours muet présent dans *Self Portrait Camouflage* et le cri muet interprété par Helen Weigel incarnant Anna Fierling dans la pièce *Mère Courage et ses enfants* de Bertolt Brecht²⁸³. Le Berliner Ensemble présente dès 1949 *Mère Courage et ses enfants* où Helen Weigel joue le rôle principal, celui d'Anna Fierling dite Mère Courage. À la fin du troisième tableau de la pièce, des soldats amènent sur scène le cadavre de l'un des deux fils de Mère Courage : Schweizerkas. Ils se doutent que Mère Courage est sa mère et cherchent à le faire identifier par cette dernière. Face aux soldats, elle nie et fait non de la tête à plusieurs reprises, puis, dès que les soldats sortent de scène elle pousse un long hurlement muet.

²⁸² Op. Cit. p. 53

²⁸³ Bertolt Brecht (1898-1956), auteur et théoricien du théâtre épique, renommé théâtre dialectique. Il s'écarte d'une lecture psychologique des personnages et d'une identification possible pour le public en développant la notion de distanciation. À la fois artiste et théoricien, il réalisera de nombreux écrits.

Illustration n°23 : Le hurlement muet de Mère Courage

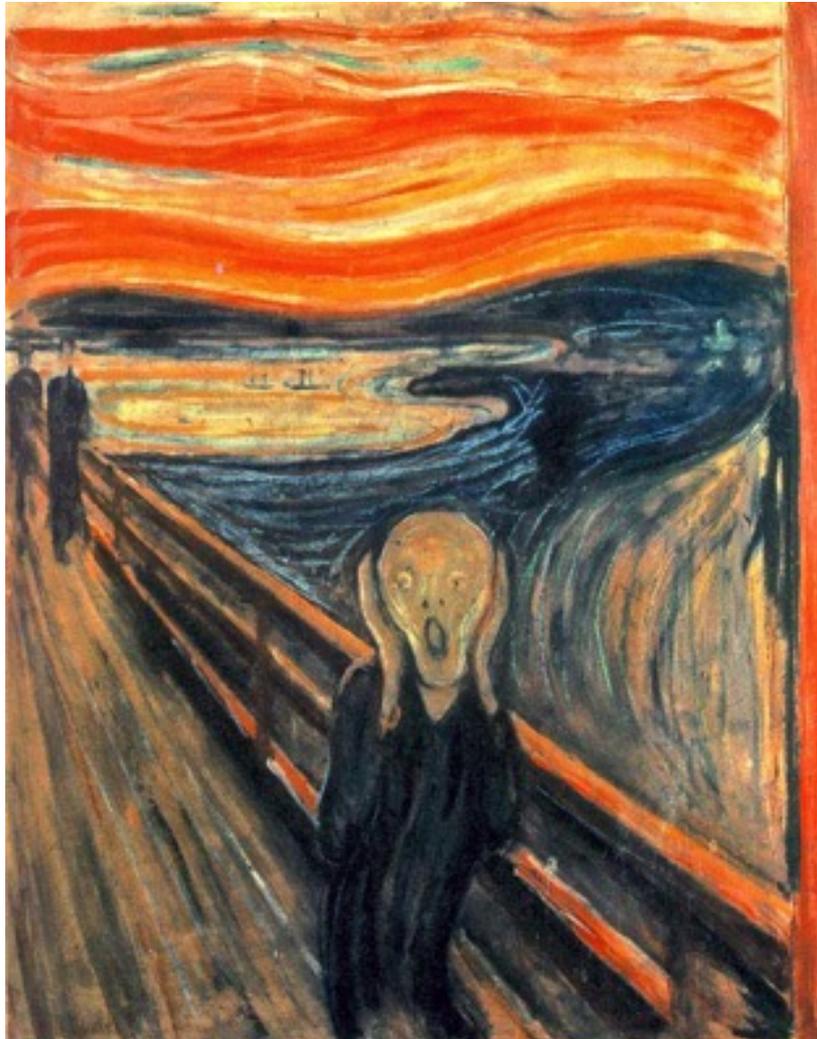


Le hurlement muet de Helen Weigel interprétant Mère Courage,
Mère Courage et ses enfants au Berliner Ensemble, 1949
© Roger Pic

Il est intéressant de remarquer, avec cette fameuse interprétation d'Helen Weigel, la force émotionnelle dont est chargé le visage. Le visage - du menton jusqu'au front - est tendu et la bouche est béante. Il révèle alors sa plasticité et devient un matériau empli de tensions. De même, la douleur exprimée transparait sur l'intégralité du corps. Remarquons que cette interprétation d'Helen Weigel montre comment le hurlement muet affecte et dirige l'entière position du corps de l'actrice. Effectivement, elle change de position et courbe l'épine dorsale afin de déployer son visage vers le haut. C'est donc tout le corps qui est mobilisé pour faire part au public de la douleur du personnage. Cette figuration - qui apparaît dans l'intégralité du corps - du sentiment qu'éprouve Anna Fierling, permet aussi au public de développer de l'empathie envers ce personnage. Remarquons que dans le discours muet de *Self Portrait Camouflage*, le corps de l'artiste est beaucoup moins visible. Cependant nous pouvons constater que le discours qui est prononcé et figuré par des mouvements labiaux et des grimaces, ainsi que le déplacement du regard et des membres supérieurs, affectent aussi la posture du corps. En effet, le corps est droit et le dos apparaît de plus en plus cambré. De plus, certaines grimaces - notamment lorsque les mouvements de la bouche sont plus ouverts - influent sur le buste et le port de tête. Ainsi, lorsque les mouvements qui provoquent la déformation du visage et la grimace se font plus amples, la tête et les épaules de l'artiste se meuvent. Ces différents mouvements ont pour effets de mettre en avant le torse et d'affirmer sa

présence. Cette déformation du visage rappelle aussi la plus fameuse peinture expressionniste d'Edvard Munch, *Le Cri*.

Illustration n°24 : *Le Cri*, Edvard Munch



Le Cri, Edvard Munch, 1893
91 cm / 73,5 cm, tempera et pastel
Galerie Nationale d'Oslo, © AKG

L'expressionnisme - un mouvement né au début du XX^e siècle en Europe du Nord - cherche à représenter la réalité de façon déformée et subjective notamment afin de susciter une réaction chez le public. Remarquons qu'il existe cinq versions de cette œuvre : trois peintures, un pastel et une lithographie, toutes réalisées entre 1893 et 1917. Dans ces versions, *Le Cri* témoigne d'un sentiment d'angoisse. L'être représenté au centre du tableau semble emporté par une crise d'angoisse existentielle, il a la bouche et les yeux grands ouverts. Ses mains tiennent sa tête et, de même, elles cachent ses oreilles. De plus, à l'arrière plan - composé de courbes vives - se dessinent un fjord et deux ombres lointaines. Cet arrière plan met en relief le personnage principal aux allures fantomatiques. L'historien de l'art Ernst Gombrich va dans ce sens dans son *Histoire de l'Art* en expliquant que :

Toutes les lignes semblent converger vers un seul point : la bouche ouverte dans un grand cri. On dirait que le paysage lui-même prend part à l'émotion et à l'angoisse exprimée par le visage tout convulsé comme un croque caricaturiste. Les yeux écarquillés, le menton creux font penser à une tête de mort. L'impression de terreur prend toute sa force du fait que la cause en demeure mystérieuse. [...] Les expressionnistes prenaient une part directe aux souffrances humaines, à la pauvreté, à la violence, à la colère; ils tendaient à voir dans un art limité à l'harmonie et à la beauté l'effet d'un manque d'honnêteté.²⁸⁴

Le visage semble tordu et contorsionné comme emporté par les formes du paysage vif. De plus, il semble faire une grimace qui témoigne de son état de malaise. Son physique s'apparente à celui d'un mort : ses orbites sont vides, il n'a pas de cheveux, et son corps est d'une couleur verdâtre et malade. Dans cette peinture, l'expressionnisme est à son comble, remarquons que l'attitude du personnage donne son titre au tableau. En effet, ce cri peut être interprété comme un cri de panique voire d'épouvante. L'expressionnisme est souvent cité comme source d'inspiration par Latifa Laâbissi, surtout dans le milieu de la danse. L'artiste affirme même que s'il fallait créer une généalogie artistique, la « plus lointaine serait Valeska Gert.²⁸⁵ » On retrouve d'autres utilisations de la contorsion du visage et de sa déformation dans l'art pictural. Très souvent la grimace témoigne d'une douleur ou d'une souffrance si forte qu'elle figure sur le visage et va jusqu'à le défigurer. Ainsi

²⁸⁴ Ernst Gombrich, *Histoire de l'Art*, Paris, Phaidon, 2001, p. 566

²⁸⁵ Latifa Laâbissi, lors du Mini Rassemblement / Causerie Goûter, Op. Cit.

Guernica - une peinture cubiste et expressionniste réalisée par Pablo Picasso au début de la guerre civile espagnole - use de grimaces pour témoigner de la douleur. En effet, le titre de l'œuvre réfère à la ville basque éponyme qui a été bombardé le 26 avril 1937 lors d'un jour de marché. De ce fait de nombreux.ses habitant.e.s ont été tué.e.s et blessé.e.s. Cette attaque est d'une violence rare, c'est aussi un des premier raid de l'aviation militaire moderne sur une population civile et sans défense. Ainsi, peu de temps après, le gouvernement républicain passe une commande à Pablo Picasso. Le gouvernement donne alors carte blanche à l'artiste pour le pavillon espagnol de l'Exposition universelle de Paris de 1937. C'est dans ces conditions que Pablo Picasso réalise ce gigantesque tableau qui, pendant très longtemps, fut interdit en Espagne.

Illustration n°25 : *Guernica*, un témoignage de l'horreur par Pablo Picasso



Pablo Picasso, *Guernica*, 1937
Huile sur toile, 349,3 cm x 776,6 cm
Musée Reina Sofia, Madrid

Les bombardements de Guernica - réalisés par les armées allemande et italiennes venues soutenir le général Franco - tuent des milliers de civil.e.s. Le nombre de mort.e.s conjugué à la violence de cette attaque font, petit à petit, de ce bombardement un symbole de la lutte contre le franquisme. Ce tableau se veut de représenter l'entièreté de la population ainsi le peintre y fait figurer des femmes, des enfants, des hommes et des animaux. L'œuvre est structurée par ces personnages figés dans leur cri, la bouche grande ouvert. Au centre du tableau se tient un cheval

ou une jument qui hurle horrifié.e. Ses yeux sont écarquillés et sa langue sort de sa bouche dans ce qui semble être un cri de terreur. Son corps est recouvert par une masse géométrique composée de traits verticaux ou encore de pointillé et l'arme lui perforant la nuque se tient approximativement au centre du tableau. À gauche, une femme qui porte son enfant mort hurle de douleur et sa tête est levée vers le ciel, tandis qu'à droite une autre femme hurle en portant ses bras au ciel. Ce tableau fige cet instant extrême tant par la violence, que par la douleur qu'il évoque. *Guernica* témoigne de l'histoire espagnole d'autant plus que la femme située à droite qui lève ses deux bras peut être lue comme une référence au fusillé du *Tres de Mayo* (1814) de Francisco de Goya (1746-1828). Un tableau qui, rappelons le, témoigne lui aussi de l'abomination de la guerre en Espagne²⁸⁶. Enfin, il paraît intéressant de remarquer que le choix des couleurs offre une esthétique proche de la photographie de guerre. Effectivement, Picasso utilise seulement le noir, le blanc ainsi que des teintes de gris. De ce fait, il se sert bien plus des formes que des couleurs pour illustrer, ce qui deviendra, le symbole de la lutte contre Franco. Le cri, bien évidemment muet puisque nous parlons d'une peinture, est figé par cette peinture digne d'une photo de guerre tant elle transmet la sensation d'avoir été prise sur le vif.

Ainsi, il apparaît que la grimace et plus précisément le cri muet est bien souvent utilisé dans les arts vivants et picturaux afin de témoigner d'une douleur qui peut être individuelle ou collective. En effet, dans *Mère Courage et ses enfants*, Helen Weigel manifeste sa douleur personnelle : celle d'une mère à qui on présente le cadavre de son fils. Dans *Le Cri* la souffrance est celle de l'être humain moderne aux prises avec une crise existentielle. Dans *Guernica*, ce cri atteste d'un crime qui dépasse les frontières de la violence tout en symbolisant la cruauté de la guerre civile espagnole et par extension, la cruauté du nazisme. La douleur qui imprègne cette œuvre est collective. Dans *Self Portrait Camouflage*, Latifa Laâbissi a des allures d'apaches, comme le montre sa coiffe. Ces grimaces, traduisant parfois une forme de cri muet - au-delà du discours muet -, semblent marquer une souffrance particulière : celle du génocide des amérindiens. D'ailleurs James Baldwin (1924-1987), auteur et activiste américain, s'intéresse dans ces œuvres aux questions de dominations liées à la couleur de peau et à la colonisation aux États-

²⁸⁶ Après que Napoléon se déclare premier consul et soit couronné empereur en France, il voit en l'Espagne un enjeu stratégique pour se rapprocher de la Méditerranée. Il décide d'envahir l'Espagne et installe son frère sur le trône. Le peuple espagnol se révolte, ainsi *Tres de Mayo* illustre les représailles des militaires français qui exécutèrent des centaines d'Espagnols dans à Madrid. Suite à cette répression, l'opposition civile espagnole s'insurge et s'ensuit la Guerre d'Indépendance qui durera quatre ans.

Unis. Raoul Peck réalise en 2016 *I'm not your Negro*, un film-documentaire basé sur un écrit non-achevé de James Baldwin. En racontant le récit des vies et des assassinats de Martin Luther King, de Medgar Evers et de Malcolm X, *I'm Not your Negro* revisite les années de lutte pour les droits civiques et raconte l'Histoire d'une Amérique raciste. Une voix-off basée sur les écrits de James Baldwin, rythme le film et laisse donc place à ses propos. Ainsi, il explique qu'aux États-Unis on

en vient à considéré l'immatunité comme une vertu. De sortes que quelqu'un comme John Wayne, qui dans ses films a passé le plus clair de son temps à faire la leçon aux indiens, n'a jamais été obligé de grandir²⁸⁷

De plus il revient sur le génocide amérindien en créant du lien avec le traitement des noir.e.s américain.e.s :

Rien dans les faits que présente l'histoire de la république américaine ne me permet de contredire celui qui affirme : "ils ont eu besoin de nous pour le coton, et ils n'ont plus besoin de nous, alors ils vont tous nous tuer. Comme ils ont tués les Indiens."²⁸⁸

Ensuite, des mouvements qui prennent place dans les mains, les bras et les doigts viennent participer à ce discours silencieux et différents rythmes se créent grâce aux articulations et désarticulations du visage d'un côté et au levé du bras de l'autre côté. Le bras droit se lève et figure dans l'entièreté de son mouvement des tensions comme s'il était tiré vers le haut. Le cri muet met donc en avant la corporalité de l'artiste sur scène. Le bras droit se dresse grâce à une succession d'à-coups, c'est pourquoi il est intéressant de créer ici un lien avec la manipulation et plus particulièrement avec la marionnette.

²⁸⁷ Raoul Peck, *I'm not Your Negro*, 2016, 1h00

²⁸⁸ Ibid.

Illustration n°26 : Manipulation de marionnettes à fils



Manipulation de marionnettes à fils
10,5 x 15 cm, photo : UNIMA
© Musées Gadagne, musée des marionnettes du monde
Source : <<http://www.artsdelamarionnette.eu/>>



Vieux seigneur, marionnette à fils. Théâtre des Petits Bonhommes
Négatif 6 x 6 cm, photographie de Pierre Soulier
© Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée
Source : <<http://www.artsdelamarionnette.eu/>>

En effet, dans ce passage, le travail corporel est tel que ce mouvement de levé de bras rappelle les mouvements d'une marionnette à fils. Comme l'explique l'*Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette* et comme l'illustrent les photographies ci-dessus, ces marionnettes sont suspendues à des fils et sont articulées segment par segment. Cette articulation leur confère à la fois une souplesse mais aussi une impression d'échapper au naturalisme²⁸⁹. C'est bel et bien cette impression que l'on retrouve dans le mouvement du bras de l'artiste. Ce mouvement laisse alors transparaître la manipulation. Il est intéressant de se pencher sur les deux acceptions du substantif *manipulation*. Dans un premier temps, ce terme désigne l'acte de tenir et de mettre en action avec la main : il provient du latin *manipulus*. C'est le sens habituellement utilisé lorsque l'on parle de manipulation dans les pratiques de la marionnette ou du théâtre. Or, le mot *manipulation* peut aussi s'entendre comme un terme péjoratif qui fait alors référence à l'action de tromper voire d'utiliser son interlocut.eur.ice. Cette dernière acception réintroduit une idée que nous avons déjà développée : la critique de la vie politique. Les postures et gestes des hommes et femmes politiques sont parodiés.

²⁸⁹ Voir « FILS (marionnette à) » p.273- 276, in l'*Encyclopédie mondiale des arts de la marionnettes*, rédacteurs en chef : d'Henryk Jurkowski et Thieri Foulc, Montpellier, L'Entretemps, 2009

À cela s'ajoute ce mouvement non naturaliste qui sous-entend une entité supérieure manipulant le corps de l'artiste sur scène, ce qui tend à décrédibiliser le personnage politique figuré dans ce discours et par métonymie le discours politique lui-même. N'oublions pas que cette analyse prend en compte les propos de Latifa Laâbissi qui cite les « événements des banlieues » de 2005 comme point départ de la création de ce projet.

Illustration n°27 : *Self Portrait Camouflage* : une marionnette aux fils invisibles



Latifa Laâbissi in *Self Portrait Camouflage*, 2006,
© Nadia Lauro

De plus, nous verrons que la troisième et dernière partie du spectacle fait clairement référence aux femmes et aux hommes politiques qui composent le paysage politique français. De même, elle tend son bras vers le haut, ou plutôt, son bras *semble être tendu* vers le haut. Suite à ce mouvement, elle redescend ce même membre jusqu'à le placer sur le haut du pupitre. Cette action renvoie aux gestes utilisés par les politicien.ne.s puisqu'elle relève des gestes utilisés dans le discours politique. De plus, ces gestes confèrent à Latifa Laâbissi non seulement une certaine prestance mais aussi une forme d'autorité.

La grimace, en tant que déformation du visage, est le véritable *leitmotiv* de ce passage. C'est aussi l'élément qui comble le vide laissé par le silence de ce curieux discours. Si l'on se concentre sur les actions qu'engendrent les grimaces sur le visage, on pourra simplement constater que ces dernières déforment le visage qui devient alors laid. L'utilisation du visage est ici détournée et fait naître un certain malaise. Comme l'explique Jean-Paul Sartre lors d'un entretien réalisé avec Murielle

Gagnebin et publié dans son ouvrage *Fascination de la laideur* : « Un vrai visage c'est un visage qui a une moyenne, qui n'est pas vraiment laid ; et la laideur c'est justement quelque chose qui est *au-dessous de ça*²⁹⁰ ». Latifa Laâbissi sort de cette moyenne et affirme un visage et une figure résolument laids. Comme le remarque Arnaud Labelle-Rojoux dans son article consacré à la grimace et à son lien avec la laideur, par cette action Latifa Laâbissi opère « un refus des convenances ²⁹¹» et celle-ci, « frappée du sceau du mauvais goût, recèle une part de violence faite à la bienséance. ²⁹²» De ce fait, le visage apparaît dans cette partie comme l'outil principal d'expression et donc de communication. C'est au travers de lui que les informations et les sentiments sont transmis.

Dans le séminaire donné par Christophe Wavelet et Latifa Laâbissi, cette dernière cite l'artiste allemande Valeska Gert²⁹³ comme une source d'inspiration. Valeska Gert jouait dans les cabarets berlinois en proposant au public des performances à la fois pluridisciplinaires et virulentes. Elle faisait usage de son visage comme d'un moyen d'expression en développant une véritable danse du visage. À travers la grimace, souvent utilisée par l'artiste, se déployait de la laideur à la limite du convenable. Daniel Souillé dresse un portrait de cette artiste en ces mots : « Gert prend donc le parti de la caricature et son visage reste dans les mémoires, sur les photos, comme celui d'une gueule - Fratze - les lèvres souvent distordues.²⁹⁴ » . L'auteur utilise le mot « gueule » ainsi que le mot allemand « Fratze », qui signifie grimace, afin de caractériser le visage de Valeska Gert dans ses performances.

²⁹⁰ Murielle Gagnebin, « Entretien avec Jean-Paul Sartre », in *Fascination de la laideur*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978

²⁹¹ Op. Cit p. 66

²⁹² Ibid. p. 67

²⁹³ (1892-1978)

²⁹⁴ Daniel Souillé, *Valeska Gert, portrait d'artiste*, 2013, <http://www.academia.edu/12907093/Valeska_Gert_un_portrait>, consulté le 07/05/2017

Illustration n°28 : Distorsions du visage chez Valeska Gert



Captures d'écran de *Tanzerische pantominen*, 1925, Valeska Gert
Source : <http://www.numeridanse.tv/fr/video/806_tanzerische-pantominen>
© Suse Byk

Valeska Gert est une artiste et danseuse expressionniste. Comme nous l'avons vu, Latifa Laâbissi crée une filiation directe avec cette artiste qui « s'accroche au réel social et politique.²⁹⁵ » Dans ce mouvement, la création est souvent basée sur des visions angoissantes qui déforment et stylisent la réalité pour atteindre la plus grande intensité expressive. Les œuvres sont influencées et hantées à la fois par la menace de la Première Guerre Mondiale mais aussi la psychanalyse récente. Valeska Gert n'échappe pas à cette définition. En effet, les trois photographies ci-dessus, illustrent une partie des mouvements faciaux de Valeska Gert dans son solo intitulé *Der Tod (La mort)* et filmé par la photographe allemande Suse Byk. Le thème de ce solo, la mort, marque l'attrance pour l'artiste à

²⁹⁵ Latifa Laâbissi, lors du Mini Rassemblement / Causerie Goûter, Op. Cit.

des thématiques qui sont chères aux expressionnistes. Ce court film, d'une durée de trois minutes, date de 1925 et est intitulé *Tanzerische Pantomimen*. Il montre ce qui ressemble à un cri silencieux. Dans *Tanzerische Pantomimen* le visage témoigne de la douleur. Ainsi il apparaît, à travers ce panel de trois photographies, que l'artiste travaille beaucoup avec sa bouche, ses lèvres et ses yeux. En effet, dans la première illustration la bouche est ouverte dans une forme arrondie et les yeux sont clos avec force. Cette posture ressemble à un étirement, voire à un bâillement. La seconde photographie donne à voir un visage décomposé et asymétrique, digne d'un tableau cubiste, où les différentes parties du visage s'opposent. La bouche et les lèvres sont tirées vers le bas et la tête est mise en avant. Ceci tend à souligner la mâchoire de l'artiste. De plus, le regard ne fixe rien de particulier et semble absent puisque ces deux yeux ne regardent pas dans la même direction et sont orientés vers le haut. Enfin, la dernière photographie nous donne à voir un visage orienté aux trois quarts qui rompt avec l'axe dorsale. La bouche est close et les yeux sont absents. En effet, ces derniers sont comme « en dedans » ce qui marque un regard de l'intime tourné à l'intérieur de soi. Remarquons que c'est par le visage que passent les émotions et ces différentes grimaces transmettent une émotion, parfois un malaise, au public. Ainsi, ce n'est pas par hasard que Valeska Gert s'inscrit dans l'expressionnisme, un mouvement qui est la conséquence d'une prise de distance avec l'académisme et le nationalisme, et avec le naturalisme. En danse, l'expressionnisme laisse une grande place au mouvement sous toutes ses formes, afin d'éviter de figer le corps. Notons que Marie Wigman est une ambassadrice de ce mouvement et aussi une source d'inspiration pour Latifa Laâbissi. En effet comme l'avons abordé dans la première partie, cette dernière crée en 2012 *Écran somnambule*, un solo où elle danse au ralenti *La danse de la sorcière* (Marie Wigman, 1914). *La danse de la sorcière* a été une pièce majeure de l'expressionnisme allemand et Latifa Laâbissi, avec *Écran somnambule*, entre dans le corps de la sorcière et dans un état hypnotique. Elle utilise le ralenti afin d'introduire

une distance vis-à-vis de l'original tout en redonnant son relief, son état d'extrême tension à cette figure inquiétante. Incarnation d'un film ou reproduction d'un corps ? A la fois matériau et archive, sorcière et spectre, présence et médium, cette silhouette discordante produit une série d'écarts – aussi bien perceptifs qu'historiques – amenant à

repenser le rapport de la danse à sa reproduction, à son histoire, à ses zones de refoulement.²⁹⁶

Par ailleurs les yeux révulsés, utilisés à la fois par Latifa Laâbissi et par Valeska Gert, ne sont pas sans rappeler les extases mystiques mais aussi les états hystériques mis en lumière (et en scène) par le docteur Charcot. *L'Extase de Sainte Thérèse* est une sculpture située dans la chapelle Cornaro à l'église Santa Maria Della Victoria de Rome et réalisée par le Bernin (1598-1680).

Illustration n°29 : L'Extase de Sainte Thérèse, Le Bernin



Le Bernin, l'Extase de Sainte Thérèse (1645-1652),
chapelle Cornaro de Santa Maria della Vittoria, Rome, © Scala

Cette œuvre, à la naissance de la psychanalyse, a beaucoup été analysée et discutée. Il conviendra de rappeler que cette sculpture, réalisée entre 1645 et 1652 est présente à l'extrémité gauche du transept de la chapelle, ce qui lui confère une théâtralité due à l'architecture du lieu. Elle représente la transverbération²⁹⁷ de Thérèse d'Avila. Ainsi, le neurologue et spécialiste en épileptologie Gilles Huberfeld affirme que *l'Extase de Sainte Thérèse* s'apparenterait en réalité à une crise

²⁹⁶ Présentation d'*Écran somnambule* par Gilles Amalvi, <<http://www.figureproject.com/oeuvre/ecransomnambule#mentions>>, consulté le 21/05/2017

²⁹⁷ La Transverbération de sainte Thérèse est un événement mystique, relaté par Thérèse d'Avila dans son Livre de la vie. Cette religieuse espagnole y parle de l'instant d'extase céleste où un ange du Seigneur a transpercé son cœur avec une flèche ce qui lui procura à la fois une douleur et une félicité extrême. Cet événement se serait passé en 1560 et suite à la publication de cette biographie cette transverbération a eu un large impact dans les arts.

épileptique²⁹⁸. La sculpture a été sujette à de nombreuses interprétations où certain.e.s, dont Jacques Lacan²⁹⁹, y on vu un orgasme. Les yeux révulsés, mourant et presque fermés témoignent de ces crises d'épilepsie et font aussi partie de l'iconographie des hystériques de la fin du XIXème siècle³⁰⁰. Le corps de Latifa Laâbissi, notamment dans la première partie de *Self Portrait Camouflage*, utilise des postures et des mouvements dont les parallèles sont proches avec ce qui a longtemps été appelé des « crises d'hystérie ». De plus, lors du discours muet, les yeux de Latifa Laâbissi sont parfois révulsés. Cela souligne une seconde fois un parallèle avec l'iconographie relevant des « crises d'hystérie ». Toute cette thématique a fait l'objet d'une étude plus approfondi dans mon mémoire, lors de la première sous-partie consacrée à la déconstruction des stéréotypes féminins. Ainsi les corrélations sont presque palpables avec la proposition artistique de Latifa Laâbissi. De plus ce lien entre les deux artistes réintroduit la notion de *beauté* et celle de *laideur*. En effet, la grimace, par la distorsion des traits du visage, se transforme en laideur. En outre, ce travail sur la contorsion du visage engendre l'idée de douleur puisque le visage transmet des émotions par ses expressions et ses micro-mouvements. La grimace peut alors évoquer la douleur et notamment celle d'une histoire collective, celle des peuples opprimés et des cultures minoritaires. Isabelle Launay dans son article consacré à l'analyse de *Self Portrait Camouflage* et d'*Adieu et merci*, explique que *Self Portrait Camouflage* cherche en partie à « donner une visibilité, une figure scénique au malaise âcre et pesant qui irrigue la société française dans sa relation à l'autre, à l'étranger, et, au-delà, aux *anormaux*.³⁰¹ » De ce fait, *Self Portrait Camouflage* peut aussi se lire comme une performance qui redonne sa place aux personnes étrangères et étrangères, aux personnes considérées comme anormales par la société et donc aux opprimé.e.s et le port de la coiffe participe à cette lecture comme nous l'avons vu³⁰².

²⁹⁸ Sandrine Cabut, « Une recette qui vient de très loin », *Le Monde*, 31 juillet 2013

²⁹⁹ Jacques Lacan dira « Elle jouit, ça fait pas de doute ! » dans le Séminaire *Encore*, le 21 novembre 1972

³⁰⁰ Pour aller plus loin, voir Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 2012, (1982)

³⁰¹ Op. Cit p. 42

³⁰² Voir le passage sur la coiffe et le traitement des amérindien.ne.s, dans la sous-partie « Sous tensions de postcolonialisme : vers un corps pathologique ? » (II/ 1/ 1.3/)

Ce discours muet laisse place, après l'utilisation d'un autre noir plateau d'une durée de trois minutes, à un monologue déclamé dans le noir total. En se penchant sur le montage de *Self Portrait Camouflage*, il apparaît que deux formes de discours sont ici accolées. Le premier est un discours muet où la prestance de la gestuelle politicienne dessine un critique de la vie politicienne et où l'image et la gestuelle prennent le dessus sur les mots et le son. Le second, quant à lui, prolonge le premier par d'autres moyens. Celui-ci se compose d'un monologue où l'image n'est pas présente et où les sonorités sont nouvelles.

2.2) Reprendre la parole ou l'usage de l'accent marocain

Que se passe-t-il lorsque l'exploiteur impose son vocabulaire à l'exploité, lorsque le sans-papiers est contraint de décliner son état civil avec les seuls mots choisis par le fonctionnaire de la Préfecture ?³⁰³

Georges Didi-Huberman, *Peuples Exposés, Peuples Figurants*

Latifa Laâbissi use, dans ce passage, de sa voix afin de faire intervenir un nouveau « personnage », Mina. Cette dernière s'adresse à Latifa et l'interpelle puis entame un monologue. Lorsque Mina prend la parole, la scène et le public sont plongés dans le noir total et cela pendant toute la durée du monologue. De ce fait, la voix s'avère être la matière principale, voire exclusive, de ce temps. La voix de Mina se caractérise par son intensité, puisqu'elle interpelle « Latifa » et s'exclame, mais aussi et surtout par sa musicalité. En effet, Mina a un accent marocain qui va influencer non seulement sur le son des mots mais aussi sur le rythme des phrases. Ce n'est pas la première fois que Latifa Laâbissi use de cette voix pour s'exprimer. Nous retiendrons deux moments forts où la danseuse et chorégraphe a utilisé cet accent. Dans un premier temps en 2016, lors du séminaire à l'Erg, l'école d'Arts visuels de Bruxelles, en présence de Christophe Wavelet. Au commencement du séminaire, lorsque Christophe Wavelet présente Latifa Laâbissi, cette dernière se lève face à l'audience, relève son micro puis offre un état de corps très proche de celui qu'elle propose lors du discours muet de *Self Portrait Camouflage*. Sa bouche se déforme, et son visage est légèrement incliné vers le bas ce qui influence sur son regard qui semble lointain et dans le vide. Elle utilise aussi ses mains et plus précisément son index gauche afin de ponctuer les paroles de Christophe Wavelet, assis à côté d'elle. D'ailleurs, celui-ci suspend une de ses phrases afin de la laisser finir ses mouvements, comme si elle traduisait, principalement grâce à son visage, les dires de l'enseignant de l'Erg. Cette action, entre mime et traduction, continue puisqu'elle reprend les propos de l'enseignant avec un accent marocain³⁰⁴. De plus, lors du Mini Rassemblement de Latifa Laâbissi, organisé lors du Grand Rassemblement n°2 au

³⁰³ Op. Cit p.22

³⁰⁴ Op. Cit. de 2 min 19 à 2 min 52

Magasin les Horizons à Grenoble le 26 mai 2017, l'artiste a accueilli les participant.e.s avec cet accent. L'usage de cet accent marocain dans *Self Portrait Camouflage* questionne sa légitimité sur la scène artistique. Au-delà de ce questionnement, cet accent amène sur scène des thématiques décidément peu traitées dans le spectacle vivant, d'autant moins par la danse, telles que le regard porté sur celui ou celle qui n'utilise pas le français standard et « légitime ». L'accent vocal apporte-t-il une différence dans la relation à l'Autre ? Comment façonner une figure par la voix ? Pour mener à bien cette sous-partie, j'ai principalement porté mes lectures sur des ouvrages de sociolinguistique, qui comme le rappelle Philippe Blanchet, auteur de *Discriminations : combattre la glottophobie* et sociologue à l'origine du terme de *glottophobie*, « permet une approche sociale des phénomènes linguistiques et une approche linguistique des phénomènes sociaux.³⁰⁵ ». Ainsi, je me suis plus particulièrement intéressée au concept de *glottophobie* que j'ai mis en lien avec *Self Portrait Camouflage*.

C'est lorsque le plateau est totalement plongé dans le noir, que le discours de Mina débute. Voici la retranscription effectuée par Isabelle Launay que j'ai choisi de réutiliser, puisque les sonorités ont été fidèlement retranscrites :

« Mina (*appelant*) - Laatifa ! Laaatiifiifa ! Qu'est-ce qui t'y fais là ? C'est d'li lart(d) ou di cochon ?

Oui j'y parle français avec l'accent. I alors ? J'y parle sans complexe. J'y vais l'dire : mi copin' q'vivent au Maroc, mi copines françaises, hein 100 % pire souche, y vivent au Maroc dipuis 1964, ti penses qu'i parlent arabe ? Rien di tout ! Alors, heurisement au'j'y parle français, et j'vit'dire : français/pas français ivec l'accent, j'vit'dire, c'i pas l'problème ! faut pas chircher à broyer les pistes, hein !

(*Plus fort*) C'i juste pour faire marcher l'bisness à charter.
(*Encore plus fort*) Oui ! Oui, l'bisness-à-charter.

D'abord, mi meilleure copine, ili portigaise. Mi meilleur copine française, ili d'origine portugaise. Elle m'y dit : Mina ti m'as-sivi-la vie !

Jl'y dis : Pourquoi ?

- Parc' que dipuis au't'y là, les Français tapent sur les Arabes et laissent tranquilles li Portugais. Alors !

moi, franchement j'vous plains tous : li itirmittants d'spictacle, li profisseurs, li jeunes, li r.m.istes, ... Li povr' ! Oui ! ... Li povr'. (*Plus fort*) J'di "li povr'" ! Ji chirche pas à brouiller li affaires avec... (prenant une plus petite voix) "li-pli-difavorivés", "li-pli-dimunis". Li pov', c'y li

³⁰⁵ Philippe Blanchet, *Discriminations : combattre la glottophobie*, Paris, Textuel, 2016, p. 32

pov', ça s'appelle li pov' ! Alors moi, j'vousse plains tous.

Qu'isse qui vous attendez ? Qu'Siperman y descend du ciel ? (*Criant*) Siperman ! Siperman ! Ti peu descendre du ciel Siperman ? Ti peu aider pir voir li aides sociales (*reprenant une petite voix*) ... Avic-li-logements-sociaux...avic-li-travailleurs-sociaux...avic..oui... comment y s'ippelle dijà?... li-partinaires-sociaux !

T'y rêves ou quoi ?! Siperman y va pas descendre du ciel ! ou alors t'attends l'autre là, comment y s'ippelle dijà ? Ar mahr'ouwa³⁰⁶ ! L'autre là ... comment y s'ippelle... (*Chantant*) : "un cavalier qui siiirgissant de la nuit cours virs la montagne au galop ! Son nom, il li signe à li pointe de l'ipée, d'un signe qui veut dire ..." Hein ben ! franchement, si ti t'endors devant l'feuilleton, on n'y pas sorti dl'iberge!³⁰⁷

Le 25 mai 2016 Annie Génévard, députée Les Républicains, interpelle la Ministre de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche Najat Vallaud-Belkacem sur la réforme de l'enseignement des langues vivantes qu'elle voit comme « un cheval de Troie pour développer l'apprentissage de la langue arabe » ainsi que le « catéchisme islamique ». Cette lourde accusation témoigne, entre autres, d'un jugement de valeur porté sur les langues et dessine le stéréotype suivant : langue arabe = danger. Cette anecdote n'est qu'un exemple afin de témoigner du jugement de valeur porté par la société et qui touche les pratiques linguistiques et les différentes façons de parler, de s'exprimer et de dire le français. Philippe Blanchet dans son ouvrage traitant de la discrimination linguistique définit la glottophobie comme

Le mépris, la haine, l'agression, le rejet, l'exclusion, de *personnes*, discrimination négative effectivement ou prétendument fondés sur le fait de considérer incorrectes, inférieurs, mauvaises certaines formes linguistiques (perçues comme des langues, des dialectes ou des usages de langues) usitées par ces personnes, en général en focalisant sur les formes linguistiques (et sans toujours avoir pleinement conscience de l'ampleur des effets produits sur les personnes).³⁰⁸

³⁰⁶ « Cet âne là », en dialecte marocain

³⁰⁷ Op. Cit., p. 48-49

³⁰⁸ Ibid. p. 43

L'auteur choisit d'utiliser la racine grecque *phobos* traduisant l'effroi et la peur et présente dans mots comme *homophobie*, *xénophobie*, *islamophobie* etc afin de décrire cette discrimination linguistique. Aussi, Esther Benbassa spécialisée dans l'histoire du peuple Juif et dans l'histoire des minorités, définit-elle dans *Le dictionnaire des racismes, de l'exclusion et des discriminations* qu'elle dirige, la discrimination comme « une disparité de traitement fondée sur un critère illégitime.³⁰⁹ » Elle caractérise la discrimination non pas par son illégalité, mais par son illégitimité. En effet, les discriminations relatives à la couleur de peau, à la religion ou encore à l'orientation sexuelle sont, en France, punies par la loi tandis que les discriminations liées à la langue ou à l'accent linguistique ne sont pas concernées par ces lois. Il apparaît que la discrimination linguistique existe sous différentes formes : du rire face à un accent au fait de ne pas prendre son interlocuteur.rice au sérieux, etc. Une langue véhicule une culture, une façon d'être au monde et de voir le monde. Par ailleurs, une langue évolue et s'adapte, ce n'est pas une matière figée. Latifa Laâbissi explique que lorsqu'elle parle le français avec l'accent marocain, c'est une vraie langue qu'elle parle, une langue à part entière :

Angéla Kontis : J'avais vu en ligne le séminaire de 2016 que tu as fait avec Christophe Wavelet à l'Erg où tu parlais de l'accent marocain dans la langue française et tu avais défini ça comme ta langue maternelle. J'avais trouvé ça très beau et j'aurais bien aimé que tu m'en parles un peu, de définir une langue avec un accent, une sonorité, comme une langue maternelle.

Latifa Laâbissi : En fait c'est juste la vérité. C'est que ma mère me parlait avec l'accent arabe. Enfin français avec l'accent arabe. Quand on parle d'une langue bah moi c'est ça ma langue. La langue française elle a toute sa polysémie et je la connais - enfin j'espère la maîtriser - parce que finalement, c'est un outil et c'est aussi une forme d'arme discursive et c'est très important.

Ici, l'artiste affirme le français avec l'accent marocain non seulement comme une langue à part entière, mais aussi comme une langue avec laquelle elle a grandi. De plus, elle insiste sur le pouvoir d'une langue et sur sa capacité à mener le combat dirai-je, en reprenant le champ lexical utilisé par Latifa Laâbissi. La langue permet non seulement de communiquer, mais aussi d'affirmer sa pensée, d'argumenter ses

³⁰⁹ Esther Benbassa (dir.), *Le dictionnaire des racismes, de l'exclusion et des discriminations*, Paris, Larousse, 2010, p.19

propos ou encore de se défendre. Pierre Bourdieu explique dans *Le Fétichisme de la langue* que « le pouvoir sur la langue est une des dimensions les plus importantes du pouvoir³¹⁰ », ce qui revient à affirmer que dominer la langue - c'est-à-dire la cadrer, la réglementer et refuser la « mauvaise » utilisation d'une langue académique - est d'une importance majeure dans la prise de pouvoir. Selon moi, Latifa Laâbissi cherche à reprendre ce pouvoir avec *Self Portrait Camouflage* et plus particulièrement dans ce passage. En effet, lorsque Mina parle des personnes démunies, elle critique le jargon³¹¹ utilisé dans des institutions d'accompagnement telles que Pôle Emploi ou encore « li-partinaires-sociaux ». Ce jargon use de termes compliqués et hermétiques pour les personnes concerné.e.s. D'ailleurs ses multiples hésitations et oublis illustrent cela : « Avic-li-logements-sociaux...avic-li-travailleurs-sociaux...avic..oui...comment y s'ippelle dijà?... li-partinaires-sociaux ! ». De plus, Mina remplace certains termes officiels utilisés, c'est le cas pour « 'li-pli-difavorivés”, “li-pli-dimunis” » et pour « li itirmittants d'spictacle, li profisseurs, li jeunes, li r.m.istes, ... » qui deviennent tout simplement « Li povr' ! Oui ! ... Li povr' ». Il semble que Mina cherche à vulgariser ce jargon et à unifier les différentes situations, ainsi les R.M.Istes et les jeunes ne font plus qu'un : ils sont des pauvres. Remarquons que nombreux sont les langages techniques ou les jargons auxquels on se heurte : à l'hôpital³¹², dans le travail social³¹³, dans l'éducation nationale³¹⁴, ou encore dans des lieux administratifs comme à la Sécurité Sociale où le terme d'ATI est par exemple utilisé afin de désigner un Avis Techniques Impossible. Un Avis Techniques Impossible renvoie au fait que la pharmacie n'a pas pu fournir au patient.e le contenu de son ordonnance car toutes les informations n'étaient pas mentionnées. Ainsi, un oubli du médecin peut entraîner une situation mettant à mal le ou la patient.e et dans laquelle il ou elle se voit confronté.e à un ATI, sans réellement comprendre ce que cela signifie. Ces différents jargons - propres à des administrations officielles - sont dénoncés au travers des propos que tient Mina. Par ailleurs, l'école joue un rôle

³¹⁰ Pierre Bourdieu, *Le Fétichisme de la langue*, Paris, Gallimard, 1975, p. 12

³¹¹ Un vocabulaire particulier qui apparaît hors de porter aux personnes concerné.e.s

³¹² AMI pour Acte Médico-infirmier, AIS pour actes de soins infirmier ou encore DI pour démarche de soin infirmier...

³¹³ AAH pour Allocations Adultes Handicapés, IME pour Institut Médico-Éducatif, IP pour Information Préoccupante...

³¹⁴ ULIS pour les Unités Locales pour l'Inclusion Scolaire, EPI pour Enseignements Pratiques Interdisciplinaires, AVS pour l'Auxiliaire de Vie Scolaire ...

important dans la formation linguistique et la transmission des valeurs en France ainsi que dans la volonté d'homogénéité de la langue parlée et notamment, à l'époque, vis-à-vis des colonies. C'est pourquoi, comme l'explique Philippe Blanchet lors d'un entretien réalisé avec Yeter Akyaz : dans le livre du linguiste Louis-Jean Calvet, *Petit traité de glottophagie*, ce dernier explique « comment, par l'impérialisme et la colonisation, on "mange" des langues, on les engloutit.³¹⁵ » D'ailleurs Jules Ferry, considéré comme le promoteur de l'école publique, laïque, gratuite et obligatoire, affirmait le 28 juillet 1885 à la Chambre des députés

Il faut dire ouvertement qu'en effet les races supérieures ont un droit vis-à-vis des races inférieures ... je répète qu'il y a pour les races supérieures un droit, parce qu'il y a un devoir pour elles. Elles ont le devoir de civiliser les races inférieures.³¹⁶

Comme l'explique Philippe Blanchet à Yeter Akyaz, la France « est sans doute le pays qui a poussé le plus loin l'idéologie du rejet de la différence linguistique, en la considérant comme une déviance.³¹⁷ » En effet, remarquons que dès 1635 l'Académie Française préconise un français rare et aristocratique en rejetant les parlers populaires alors majoritairement employés en France. Plus tard, un décret datant de juillet 1794 affirme la volonté politique de faire du français standard ou officiel la langue principale et dominante, sous peine de sanctions :

nul acte public ne pourra, dans quelque partie que ce soit du territoire de la République, être écrit qu'en langue française [...] Tout fonctionnaire ou officier public, tout agent du Gouvernement, qui, à dater du jour de publication de la présente loi, dressera, écrira ou souscrira, dans l'exercice de ces fonctions, des procès verbaux, jugements, contrats, ou autres actes conçus en idiomes ou langues autre que la française, sera traduit devant le tribunal de police correctionnelle de sa résidence, condamné à six mois d'emprisonnement et destitué. La même peine aura lieu contre tout receveur du droit d'enregistrement qui, après le mois de la publication de la présente loi, enregistrera des actes, même sous seing privé, écrits en idiomes ou langues autres que la française.³¹⁸

³¹⁵ Yeter Akyaz, « Une xénophobie qui s'ignore », *CQFD*, 2016 (n°145)

³¹⁶ Jules Ferry cité par Philippe Blanchet, *Op. Cit.*

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ Décret cité par Philippe Blanchet, *Op. Cit.*

Ce texte est empreint d'une glottophobie violente, d'autant plus qu'à l'époque seulement un quart de la population connaissait plus ou moins le français. Ainsi les trois autres quarts de la population se voyaient exclus. De plus, ce décret s'applique dans des espaces publics comme privés. La hauteur des peines encourues est à la hauteur de la puissance de la politique linguistique de l'époque. Le français « légitime », le « vrai français » s'assimilent peu à peu à un symbole fort : celui de la seule et unique « culture française ». Comment est inscrite officiellement la langue française dans la législation en France ? Philippe Blanchet nous répond en expliquant qu'

un alinéa est ajouté en 1992 à l'article 2 de la constitution française de 1958 «la langue de la République est le français». C'est une formulation rarissime pour doter une langue d'une officialité juridique. [...] Dans de nombreux États, c'est par la loi (de portée moindre et plus facilement modifiable) et non par la constitution que l'officialisation linguistique est établie. [...] Il apparaît alors que la langue française cherche à être un outil de pouvoir, de puissance et surtout un outil pérenne. La formulation de la constitution est discriminante puisqu'elle n'affirme pas le français comme langue officielle, mais comme une seule langue. Ainsi « elle rejette toute autre langue, *hors de la République*^{319,320}

Enfin remarquons qu'une modification a été apportée en 2008, ainsi « les langues régionales appartiennent au patrimoine de la France ». Cependant, comme le remarque l'auteur « rien n'est dit des autres langues utilisées en France, par exemple celles des populations itinérantes ou vivant en diaspora, celles des personnes en mobilité ou issues d'ancêtres migrants *etc.*³²¹ » Aussi, comme le développe Isabelle Launay dans son article consacré entre autres à *Self Portrait Camouflage*,

[Mina] décrypte les mesures dites sociales et démasque ici les figures de discours et de cinéma qui organisent le feuilleton télévisuel des héros de la politique. Elle pointe aussi, *in fine*, l'attente et le fantasme du sauveur que ces mensonges appellent. Mais surtout Mina, dans le

³¹⁹ En italiques dans le texte

³²⁰ Op. Cit. p.111-113

³²¹ Ibid. p. 114

noir, n'est pas dupe ni aveugle : sa voix est pleine et assurée, et si tant est qu'on accueille sa façon de dire la langue, elle parle claire. [...] Performant son accent, elle affirme une politique des langues : un droit, pour celui qui a appris la langue de l'autre, d'intégrer une langue, sans désirer pour autant en assimiler la musicalité. À travers son accentuation, le personnage de Mina se refuse à performer un des noyaux durs de l'identité française, elle ne parle pas et ne désire pas parler comme une Française "100 % pure souche". [...] Elle tient au théâtre vocal que porte sa langue maternelle, et à la kinesthésie qui s'y noue. Changer de langue, ce n'est pas juste parler un nouveau langage, c'est aussi recomposer l'attitude corporelle culturelle qui charrie une langue. Dans cette tension entre la sémantique et le somatique, se joue sa marge de résistance et de négociation dans l'entreprise d'assimilation. Si le personnage de Mina s'est intégré, il ne souhaite pas pour autant être assimilé. Le français est certes une langue dans laquelle elle vit et s'exprime, mais cette langue ne l'identifie pas, elle y "habite" à sa façon, mais elle n'a pas incorporé la musique, elle l'interprète et invente un français populaire musicalisé par sa voix marocaine.³²²

Aussi, la musicalité vocale marque-t-elle la différence et le rapprochement à une culture qui n'est pas franco-française, mais elle ne témoigne pas pour autant d'une volonté de ne pas s'intégrer. Avec ce texte, Latifa Laâbissi désamorce de nombreux préjugés et stéréotypes portant sur les accents étrangers. De plus, comme le remarque l'autrice de cet article, Latifa Laâbissi démasque le fantasme selon lequel une personne, un *superman* ou un dieu viendrait aider les gens. D'ailleurs la présence au sein de la même phrase du héros des DC Comics « Siperman » et de la locution « descendre du ciel » faisant écho à la religion et à un dieu, marque la confusion de l'identité d'un quelconque sauveteur. L'artiste invite alors à ne pas être dans l'attente d'être aidé.e ou sauvé.e mais à être actif.ve.

Par ailleurs, comme nous l'avons expliqué, l'hégémonie de la langue française ne va pas de pair avec la présence d'autres langues. Ainsi, Fatima Sissani réalisatrice de *La Langue de Zahra* (2011) - un documentaire sur l'immigration, à travers l'histoire de sa famille venue de Kabylie et plus particulièrement de sa mère - se désole de cette discrimination culturelle et linguistique.

Si on avait vécu dans un contexte où nos langues et nos cultures avaient été prises en compte, considérées comme une ressource pour évoluer dans ce monde-ci, je crois qu'on se serait tous et toutes

³²² Op. Cit. p. 48-49

construit.es autrement, qu'on aurait été beaucoup moins blessés.es,
et méprisés.es.³²³

Comme nous l'avons noté tout au long de ce raisonnement, la glottophobie est un concept caractérisant une différence qui n'est pas physique mais qui tient d'un accent linguistique. Par conséquent, la glottophobie se révèle quand une personne s'exprime³²⁴. Ainsi lorsque Mina parle, la différence et la *surface de projections* s'activent sans que ces caractéristiques soient visibles pour le public. Cependant, quand on discrimine une façon de parler, c'est la personne elle-même que l'on discrimine. Cette discrimination se traduit de différentes manières qu'elles soient individuelles ou collectives. De ce fait il y a, par exemple, une exclusion du débat démocratique des personnes qui ne détiennent pas le français standard. On trouve aussi de la violence symbolique dans le comportement glottophobe. Philippe Blanchet prend comme exemple un dialogue recueilli dans une classe d'accueil où des enfants non-francophones apprennent le français :

- Professeur d'école (PE) : "Comment tu t'appelles?"
 - Élève nouvellement arrivé (ENA) : "Ahmed" (il prononce le H)
 - PE : "En France on ne prononce pas les H. Tu t'appelles Amed.
Répète ton nom. Amed"
- L'enfant pleure.³²⁵

Cet exemple témoigne de la violence symbolique de la glottophobie par le rejet de la prononciation par le professeur, qui va jusqu'à modifier le prénom de l'enfant. À travers cet exemple, « c'est l'enfant lui-même qui est rejeté [et dépossédé] ainsi que ses parents qui l'ont nommé.³²⁶ » Ainsi, on surinvestit idéologiquement les langues standards, comme le français, afin de les sacraliser et dans l'illusion de former des identités collectives et culturelles. Ce surinvestissement cherche aussi à protéger la « pureté » des langues contre les « "contaminations, déformations, dilutions *etc*", que lui font risquer des usages pluriels, "métèques barbares,

³²³ Yeter Akyaz et Benedetta Meriggioli, « La langue est mon territoire », *CQFD*, 2016 (n°145)

³²⁴ Il peut y avoir glottophobie lorsqu'une personne parle avec un accent étranger, un accent patois ou bien lorsque cette personne signe.

³²⁵ Op. Cit., p. 122

³²⁶ Ibid., p.132

populaires”, auxquels on veut faire barrage.³²⁷ » L'hégémonie de la langue standard produit alors de l'insécurité linguistique. Pierre Bourdieu avec *Ce que parler veut dire* (1982) ou encore avec *Science de la science et Réflexivité* (2002) montre

comment les formes linguistiques prescrites comme “norme standard” (une langue plutôt que d'autres et une variante de cette langue plutôt que d'autres) ont été élaborées, cultivées, exploitées par les classes dominantes pour se constituer à la fois un capital symbolique et politique ainsi que pour en limiter le partage. Les normes linguistiques standardisées constituent ainsi un fort capital symbolique et un filtre social et politique : elles permettent de réserver le pouvoir à celles et ceux qui pratiquent “la bonne langue”, de conditionner l'accès aux sphères du pouvoir aux héritiers culturels et linguistiques du capitale linguistique (les enfants des classes dominantes).³²⁸

Les langues et les pratiques linguistiques sont devenues très tôt, et sont encore, un moyen d'organiser, de s'approprier, d'altérer, de réguler, de contrôler, de dominer, la vie sociale et politique. Dans *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, les écrivains et penseurs Gilles Deleuze et Félix Guattari réaffirment ce propos : « Une règle de grammaire est un marqueur de pouvoir avant d'être un marqueur syntaxique³²⁹ » Lorsque, dans notre entretien, Latifa Laâbissi parle de polysémie de la langue française c'est des langues françaises dont elle parle. En effet, le français utilisé dans le milieu politique n'est pas le même que celui utilisé par Mina. Ainsi, la langue peut être une arme et un outil important et Latifa Laâbissi en a bien conscience puisqu'elle invite sur scène le langage et la parole, ce qui reste encore peu commun - voire transgressif - dans les créations chorégraphiques. De plus, ce passage se construit uniquement sur la voix de Mina puisque les projecteurs sont éteints. Elle souligne, par l'utilisation des langues françaises³³⁰ sur scène, l'importance de cette « arme discursive³³¹ ». De plus, la présence de cet accent sur

³²⁷ Ibid., p. 84

³²⁸ Ibid., p. 80-81

³²⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980, p. 96

³³⁰ La langue de Mina où l'accent marocain est présent, la sienne, celle de Joséphine Baker où un accent anglophone est aussi présent.

³³¹ Je reprends les termes de Latifa Laâbissi

scène questionne sa légitimité. En effet, la danseuse et chorégraphe expliquera plus loin dans l'entretien qu'il y a

vraiment l'idée d'être porte-voix d'un accent qu'on n'a pas l'habitude d'entendre dans le régime de l'Art ... de l'Art ... avec un grand A. Enfin si un peu dans le stand-up... J'avais très envie de faire rentrer cet accent, cet accent minoritaire. Et comme j'avais aussi envie de faire rentrer des régimes performatifs qui sont vécus comme des régimes minoritaires - en tout cas déclassés dans le milieu de l'Art - comme le stand-up. Ça, ça m'intéressait beaucoup. C'est aussi pour ça que des fois j'ai une façon très empruntée au stand-up. J'ai jamais été formée à ça, j'ai juste volé des choses...

Latifa Laâbissi confie sa volonté d'inviter cet accent sur une scène de théâtre et de lui donner de la légitimité. Elle dénonce alors la hiérarchisation des genres dans les Arts où le *stand-up* - qui est un des rares genres dans lequel cet accent est audible - est déclassé. Remarquons qu'elle utilise le terme déclassé qui renvoie plutôt au fait de priver une personne de son rang social, ou de la faire passer dans une catégorie inférieure. Comme l'écrit Pierre Bourdieu dans « Vous avez dit "populaire" ? », un article publié dans l'ouvrage collectif *Qu'est ce qu'un peuple?*,

La vision du monde social et, tout spécialement, la perception des autres, de leur hexis corporelle, de la forme et du volume de leur corps, et spécialement de leur visage, et aussi de leur voix, de leur prononciation et de leur vocabulaire, s'organisent en effet selon des oppositions interconnectées et partiellement indépendantes dont on peut se faire une idée en recensant les ressources expressives déposées et conservées dans la langue, spécialement dans le système des couples d'adjectifs que les usagers du langage légitime emploient pour classer les autres et juger de leur qualité et dans lesquels le terme désignant les propriétés imputés aux dominants représentent toujours la valeur positive.³³²

De ce fait, en usant de l'accent marocain et en conviant des régimes performatifs sur scène dits *minoritaires* tel que le *stand-up*³³³, Latifa Laâbissi puise dans d'autres hexis corporelles et cherche à ébranler le système de domination et

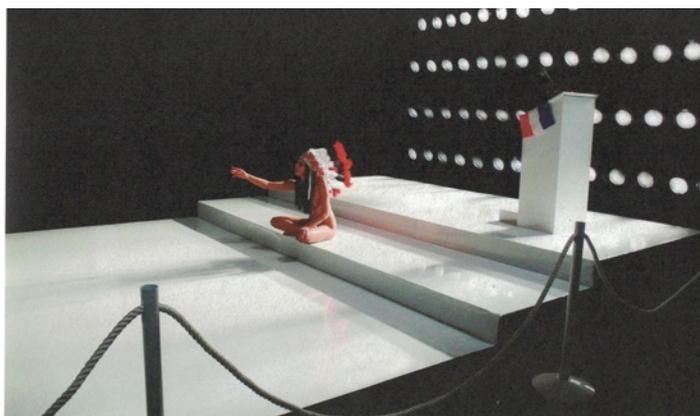
³³² « Vous avez dit "populaire" ? », Pierre Bourdieu in Op. Cit, p. 28

³³³ On notera par exemple le passage où elle s'approche du public et dit « c'est bizarre y'a toujours un moment où je me tape une petite parano ». Cette adresse au public conjugué à son avancée sur scène et aux portées humoristiques de son propos peuvent évoquer le stand-up.

donc ce qui est perçu comme positif ou non. Par conséquent cette démarche affirme une légitimité à l'accent marocain sur la scène de l'Art (avec un grand A).

La scène est à nouveau éclairée après ce monologue. L'artiste apparaît au public au centre du plateau. Elle est au garde-à-vous et on aperçoit un drapeau tricolore noué autour de sa poitrine. Nous nous intéresserons à ce drapeau dans la partie suivante. En effet, j'ai préféré continuer l'analyse au regard de l'utilisation de la langue puisque d'autres moments importants du spectacle usaient de cet outil. Je reviendrai ultérieurement sur l'usage du drapeau de la France. Ainsi nous effectuons un léger saut dans le temps (de deux minutes trente) afin de retrouver l'artiste assise sur la première marche des escaliers composant la scénographie, à cour. Ainsi, lorsque la lumière réapparaît, cette dernière est assise en tailleur, dos au pupitre et laisse voir son profil aux spectateurs. Le drapeau tricolore a quitté le corps de l'artiste et est maintenant posé sur le pupitre.

Illustration n°30 : *Self Portrait Camouflage*, une maîtresse aux allures singulières



Latifa Laâbissi in *Self Portrait Camouflage*, 2006
© Nadia Lauro in *Grimaces du réel*, Latifa Laâbissi

Cet emplacement permet à l'artiste d'être légèrement surélevée, elle semble balayer du regard une zone de la scène. Ses propos (que nous livrerons ci-dessous) nous font rapidement comprendre que, si ce n'est pas Mina, c'est en tout cas une voix qui lui ressemble fortement, qui donne un cours dans une classe. Cette classe est singulière puisqu'elle est composée des politicien.ne.s français.es présent.e.s dans la vie politique de la France en 2006. Il y a Nicolas Sarkozy, Ségolène Royale, Marine Le Pen, Olivier Besancenot, Dominique de Villepin, Marie-Georges Buffet ...

Nicoulas ? Nicoulas ?! Hein Nicoulas ? Nicolas qu'est ce que t'y fais ici ? T'y descends (*elle tourne la tête et s'adresse au pupitre*) comme tout le monde, t'y vas t'asseoir (*elle pointe du doigt le passage emprunté c'est-à-dire du pupitre au fond de scène*) Qu'est ce que t'y crois toi ? Dès que j'ai l'yeux fermés t'y joues à un deux trois souleil. T't bouges pas tu restes ici.

Ségolène qu'est ce qu'y'a, tu veux pas être assis à côté de Laurent ? Bon. T'y déplaces là-bas. Voilà.

Douminique, t'y viens à côté de Ségolène. Et voilà, Laurent t'y t'mets à côté... Ouais mais pas trop proche vous allez chamailler encore. Voilà.

Jacques toi t'y recules un peu, recule encore on sait jamais si François il arrive.

Jean-Marie t'es pini ! (*elle crie*) T'y ristes là-bas, t'vas au piquet, t'en pini t'y bouges plus ! Voilà.

Marine, qu'est ce qu'y'a, t'boudes Marine ? Bon, et Jack toi il faut que t'y décides hein, il faut que t'y choisies ta place ! Zerma t'fais zigzags et une fois t'y vas vers Ségoulène, une fois t'y vas avec Laurent il faut t'y dicides ta place. Oui voilà, t'y t'assoies, tranquille, bon.

Et toi t'arrêtes Nicoulas ! T'veux toujours... T'es pini Nicoulas ! Aller comme Jean-Marie, t'es pini au fond !

Aller au piquet, t'es dos, t'es pini. Voilà, t'y bouges pas. Bon.

Et, on va faire la chanson que on a appris hier. Euh... s'il vous plait là, Marie-Georges et Olivier. Deuxième couplet c'est pas la peine de s'élever. Je sais qu'vous êtes des bons élèves mais franchement ça s'fait pas hein. Alors deuxième couplet t'y restes assis, tout le temps t'y, reste assis.

Voilà.

Les jolies colonies de la France ! Merci papa merci maman ! (en faisant les signes des chefs-d'orchestre) Et toi je sais que t'es sourd Jack, mais il faut qu't'y démarres comme les autres. Ouais, il faut que t'y te débrouilles, t'y prends le tempo zerma, y'a que t'y démarres comme tout le monde.

Les jolies colonies de la France ! (encore plus fort, en imitant un chef-d'orchestre)

Ségoulène, qu'est ce qu'il y a t'as un rendez-vous ? Oui alors vas-y ma cocotte, t'y peux sortir, (*en faisant signe lentement de la main pour accompagner le chemin*) Vas-y. Hé Ségoulène, t'y me rends mon foulard ! (*en criant*)

Ce passage, que nous avons en partie analysé en nous concentrant sur les « colonies de la France », fait ressurgir le rapport entre corps et discipline. En effet Latifa Laâbissi, véritable maîtresse d'école, dirige et oriente ses « élèves » : les indications sont d'abord verbales (restes ici ! « T'es pini au fond ! T'y bouges pas », « t'y t'assoies » ...) et sont réaffirmées par les gestes (montrer au loin, balayer la scène avec le bras, jeter le regard au loin ...). Ce dynamisme narratif tranche avec l'espace scénique réel. En effet, la classe imaginaire semble être, grâce aux paroles de l'artiste, un espace qui grouille et un espace bruyant. Latifa Laâbissi, quant à elle, tente de cadrer cet espace notamment en imposant des espaces et des temps pour le piquet. Comme l'expliquait Michel Foucault, l'école fait partie de ces espaces qui subissent une codification des gestes et un contrôle précis des différents éléments du corps des individus. Ce passage permet ainsi d'amener du dynamisme à la fois physique (par les injonctions) et invisible (puisque'il n'y a pas d'autres personnes que Latifa Laâbissi sur le plateau). Cet imaginaire est mis en place par la voix et les gestes de la maîtresse. Sa voix - tant par son accent que par son intensité - crée un rythme et une musicalité participant à la création de cet imaginaire de classe d'école. Par ailleurs, les destinataires invisibles n'ont pas la parole. Ce passage permet alors de dessiner un renversement des rôles : le ou la destinataire devient acteur.rice de la parole, le minoritaire devient majoritaire et la diglossie³³⁴ est inversée.

Ce passage est aussi humoristique tant les figures des politicien.ne.s sont désacralisées. En effet, tous les « élèves » sont nommés par leur prénoms et lorsque l'on s'adresse à eux c'est pour leur demander de se calmer ou encore de bien vouloir suivre. Cette classe donne l'image d'un groupe hétérogène où, même s'il y a certaines affinités - qui sont à la fois des amitiés scolaires et politiques comme entre Olivier et Marie-Georges - des tensions de mêmes types sont aussi présentes. C'est d'ailleurs une atmosphère plutôt tumultueuse qui est décrite par la maîtresse qui hausse souvent le ton. Ainsi, le petit Nicolas veut jouer à un, deux, trois soleil tandis que Marine est isolée et ne parle à personne et que Jack ne sais pas où s'asseoir.

³³⁴ La diglossie renvoie à la coexistence de deux pratiques linguistiques sur le même territoire et qui ont - pour des raisons historiques et politiques - des statuts distincts. La première étant représentée comme supérieure et l'autre comme inférieure au sein de la population.

D'ailleurs en s'adressant à la classe, l'institutrice emploie des mots arabes comme « zerma » et invite sur scène et surtout dans la classe une langue minoritaire et parfois rejetée. Enfin, il y a clairement le choix, de la part de Latifa Laâbissi, d'inverser le rapport de force. En effet ces élèves-politicien.ne.s sous soumis aux directives de l'artiste-maîtresse. Ainsi ce ne sont plus les politicien.ne.s qui choisissent de (dé)placer les gens ou de faire appliquer les lois qui régissent la vie en société. Enfin, le fait que « Jean-Marie » et « Nicoulas » soient punis évoque leur défaites électorales ainsi que leur impossibilité à revenir sur le devant de la scène politique.

Le groupe de musique Zone d'Expression Populaire - un groupe alliant entre autres la musique populaire, le rap, le.s français et l'arabe - revendique un combat contre toutes formes d'oppressions. Ce groupe dénonce par exemple les rapports de forces liés à la colonisation, ou encore le racisme symbolique omniprésent en France et la *lepénisation* du pays. Ils sortent en 2009 leur premier album *Devoir d'insolence* sur lequel figure « La Gueule du patrimoine³³⁵ ». Cette chanson dénonce l'image donnée aux immigré.e.s, fustige l' « identité nationale » et dénonce la dangerosité de l'islamophobie.

Ça jase, on a fait le hala dans le village.
Que vois-je, la Gaule est envahie par les sauvages
Outrage! On a fait criser tout le voisinage
En sortant les derboukas dans la salle des mariages, [...]
On a saboté la langue de Molière,
Démasqué le racisme de Voltaire,
On a planté la tente, maintenant faudra s'y faire,
« Les nègres vous emmerdent » comme dirait Aimé Césaire, [...]
Ils voulaient du folklore et de la danse du ventre,
De l'exotisme servi avec un thé à la menthe, [...]
Toujours poli, Wallah je suis intégré, (*accent maghrébin surjoué par le chanteur*)

Cette chanson résonne en plusieurs point avec l'œuvre de Latifa Laâbissi. En effet, elle critique la domination linguistique et cherche, d'une certaine manière, à reprendre le pouvoir linguistique : « On a saboté la langue de Molière ». De plus, elle dénonce l'imaginaire issu des processus de colonisation, un imaginaire associé à

³³⁵ « La Gueule du patrimoine », *Devoir d'insolence*, ZEP, 2009

l' « exotisme » : « Ils voulaient du folklore et de la danse du ventre, De l'exotisme servi avec un thé à la menthe ». Enfin, le dernier vers est empreint d'humour et de critique puisque l'accent maghrébin est surjoué et exagéré par le chanteur. En effet, ce vers traite de l'intégration, et il apparaît clairement que ce qui est critiqué - notamment par la musicalité de la voix - est bel et bien que l'intégration soit confondue avec l'intégration linguistique. Latifa Laâbissi invite le langage sur la scène chorégraphique. Transgressif, cet acte ouvre de nouvelles possibilités pour *Self Portrait Camouflage*. Il permet de convier l'accent marocain et une manière de dire le français qui n'est presque jamais présent sur scène. Cet acte permet aussi d'inverser les rapports de force linguistiques. Ainsi, ces prises de parole cherchent à mettre en place un autre rapport à la parole, à la prise de la parole et donc au pouvoir.

3) De l'usage du drapeau tricolore

Pour la première fois, mon étude n'est plus linéaire. J'effectuerais des retours entre le spectacle et des analyses plus thématiques. J'ai opté pour cette lecture, certes plus compliquée à suivre pour le lecteur.rice, mais, selon moi, plus précise. En effet, cette analyse permet de se focaliser sur l'usage et le symbole du drapeau tricolore. Ce dernier est le seul accessoire/costume qui est amené sur scène au cours du spectacle. Le drapeau tricolore est considéré comme un emblème de l'unité nationale et flotte sur tous les bâtiments publics. Son histoire et la symbolique de ses couleurs sont encore floues, l'idée la plus courante étant que le blanc se réfère à la royauté tandis que le bleu et le rouge correspondent aux couleurs de la ville de Paris. Ainsi le drapeau - au même titre que l'hymne national - est un emblème de la nation. De ce fait, comme bien des emblèmes et des symboles, il a été récupéré politiquement, malmené ou encore investi de luttes et de symboles. Dans un premier temps nous nous questionnerons sur l'univers disciplinaire voire militaire créé entre autres par ce drapeau pour ensuite nous focaliser sur son utilisation : du pagné jusqu'à son engloutissement. Remarquons que le drapeau tricolore n'est pas souvent utilisé dans le régime de l'art, sauf bien évidemment lorsqu'il symbolise la France. On retrouve cette utilisation du drapeau dans des peintures du XIX^e siècle comme dans *La liberté guidant le peuple*³³⁶ d'Eugène Delacroix. Ainsi, lorsque ce dernier est mis à mal par le « Coup de cœur du jury » de la catégorie « *politiquement incorrect* » lors d'un concours de photographies organisé par la Fnac de Nice en 2010, les retombées sont lourdes. En effet, ce cliché montrant un homme de dos s'essuyant avec le drapeau français, crée la polémique. Ainsi, Eric Ciotti, député-maire de Nice du parti Les Républicains, demande à la Garde des Sceaux, Michèle Alliot-Marie, que « des poursuites pénales soient engagées » puis deux salariés de la Fnac sont licenciés. En effet, à l'époque, la législation prévoit de punir le « délit d'outrage au drapeau ou à l'hymne national lors d'une manifestation organisée » mais face au scandale, Michèle Alliot-Marie, présente finalement un décret pénalisant « la dégradation ou l'utilisation indécente du drapeau français dans un lieu public ou ouvert au public » et la « diffusion par tout moyen de ces faits ». Bien évidemment, nous ne cherchons pas à créer un parallèle avec

³³⁶ Eugène Delacroix, *La liberté guidant le peuple*, peinture à huile, 1830, 260 x 325 cm, Musée du Louvre, Paris

l'usage du drapeau tricolore dans *Self Portrait Camouflage*. Il s'agit plutôt de souligner les lois et décrets - et donc toute la législation - qui régissent l'usage de ce symbole.

3.1) Un corps discipliné, un corps contraint ?

Les images, comme les mots, se brandissent comme des armes et se disposent comme des champs de conflits. Le reconnaître, le critiquer, tenter de le connaître aussi précisément que possible, voilà peut-être une première responsabilité politique dont l'historien, le philosophe ou l'artiste doivent assumer les risques et la patience.³³⁷

Georges Didi-Huberman, *Peuples Exposés, Peuples Figurants*

Suite au monologue de Mina, le plateau est de nouveau éclairé et Latifa Lâabissi (et non plus Mina) se tient droite et stoïque, au centre de la scène et face au public. Elle est au garde-à-vous et son port de tête est haut et laisse son regard se projeter au loin. Un nouvel accessoire/costume est noué autour de sa poitrine : un drapeau français. Ce drapeau couvre sa poitrine et une partie de son ventre. Le bleu est disposé sur sa poitrine, ainsi la couleur blanche et la couleur rouge couvrent la majeure partie de son ventre. Nous avons déjà traité de ce passage en le mettant en lien avec Joséphine Baker. Il conviendra maintenant de lire ce passage en lien constant avec ce drapeau qui pare pour la première fois Latifa Laâbissi. Ainsi, le drapeau se situe sur la moitié supérieure du corps de l'artiste, il est très présent tant par ses couleurs (au sein d'une scénographie monochrome) que par son positionnement. Comme l'illustre l'image suivante, Latifa Laâbissi exécute un garde-à-vous au sein duquel le corps se révèle quasi-symétrique. Ainsi le drapeau français, qui est noué d'une telle manière que les couleurs ne sont pas parallèles, est mis en valeur par la stricte géométrie du corps. De plus, ce corps semble dominé par la verticalité, et cette verticalité souligne les lignes du drapeau français. L'usage de ce drapeau sur scène rappelle aussi une question chère à l'œuvre de Latifa Laâbissi, celle de la colonisation et de la postcolonisation. En effet, ce symbole était incrusté dans certains drapeaux des anciennes colonies françaises. Par ailleurs, ce symbole peine à se défaire de sa réappropriation politique, bien souvent mis en place par des

³³⁷ Op. Cit., p. 21

partis de droite et nationaliste. Howard Zinn³³⁸, historien et politologue américain, explique dans *Une Histoire populaire des États-Unis de 1492 à nos jours*, que

Le nationalisme — cette dévotion envers un drapeau, un hymne, une frontière, tellement féroce qu'elle engendre des massacres — n'est-il pas l'un des pires maux de notre temps, aux côtés du racisme et de la haine religieuse ? Cette manière de penser — cultivée, nourrie, inculquée depuis l'enfance — a été très utile pour ceux au pouvoir, et létale pour ceux qui en étaient privés.³³⁹

Il apparaît donc que le drapeau est un des éléments qui peut être chargé de symboles tels que *l'identité* et *l'unité française* ou encore le *sentiment d'appartenance à une nation*. Ici, Latifa Laâbissi rompt avec cette réappropriation en faisant coexister sur un même corps la coiffe et le drapeau. Enfin la courbe dessinée par la flexion des mains rompt avec la tension droite et verticale du reste du corps et annonce un mouvement impulsé par les mains. En effet, la danseuse se met en première position de ballet. Pour cela elle bouge simultanément ses pieds et ses mains. Ce mouvement oriente alors ses jambes vers l'extérieur et crée des arrondis au niveau des bras qui viennent briser la totale verticalité du corps. Le corps semble s'ouvrir et s'approprier l'espace dans sa propre kinésphère. Ainsi, la danseuse - qui *joue* à être danseuse - donne à voir un corps exécutif et discipliné. Cette discipline quasi-militaire devient une discipline proche des entraînements de danses classiques. Le corps se meut en un corps hybride où se mêlent discipline et rigueur. En effet, la précision très directe et forte des gestes amène à cette lecture. Après quelques longues secondes de presque-immobilité Latifa Laâbissi fait des pointes et les compte en arabe. C'est une véritable rupture avec le corps précédent - le corps que l'on découvre et qui se découvre -, qui se fait sur scène. Il apparaît au public comme un corps mécanique voire automatique et plus précisément comme un matériau façonné par le sport - comme la danse classique ou le ballet - ou par le travail : c'est- à-dire comme un corps contraint. Roland Huesca, se penche sur cette

³³⁸ Ce professeur au département de science politique de l'Université de Boston est également connu pour ses prises de positions pacifistes et pour son engagement dans la désobéissance civile. Il contribuera à la relecture de l'Histoire étasunienne grâce à la rédaction, à la fin des années 1970, d'*Une Histoire populaire des États-Unis. De 1492 à nos jours*. Cette « contre-histoire » prend à rebours l'Histoire (guerre d'indépendance, conquête de l'Ouest...) et dépeint les luttes qui opposèrent les amérindiens aux Européens ou encore les révoltes des esclaves contre le système.

³³⁹ Howard Zinn, *Une histoire populaire des États-Unis d'Amérique de 1492 à nos jours*, Marseille, Agone, 2003, p. 176

question dans son article publié en 2007 et intitulé « Michel Foucault et les chorégraphes français ». Il reprend les propos et idées d'Isabelle Ginot et d'Isabelle Launay qui toutes deux « dénoncent ce réductionnisme faisant du corps un objet anatomo-physiologique à magnifier. Avec force, elles fustigent le "modèle académique, disciplinaire et soucieux de rentabilité"³⁴⁰ ». Par la suite, l'auteur lie la pensée foucauldienne à ses propos :

En ligne de mire, l'idéologie dominante du corps "instrument" et la légitimité du partage hiérarchique des genres. Discipline, rendement, corps instrument, clôture, pleins de caractères, les mots fusent. Dans l'intertexte, la pensée de Michel Foucault fait danser les plumes. À l'affiche, le chapitre « Discipline » de *Surveiller et punir* où l'auteur avait fait apparaître les dispositifs qui, depuis l'âge classique, exercent un pouvoir à partir d'une gestion savante des corps. Il faut dire que l'apprentissage de la danse classique se prête à merveille à cette théorisation de « l'assujettissement ». Distribution de l'espace et du temps, incorporation de savoir-faire codifiés évalués en fonction d'une norme, observations, sanctions, examens, autant de modalités contrôlant les corps et les esprits. Tactique moderne du pouvoir, l'univers du ballet exerce son emprise en mettant en scène une savante anatomie politique du détail. Inscrit dans la durée et accompli avec justesse dans un espace clos et bien déterminé, l'apprentissage académique transforme peu à peu ces corps en quête d'idéal. Participant à la fabrique de l'excellence corporelle, l'exercice prend ici tout son sens. Analytiquement décomposé et systématiquement ordonné, il devient le lieu où s'épanouit un contrôle savamment réglé. Imposant aux danseurs des tâches à la fois répétitives et différentes, mais toujours graduées, il assure, dans la contrainte et la continuité, sa fonction de modelage. Sous le regard du maître de ballet, la discipline repère les écarts, hiérarchise les artistes et les pousse, dans le même temps, à se conformer à la mise en mouvements de formes idéelles dont les limites, inscrites dans la dynamique d'une évolution incessante, ne cessent de fuir plus avant. Prépondérante en danse classique, l'esthétique du contrôle et de la forme magnifiée maintient l'individu dans un ordre préétabli. Au tribunal de la norme, le souffle de l'idéal fait sonner les trompettes de la renommée.³⁴¹

En effet, comme le remarque Michel Bernard dans *Le Corps*, ces deux éléments (le travail et le sport) sont responsables de « la mécanisation répressive du

³⁴⁰ Isabelle Ginot et Isabelle Launay, « L'école, une fabrique d'anticorps ? », *Art Press*, 2002 (n° 23) p. 106-111 citées par Roland Huesca, Op. Cit.

³⁴¹ Ibid.

corps³⁴² ». Selon moi la qualité de corps mis en scène par Latifa Laâbissi dans ce passage s'apparente à la description de Michel Bernard. En effet, ce dernier semble mécanique d'autant plus que ses mouvements sont rythmés par le compte régulier de l'artiste. En outre, la présence sur scène du drapeau tricolore renforce l'image d'un corps disciplinaire, rude et exécutif et convie sur scène un imaginaire lié à l'armée. En effet, les lieux militaires pratiquent la levée des couleurs chaque matin, le drapeau tricolore est hissé sur son mat. D'une part, cette action ordonne et cadre la journée militaire, d'autre part elle permet d'invoquer les symboles liés à cet objet. Latifa Laâbissi ordonne elle aussi le temps, mais elle fait du drapeau un vêtement qui l'habille et avec lequel elle fait corps. De ce fait, l'unité est ici jouée presque tactilement puisque simultanément elle parle en arabe et porte la drapeau français. En effet, ce passage ne peut éviter la filiation avec l'œuvre du philosophe Michel Foucault. Le philosophe publie en 1975 *Surveiller et punir*, un ouvrage sous-titré *Naissance de la prison*. Cet écrit se présente comme une histoire politique des corps à partir de l'étude des systèmes de peines et de châtiments du XVII^e siècle jusqu'à l'époque contemporaine. Michel Foucault s'intéresse à la relation entre le corps et le pouvoir. Il montre alors que le système carcéral s'apparente au fonctionnement de la société. En effet, pour lui, c'est l'apparition d'une discipline du corps qui caractérise le XIX^e siècle. Ainsi, l'échelle du contrôle des corps évolue et s'individualise, on ne traite plus les corps par masse mais de façon singulière. Remarquons que Michel Foucault se focalise sur cinq lieux qui sont pour lui centraux dans l'évolution du pouvoir : la caserne de l'armée, l'atelier, l'école, l'hôpital et la prison³⁴³. La caserne militaire apparaît être un des lieux qui influent sur le traitement du corps notamment par son agencement de l'espace. Un espace fermé, quadrillé, discipliné et disciplinaire. De plus, le corps qui y est contrôlé est aussi surveillé. À la caserne, ou encore à l'usine, des supérieurs hiérarchiques scrutent et influent sur les corps, les mouvements et les gestes. Selon moi, cette notion de surveillance fait tout à fait écho au passage de *Self Portrait Camouflage* que nous analysons. Effectivement, ici le corps de l'artiste est observé et surveillé par le public. La rigidité de ce corps, ainsi que sa presque immobilité et son éclairage tendent à le surexposer. De plus, le dispositif mis en place par Nadia Lauro ferme l'espace, notamment par la présence d'un fond noir et de poteaux en bords de scène. L'artiste évolue donc dans un

³⁴² Michel Bernard, *Le corps*, Paris, Seuil, 1995, p. 12

³⁴³ Michel Foucault, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 162

espace clos et restreint. Celui-ci peut se séparer en deux parties. La première, et la plus grande, est la scène qui n'est pas surélevée et qui permet à l'artiste de déambuler et d'évoluer dans l'espace. La seconde étant la petite scène surélevée, à cour, où trône le pupitre. Ainsi, au même titre qu'une caserne militaire où l'espace est fermé et les différents lieux sont séparés, l'espace scénique est réglementé et clos. Après avoir compté ses pointes en arabe, Latifa Laâbissi passe en cinquième position. En conviant l'arabe sur scène, elle rend hybride cet exercice de danse classique. L'exercice devient un mélange d'arabe, de « légèreté³⁴⁴ » et de technicité. Ses épaules sont légèrement tournées, cette position désaxe la totalité du corps et donne une impression d'étrangeté. Cette impression perdure puisqu'elle déplace ensuite son bassin ce qui participe à rompre son équilibre et sa stabilité. Ainsi, le corps discipliné, voire militaire, singeant des postures de ballet perd peu à peu de sa superbe. La stabilité du corps, elle aussi, se désagrège petit à petit. Puis, l'artiste se force à sourire. Ce sourire forcé, tend ses muscles faciaux et crée des micro-mouvements qui tranchent avec les postures faciales précédentes : les grimaces.

Illustration n°31 : *Self Portrait Camouflage* : sourire et poses forcés



Latifa Laâbissi in *Self Portrait Camouflage*, illustration de Margaux Laneyrie

Elle tient alors plusieurs poses et postures face public. Ces poses sont marquées par des temps de quasi-immobilité. Ainsi, elle semble presque poser pour

³⁴⁴ Ce terme fait référence aux déplacements et mouvements dits « légers » des danseuses de ballet

un.e photographe. Suite à chaque pose, son sourire - qui est toujours un sourire forcé - disparaît brusquement et réapparaît. Puis elle s'avance « gracieusement » vers le public et effectue une révérence. Lors de cette révérence la surexposition est à son comble. En effet, la figure scénique se voit regardée puisqu'elle salue le public et donc, avec cet acte, elle le considère. De plus son déplacement, qui la mène vers le bord de scène, souligne l'espace défini par les poteaux : un espace clos où la figure faisant la révérence trône à sa lisière. Enfin, les changements d'états matérialisés par le visage - l'alternance entre sourires forcés et visage impassible - dessinent, eux aussi, un corps et un visage singeant une pose et donc soumis aux regards extérieurs qui fixent ce corps. Après cette révérence, le dernier sourire se transforme lentement en une grimace rappelant celles qui composent le discours muet. Puis elle s'adresse au public, elle est debout et ses jambes sont croisées. Lorsqu'elle parle, sans accent maghrébin, ses deux mains se rapprochent et entrent en contact au niveau de sa poitrine. Elle dit : « C'est bizarre y'a toujours un moment où je me tape une petite parano », puis le noir plateau est immédiat. Lors de notre entretien, Latifa Laâbissi a résumé ce passage en ces termes :

À un moment je parle sans accent, j'utilise ma propre voix, c'est le seul moment où je fais ça : où je regarde les gens presque un à un pendant assez longtemps pour finalement, après un long silence et après avoir vraiment pris le temps - je suis vraiment poche d'eux -, je leur dis « c'est bizarre y'a toujours un moment où je me tape une petite parano ».³⁴⁵

Ces propos marquent l'écart entre les différentes voix utilisées par la danseuse puisque pour cette phrase adressée au public, elle se sert de sa « propre voix ». De ce fait, sa « propre voix » semble réservée à l'adresse au public, tandis que la voix de Mina délimite un espace fictionnel qui lui est propre et où Mina adresse ses propos à une « Latifa » fictive et invisible. Ainsi, tout au long de ce passage, le drapeau est porté sur la poitrine. Il couvre une partie du corps de l'artiste. Marie Hudelot utilise dans sa série de photographie « Héritage » elle aussi un drapeau tricolore afin de camoufler. En effet, la photographie *Camouflage au drapeau* présente une personne complètement voilée par le drapeau tricolore. Sur sa tête trône le squelette de la tête d'un animal. Le drapeau annihile toute possibilité d'identifier cette personne et l'anonymise.

³⁴⁵ Op. Cit.

Illustration n°32 : *Camouflage au drapeau*, Marie Hudelot



Camouflage au drapeau, série «Héritage», 2013, Marie Hudelot

© Marie Hudelot

Source : <<https://www.mariehudelot.fr/>>

L'artiste explique la démarche de sa série photographique et souligne sa volonté de parler de son héritage en tissant un lien entre la France et l'Algérie :

J'ai réalisé cette série de photographies argentiques dans une volonté de construire un ensemble de portraits symboliques en m'inspirant des différents attributs de mon héritage familial partagé entre orient et occident, et plus précisément entre la France et l'Algérie. [...] En jouant sur l'accumulation, la profusion voire l'exagération et la proximité de ces objets, les sujets se transforment en nature morte semblables à des totems ou emblèmes familiaux et mettent en avant mon questionnement sur la complexité de l'identité à travers l'héritage familial.³⁴⁶

Ainsi le drapeau tricolore est perçu comme un des « totems » mis en scène par Marie Hudelot et questionne l'identité à travers l'Histoire et les symboles qu'il représente. Remarquons que le drapeau tricolore n'est pas exempt de liens historiques avec l'Algérie. En effet, l'Algérie, pays colonisé par la France et considéré comme département français de 1830 à 1962, a vécu des massacres sanglants. En mai 1945, afin de célébrer la victoire des alliés, des défilés sont organisés dans plusieurs villes algériennes. Des anticolonialistes et nationalistes algérien.ne.s voient en cette occasion une opportunité pour faire valoir leurs revendications. Ces

³⁴⁶ Marie Hudelot, <<https://www.mariehudelot.fr/gallery/HERITAGE.php>>, consulté le 16/07/2017

manifestations sont permises par les autorités françaises avec une seule condition : seuls les drapeaux français doivent être agités. À Sétif un policier tire sur un jeune homme ayant levé le drapeau algérien. La mort de Bouzid Saâl marquera le début de ces massacres³⁴⁷ par l'armée française. Ces massacres témoignent crûment du symbole que peut porter un drapeau, d'autant plus lorsque ce drapeau est celui d'un pays colonisateur. Remarquons alors qu'un drapeau peut cristalliser aussi bien l'animosité que l'attirance envers tout ce que représente un pays. Bien que Latifa Laâbissi arrive à faire du drapeau français un accessoire et un costume scénique et donc d'en retirer certains symboles (nationalisme, patriotisme *etc*), elle ne peut, selon moi, annihiler l'Histoire liée à ce symbole. Ainsi la cohabitation de la coiffe amérindienne et du drapeau tricolore sur le corps de l'artiste est transgressive tant elle dénonce les relations de pouvoirs et de violence (symbolique ou non) entre pays et peuples colonisés et pays et peuples colons.

Après ce noir plateau, Latifa Laâbissi entame le passage de la classe d'école que nous avons précédemment traité. Lors de ce passage, le drapeau est déposé sur le pupitre, derrière elle. Il est disposé comme des notes que l'on lirait pour un discours, c'est-à-dire horizontalement sur le pupitre et caché au public qui ne voit que ses extrémités dépasser.

Il apparaît que le drapeau français invite sur scène des thématiques et des questionnements déjà posés et menés dans *Self Portrait Camouflage*, comme la relation à l'Autre, la relation de pouvoir et de domination liée au postcolonialisme. Cependant cet accessoire/costume convie aussi sur scène un tout autre imaginaire : l'imaginaire militaire et surtout le corps contraint. Ce dernier est mis en lien avec la danse classique par les mouvements mécaniques et méthodiques du corps hybride de l'artiste. De plus, cette imaginaire questionne à nouveau l'œuvre de Michel Foucault et les relations entre corps, pouvoir et surveillance. Ces questionnements sont d'autant plus intéressants qu'ils trouvent une résonance dans ce spectacle, où l'Autre est littéralement donné à voir et où la surveillance est pleine. Le public, maintenant voyeur et surveillant, participe à la mise en place de ce corps hybride régie par la discipline. Ici, le drapeau cache la poitrine de Latifa Laâbissi et cette

³⁴⁷ Le nombre de morts varie beaucoup en fonction des sources. Entre 102 et 110 morts du côté européen tandis que le nombre de morts du coté algérien varie beaucoup plus. Dès 1945, les Algérien.ne.s avancent le nombre de 45 000 morts. Ce chiffre est contesté après une commission d'enquête qui parle de 8000 à 10 000 morts. Les historiens avancent le chiffres de 15 000 à 20 000 victimes.

disposition permet surtout d'offrir à cet accessoire/costume une place de choix. Sur le corps de l'artiste, il épouse ses mouvements et est, lui aussi, surexposé. Enfin, nous nous intéresserons au dernier temps de *Self Portrait Camouflage* où le drapeau est porté tel un pagne puis engloutit par l'artiste.

3.2) Du pagne à l'engloutissement

Ma savane est belle
Mais à quoi bon le nier
Ce qui m'ensorcelle
C'est Paris, Paris tout entier³⁴⁸

Joséphine Baker, « J'ai deux amours »

Ce dernier temps débute dès les premières notes de la chanson de Joséphine Baker et se clos à la fin du spectacle c'est-à-dire lorsque la musique se termine et que Latifa Laâbissi, engloutit le drapeau tricolore face au public. Encore une fois, nous revenons sur un passage en parti analysé dans la sous-partie consacrée au postcolonialisme. En effet, après avoir convoqué l'univers artistique de Joséphine Baker, nous nous focaliserons maintenant sur les usages du drapeau tricolore. Latifa Laâbissi réutilise cet accessoire/costume de différentes manières. Ainsi, elle s'en sert d'abord de pagne - faisant alors écho à la ceinture de bananes souvent portée sur scène par Joséphine Baker - puis elle joue avec cet accessoire/costume. Le drapeau est à la fois un voile fluide que l'on jette, un moyen de se cacher le visage, une matière douce avec laquelle le corps peu interagir, un tapis que l'on met face à soi et enfin un matériau engloutit, avalé, qui disparaît.

Nous commencerons par revenir sur le passage où, au début de « J'ai deux amours » de Joséphine Baker, Latifa Laâbissi se déplace dans l'espace en utilisant des trajectoires arrondies. Lors de ces déplacements le drapeau tricolore, étant noué autour des hanches, habille son corps. Ici, contrairement au port du drapeau sur la poitrine, le drapeau est disposé à l'envers, la couleur rouge est en haut. De plus, le drapeau qui est disposé en pagne, joue un rôle ambigu. En effet, il est utilisé comme un costume, il cache et montre à la fois une partie du corps de l'artiste. Ainsi, les fesses et le pubis ne sont pas entièrement cachés : le pubis est légèrement visible

³⁴⁸ Joséphine Baker, « J'ai deux amours », 1930

tandis que le postérieur l'est totalement. En cela, l'utilisation du drapeau s'apparente plus à une ceinture qu'à un cache-corps. De plus, cela souligne le lien avec la ceinture portée par la danseuse Joséphine Baker, comme en témoignent les deux illustrations ci-dessous.

Illustration n°33 : La ceinture chez Joséphine Baker et Latifa Laâbissi



Joséphine Baker (1906-1975) in *la Revue* « Folie du jour ». Paris, Folies-Bergère, 1926-1927.
© Lucien Waléry / Roger-Viollet
Source : <<http://www.parisenimages.fr/fr/galerie-collections/16-7-josephine-baker-1906-1975-dansant-sa-ceinture-bananes-revue-folie-du-jour-paris-folies-bergere-1926-1927>>



Latifa Lâabissi in *Self Portrait Camouflage*,
illustration de Margaux Laneyrie

Par ailleurs, les paroles de « J'ai deux amours » de Joséphine Baker font écho à la *tenu*e portée par Latifa Laâbissi. Effectivement, cette chanson décrit l'amour de l'interprète pour deux pays. D'une part, le pays d'origine de Joséphine Baker, un lieu jamais nommé. D'autre part le pays dans lequel la chanteuse a choisi d'habiter, la France. En effet, la synecdoque présente dans les paroles fait de Paris le symbole de la France. De plus, le refrain débutant par « J'ai deux amours / Mon pays et Paris », cherche à lier ces deux univers. Il en va de même dans *Self Portrait Camouflage* puisque Latifa Lâabissi fait coexister la coiffe et le drapeau. Comme nous l'avons vu au cours de notre analyse ces deux éléments sont des symboles qui

s'opposent (imaginaire lié aux Amérindiens / patriotisme français). Pour ce dernier temps, l'arrivée de la lumière sur scène est progressive et accompagne la venue de l'atmosphère musicale. Aussi, Latifa Laâbissi réutilise-t-elle, dans les débuts de la chanson, une gestuelle liée aux *shows* du début du XX^e siècle comme ceux des Folies-Bergère. En effet, la position avec laquelle elle apparaît au public offre deux orientations distinctes du haut et du bas du corps. Les jambes sont orientées à cour tandis que le buste et la tête sont orientés face au public. Cette double orientation permet à l'artiste de jouer avec le haut de son corps grâce à des postures et des mimiques. Ainsi dans un premier temps, elle ne bouge que ses mains, ses bras et sa tête les orientant tour à tour à jardin, en haut et à cour. La main gauche de l'artiste se dirige alors jusqu'à sa bouche puis déclenche un mouvement entraînant tout le corps légèrement à cour. Ce mouvement continue et permet à Latifa Laâbissi de se déplacer en formant un « S » au sol. Lors de ce déplacement, l'artiste est dos au public et la vitesse du mouvement accélère. De plus à chaque fois qu'elle se retourne, elle semble presque en équilibre sur une jambe, c'est d'ailleurs cette même jambe qui impulsera le mouvement suivant. Le drapeau n'est alors plus entièrement visible par le public. Puis, elle s'arrête et étire ses bras à l'arrière. Cette extension des membres supérieures engage le buste qui s'ouvre, ainsi que la tête, qui s'oriente vers le haut. La danseuse se retourne et, tout en marchant de cour à jardin en et dessinant une courbe au sol grâce à sa trajectoire, elle dispose ses mains sur ses seins. Ses doigts sont écartés et, dans la seconde image, elle semble presque pointer du doigt ses seins plutôt que les cacher. La posture de ses mains joue entre le fait de *montrer* et de *caler* la poitrine.

Illustration n°34 : *Self Portrait Camouflage* : montrer et cacher la poitrine



Latifa Laâbissi in *Self Portrait Camouflage*, illustration de Margaux Laneyrie

Comme on peut le voir sur les deux images ci-dessus, la démarche de l'artiste est légèrement cambrée et le drapeau semble souligner cette cambrure. Ce déplacement mène la danseuse dos au public. Puis elle s'arrête, lève son bras gauche et balance sa tête à l'arrière ce qui participe à cambrer son dos. Puis, de l'autre main, elle se saisit du drapeau accroché à sa taille et le défait. Comme nous l'avons dit, ce geste n'est pas anodin puisque l'artiste se pare de ce drapeau et le défait à son gré. Ce drapeau est aussi un symbole et surtout une construction mythique avec laquelle l'artiste joue continuellement. De plus, après l'avoir défait de sa taille elle le place sur son visage. Aussi, le drapeau recouvre-t-il complètement la vision de Latifa Laâbissi qui, avec les bras élançés vers le haut, se dirige avec des petits pas rapides à cour jusqu'à disparaître quelques instants dans le noir. Par la suite, elle revient face public et le drapeau tricolore couvre toujours son visage. Il laisse dépasser la coiffe qui reste alors visible au public. Comme le visage est couvert, aucune expression ou grimace n'est visible par le public. Les deux accessoires/costumes trônent sur le visage de l'artiste tout en laissant réapparaître sa nudité. La nudité est celle d'une femme sans visage, sans possibilité d'identification : une « femme-objet ». Cette posture de « femme-objet » renvoie encore une fois à l'histoire de Saartje Baartman et plus précisément aux multiples observations et exhibitions subies par la jeune femme sous le regard de nombreux ses observateurs.trices. Cette posture renvoie aussi à *l'intérêt* porté par

une partir du monde scientifique sur les moulages de son corps après sa mort ainsi que sur sa dépouille. Un corps - à défaut d'une personne - jugé et analysé dans ses moindres détails, un corps sur lequel la différence et « l'exotisme » étaient fréquemment scrutés et les questionnements éthiques rares. Ensuite Latifa Laâbissi s'immobilise au centre de la scène et face au public. En même temps que la reprise du refrain de la chanson de Joséphine Baker, elle ramène lentement ses bras vers son visage. Son corps est stable et ancré sur le sol tandis que sa tête fait quelques lentes rotations à gauche et à droite avant de se stabiliser elle-aussi face au public. Ses légères rotations sont soulignées par le port de la coiffe qui tend, notamment grâce à la légèreté des plumes, à accentuer ses mouvements. L'artiste retire alors lentement le drapeau de son visage. Pour cela elle le fait glisser, entre son index et son pouce afin de découvrir dans un premier temps son regard. Ses yeux sont alors découverts et sont encadrés par la coiffe (en haut) et par le drapeau tenu entre les deux mains de l'artiste (en bas). Cette dernière balaye du regard le public avant de faire glisser le drapeau tricolore et de le déposer, en s'agenouillant, devant elle sur le sol. C'est donc dressée sur ses genoux qu'elle semble dans un premier temps se prosterner devant le drapeau. En effet, elle prend à nouveau à partie le public avec son regard puis tout en tenant d'une main ses cheveux afin qu'ils ne tombent pas sur le tissu étendu au sol, elle se penche sur ce dernier. Ce qui semblait être une nouvelle forme de révérence voire de prosternation se transforme soudainement. En effet l'artiste, maintenant assise sur ses talons, se penche sur le sol afin d'attraper avec sa bouche le drapeau. Ensuite, tout en restant assise sur ses jambes, elle relève doucement son buste avec le drapeau à la bouche. Sa main droite, posée vers son cœur, tient toujours ses cheveux. Latifa Laâbissi tient une posture ambiguë et en tension entre violence et respect. En effet, la main retenant ses cheveux est posée sur son cœur et fait alors écho aux mains posées sur le cœur dans des moments solennels. De plus, elle fait toutes ses actions lentement, voire précautionneusement, ce qui amène une qualité de mouvement ainsi qu'une atmosphère proche du rituel. Cette dernière est soulignée par la position plus intime de la performeuse qui est à moitié repliée sur elle-même, proche du public et bien ancrée au sol ainsi elle ne se déplace plus dans l'espace. La violence quant à elle est amenée par le contact entre les dents de l'artiste et le drapeau. Elle semble s'apprêter à manger ce dernier, à le faire disparaître. La bouche est un élément important de *Self Portrait Camouflage*. En effet, la bouche est la scène d'un langage sans parole et aussi celle de grimaces. C'est dans ce même espace qui permet à

l'être humain de parler, de boire, de crier, de rire et de respirer. Symboliquement c'est aussi un espace à la fois ouvert et fermé. Ici, Latifa Laâbissi ouvre sa bouche afin de porter de la drapeau hors du sol. Puis doucement elle l'engloutit.

Illustration n°35 : *Self Portrait Camouflage* : l'engloutissement du drapeau tricolore



Latifa Laâbissi in *Self Portrait Camouflage*, 2006

© Bertrand Prévost

Source : centrepompidou.fr

L'ambiguïté réside aussi dans la manière dont est effectué cet acte. En effet, symboliquement violent, cet acte est aussi marqué par sa lenteur. Latifa Laâbissi n'utilise d'abord que ses lèvres et ses dents afin de faire remonter le drapeau puis, elle ajoute ses mains afin de le faire disparaître dans son intégralité. Cet acte amène alors différents imaginaires que nous tenterons d'analyser. Tout d'abord celui de la prestidigitacion et du tour magie grand public, puis celui de l'acte rituel. Aussi, cette disparition renvoie-t-elle dans un premier temps à certains tours de magie ou de prestidigitacions consistant à faire disparaître un objet sur scène. Parfois la disparition de l'objet, qui peut être tranchant et long comme une épée ou un couteau, s'effectue en introduisant ce dernier dans la gorge. L'acte de faire disparaître voire de *manger* l'accessoire/costume est semblable. Le parallèle entre ces deux actes d'absorption amène alors aux notions essentielles de l'acte de prestidigitacion : la limite entre le *réel* et l'*imaginaire* et la limite entre le *vrai* et le *faux*. En effet, le tour de

prestidigitation réside en grande partie dans le fait de simuler et de manipuler. De ce fait, ce genre de spectacles joue particulièrement avec l'attention de public afin de la détourner grâce à des gestes ou des propos. Il s'agit donc de manipuler le public et de détourner son attention de l'objet qui va disparaître; par exemple focaliser le public sur la main droite tandis que la main gauche cache un objet. Ici l'artiste convie une nouvelle fois sur scène, avec l'acte de manipulation inhérente à l'acte de prestidigitation, une critique de la manipulation politique et médiatique. Cette thématique avait été une première fois questionné lors du discours muet de l'artiste. En effet, la notion de *manipulation* de marionnettes avait été comparé à l'état de corps proposé par Latifa Laâbissi. Il en va de même dans ce passage qui souligne les actions manipulatrices que peuvent être l'acte de *jouer* et de *faire croire*. Cependant la différence est qu'ici Latifa Laâbissi utilise un objet à la fois malléable et non contondant. Aussi la prestidigitation n'est-elle pas entière, puisque l'objet est véritablement caché dans la bouche. De plus cet acte ne s'affirme pas comme un acte *spectaculaire*. La manipulation soigneuse et lente du drapeau ainsi que la position stable et assise de l'artiste soulignent une importance de l'action et de l'objet qui y est lié. En effet, l'attention du public se concentre alors exclusivement sur l'action d'avaler le drapeau puisqu'il est alors l'un des seuls éléments en mouvement sur scène. De plus, la position de l'artiste - assise au centre de la scène et surtout agenouillée face au drapeau - développe une relation à l'objet qui fait de ce dernier un symbole important. Effectivement le drapeau se situe face à l'artiste et face au public, il est littéralement donné à voir à toutes et à tous. De plus, il est étalé sur le sol et prend alors une place importante dans l'espace. Enfin, comme il est disposé sur le sol avec minutie et que Latifa Laâbissi est par la suite agenouillée face à lui, cela lui confère une valeur symbolique, voire religieuse. De ce fait, l'état de corps ainsi que la position de l'artiste affirment ce passage, qui clos le spectacle, comme une forme de rituel ou de rite. Ces deux termes, très proche sémantiquement, rencontrent des problématiques quant à leur définitions. En effet, transdisciplinaires, ils sont tous deux employés dans de divers disciplines comme la sociologie, la psychologie, l'anthropologie, l'ethnologie ou encore la linguistique. En cela réside la difficulté d'établir une définition commune et immuable. Nous retiendrons par exemple la proposition de certains sociologique comme Claude Javeau de souligner la différence entre rite et rituel par la dichotomie entre religieux et profane. Ainsi, le rite correspondrait à ce qui est lié au religieux et au sacré tandis que le rituel serait associé aux actes profanes. Cependant la limite entre le profane et le sacré n'est pas

toujours nette et il est d'autant plus difficile d'utiliser cela dans notre étude puisque le rituel/le rite, est ici joué sur scène et est d'ordre symbolique et implicite puisque non revendiqué par l'artiste. De ce fait nous nous référerons à des auteurs comme l'anthropologue Claude Rivière ou la linguiste Catherine Kerbrat-Orecchioni qui ne font pas de distinction entre le *rite* et le *rituel*. Nous garderons comme valeur qu'un rite ou un rituel est lié à la notion de sacré et de symbolique. Ainsi dans ce passage de *Self Portrait Camouflage* l'acte d'engloutir le drapeau est d'autant plus symbolique que l'accessoire/costume est lui-même un symbole comme nous l'avons précédemment démontré. Le rituel³⁴⁹ prend alors sa pleine puissance dans l'engloutissement du drapeau.

Illustration n°36 : *Self Portrait Camouflage* : engloutissement et rituel



Latifa Laâbissi in *Self Portrait Camouflage*, 2006
© Nadia Lauro in *Grimaces du réel Latifa Laâbissi*

Ce passage est aussi marqué par les expressions de Latifa Laâbissi puisque cette dernière ferme ses yeux à plusieurs reprises ce qui renvoie à la manière dont le visage s'exprime lorsque l'on apprécie fortement ce que l'on mange. Aussi, le terme d'engloutissement est-il légitimé par les expressions du visage de l'artiste. De plus, la tête et le cou de l'artiste esquissent des mouvements à l'arrière qui accompagnent

³⁴⁹ Terme que j'ai choisi de garder afin de faciliter la lecture

l'avancé du drapeau dans le corps de l'artiste. En effet, à chaque poussée des index, un bout de drapeau monte dans sa bouche et sa tête pivote légèrement sur les côtés et à l'arrière. L'index et le pouce de chaque main imposent la montée du drapeau. Parfois, Latifa Laâbissi pli le drapeau à l'entrée de sa bouche avant de l'ingérer. Cette action, répétée plusieurs fois, participe à la mise en place d'un rituel en sacrifiant le drapeau. Par ailleurs, le regard de l'artiste - lorsque ces yeux ne sont pas fermés - est ouvert au public qui est alors pris à partie dans ce repas-rituel. Enfin remarquons que l'entièreté de l'engloutissement se déroule sur le refrain de la chanson de Joséphine Baker. Ainsi, l'amour pour Paris est chanté et, en même temps, Latifa Laâbissi fait disparaître le drapeau tricolore. Paris - capitale, symbole de la France et ville hôte de l'Exposition coloniale de 1931 - disparaît avec la fin de la chanson et l'engloutissement quasi-total du drapeau tricolore. C'est le seul accessoire/costume qui disparaît de la scène. En effet la coiffe est portée par l'artiste pendant toute la durée du spectacle tandis que le drapeau est amené puis retiré de l'espace scénique. Cette apparition lors du discours muet a pu souligner une caricature gestuelle d'un discours politicien. Ici, l'artiste se défait définitivement de cet accessoire/costume chargé d'une forme d' « identité ». Elle montre alors qu'il est possible de manipuler ce symbole mais aussi de s'en défaire. Ici encore, la bouche ne s'affirme pas comme un endroit d'où l'on parle mais plutôt comme un lieu qui aspire et engloutit.

Ainsi, ce passage rythmé par « J'ai deux amours » se démarque du reste spectacle par la mise en place de la lumière, l'unique présence d'une musique extradiégétique et redondante³⁵⁰, l'utilisation de la *figure* du drapeau, la prise de conscience de la nudité ainsi que par la construction d'une figure que l'on peut définir comme une chanteuse de cabaret. La qualité des mouvements évoque ce genre de danses et retisse un lien avec le parcours de Joséphine Baker. Femme et chanteuse de cabaret elle ne cessera de jouer de son « exotisme » et de sa « beauté » afin de construire une image voire une icône, celle de la *Perle Noire*. Latifa Laâbissi use du même état de corps dans ses déplacements qui la mène finalement face au drapeau. Ce drapeau à la fois accessoire, costume, figure, symbole et identité disparaîtra comme mangé par l'artiste. Cette presque-prestidigitation laisse alors place à une

³⁵⁰ En ce que la musique provient d'un élément qui n'est pas visible. *A contrario*, lorsque Latifa Laâbissi chante « les colonies de la France » (que nous expliciterons ci-dessous) le son provient d'elle et est donc intradiégétique.

forme de rituel où l'artiste, au centre de la scène, dépose méthodologiquement dans sa bouche le drapeau avec lenteur et minutie.

Conclusion

À l'orée de la conclusion, il nous faut retourner au questionnement initial de cette recherche. Comment Latifa Laâbissi dans *Self Portrait Camouflage* use-t-elle de son corps afin de transfigurer et de reconstruire des identités ? Ce questionnement nous a amené à nous focaliser dans un premier temps sur le parcours de Latifa Laâbissi. C'est après avoir été interprète que cette dernière se tourne vers la création. Elle prend part, dans un premier temps, à des créations collectives croisant alors le parcours de nombreux ses artistes comme Loïc Touzé, Boris Charmatz, Isabelle Launay et bien d'autres. Ces rencontres ont un dénominateur commun : les questionnements et revendications inhérents à de nombreux artistes et surtout chorégraphes des années 1990. En effet, les Signataires du 20 Août et les artistes proches de la Non-danse se démarquent par leur volonté de repenser la danse contemporaine, le paysage chorégraphique français et surtout l'identité d'artiste-chorégraphe-chercheur.se. Cherchant à s'éloigner des cadres préétablis qui sclérosent et bousculent les disciplines, ces artistes - dont Latifa Laâbissi - ne cessent de questionner la pédagogie, la place de l'artiste-chercheur, le rapport au public ainsi que le fonctionnement des subventions. Aussi, les premiers temps de la vie artistique de Latifa Laâbissi sont-ils marqués par ce désir de déconstruction d'un rôle définit et de reconstruction d'une identité mouvante. Par ailleurs, comme nous avons pu l'aborder au travers de diverses œuvres, les créations de Latifa Laâbissi se rejoignent par leur volonté de déplacer les lieux et les modalités de l'acte chorégraphique. En effet l'artiste, marquée par l'expressionnisme allemand en danse et travaillant sans cesse le recyclage des matériaux, fait de ses œuvres des créations hybrides et transdisciplinaires. Entre Histoire de la danse et Histoire collective, elle se penche sur des thématiques encore peu abordées par l'acte chorégraphique. L'altérité, le racisme symbolique, le regard porté sur l'Autre ainsi que les questionnements liés au genre sont associés afin de créer des spectacles résolument ancrés dans le *Live Art*. L'identité artistique se révèle elle aussi floue et changeante puisque la danse et parole se partagent la scène, se répondent et appellent à de nombreux registres scéniques.

Avec son premier solo, *Self Portrait Camouflage* elle puise dans des régimes performatifs tels que le cabaret, les « zoo humain » ou encore le *stand-up*. Ainsi, elle convie sur scène des imaginaires et des histoires individuelles et collectives

multiples. C'est dans une scénographie dépouillée où la lumière et la plasticité de l'espace exhibent le corps nu de l'artiste que Latifa Laâbissi donne à voir de nombreuses figures qui se succèdent et qui invoquent tour à tour la « Vénus Hottentote », une maîtresse d'école, une danseuse, une politicienne, une cheffe de tribu, un individu à la découverte de son corps, Joséphine Baker *etc.* Dès le titre, *Self Portrait Camouflage*, se présente comme un paradoxe marquant à la fois le fait de dévoiler et de couvrir. Pour cela deux accessoires/costumes/figures l'accompagnent sur le plateau : une coiffe et un drapeau tricolore. Témoignant à la fois d'Histoires et de symboles, ces deux éléments ne cessent d'évoquer les rapports de dominations qu'ils soient liés au genre ou encore aux origines. Cet *autoportrait camouflé* puise alors dans des iconographies et des gestuelles témoignant du minoritaire ou du groupe dominé. Comme le remarquent Violetta Salvatierra et Garcia De Quiros dans l'article « Danse » paru dans *l'Encyclopédie critique du genre*,

En s'appuyant autant sur des travaux de l'histoire culturelle que sur l'analyse du geste, Launay permet d'appréhender la complexité polysémique des propositions de Laâbissi et la spécificité de sa stratégie politique. Elle éclaire la manière dont le régime esthétique investi par la chorégraphe dans ses œuvres s'appuie sur une attention aux textures gestuelles des tensions sociales dont elle se laisse traverser, plutôt que de les prendre comme thématique.³⁵¹

De plus, Latifa Laâbissi s'inspire de diverses iconographies. Aussi les expositions universelles et coloniales organisées dès la fin du XIX^e sont-elles une source de travail revendiquée par l'artiste. Elle use alors de postures et de champs sémantico-chorégraphiques faisant écho à des personnes comme Saartjie Baartman. « J'ai deux amours », musique qui clos le spectacle, ré-invite sur le plateau la figure de Joséphine Baker et avec elle la notion stéréotypante et raciste d'*exotisme*. Par ailleurs Latifa Laâbissi convoque aussi une iconographie liée directement l'hystérie de la fin du XIX^e, son corps oscille entre de grandes tensions et de grands relâchements. La grimace, qui passe par le corps et le visage, participe aussi à cette iconographie créant à la fois malaise et défiguration.

Notre interrogation se portait alors sur la question de transfiguration et - comme nous l'avons explicité dans l'introduction - la transfiguration, selon notre acception, lie alors l'inhabituel et la sublimation par le fait de sortir de soi. Aussi, la

³⁵¹ Op. Cit. p. 210

scène s'affirme-t-elle comme un espace de choix pour bousculer et questionner les identités. Le plateau de *Self Portrait Camouflage*, élément presque vierge, offre une place de choix à la construction d'un espace surexposé où différentes *figures* sont mises en place par l'artiste. Latifa Laâbissi interroge, grâce à une gamme gestuelle renvoyant à des constructions sociales stéréotypantes, sans jamais répondre. *Self Portrait Camouflage* n'offre pas une réponse à une question dite *identitaire* mais questionne à nouveau pour mieux déconstruire et re-penser, perpétuellement. L'identité n'est-elle pas un processus créant des formes d'hybridité ?

Si cette création n'affirme pas des identités propres et figées, elle amène néanmoins des pistes de réflexion. Au même titre que la transfiguration mène à aller au-delà de soi, *Self Portrait Camouflage* offre au public des figures grâce auxquelles le corps est sublimé et oscille entre objet regardé et élément transgressif. Le corps et le visage usent de la grimace et du grotesque pour laisser la place aux muet.te.s et aux oublié.e.s. La voix se mêle au corps afin de construire des identités hybrides qu'elles soient culturelles ou genrées. L'usage de l'accent marocain témoigne alors d'une reprise de la parole organique car

[S]i nous tenons la vocalisation comme le modèle de l'acte de parole, cela nécessite un corps comme organe de la parole, à la fois condition organique et véhicule de la parole. Le corps ne se transforme pas en pure pensée quand il parle, il représente les conditions organiques de la verbalisation. Si la parole est conçue restrictivement comme un acte vocal, il n'y a pas de parole sans organe de la parole, pas d'acte de parole sans rien d'organique.³⁵²

Le corps est alors la matière principale de l'action de transfiguration. *Self Portrait Camouflage* témoigne d'une transfiguration des identités en définissant l'hybridé comme la *conditio sine qua non* de la transfiguration. Cet acte se caractérise par des questionnements, des déconstructions, des re-constructions afin de mieux déconstruire et d'affirmer les identités comme des éléments changeant, hybrides et complexes.

³⁵² Judith Butler, « 'Nous, le peuple' : réflexions sur la liberté de réunion » in Op. Cit., p. 64-65

Bibliographie

Œuvres étudiées et convoquées

Keny Arkana, *Entre ciment et belle étoile*, « Nettoyage au Kärcher », Because Music, 2006

Joséphine Baker, « J'ai deux amours », 1930

Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, 1866, huile sur toile, 46 x 55 cm, Paris, Musée d'Orsay

Boris Charmatz, *La danse malade*, 2009 [création 2008], <https://www.numeridanse.tv/fr/video/710_la-danseuse-malade>

Boris Charmatz et Dimitri Chamblas, *À Bras le corps*, 40 min, 1999 [création 1993], <https://www.numeridanse.tv/fr/video/700_a-bras-le-corps>

Eugène Delacroix, *La liberté guidant le peuple*, 1830, peinture à huile, 260 x 325 cm, Paris, Musée du Louvre

Lilibeth Cuenca Rasmussen, *Absolute Exotic*, video, 4 min 20, 2005, <<http://www.lilibethcuenca.com/Absolute-Exotic>>

Merce Cunningham et Elliot Caplan, *Three films*, DVD, Total Film Home, 2003. [Avec *Deli commedia* (1985, 0 h 18), *Changing steps* (1989, 0 h 35) et *Beach birds for camera* (1993, 0 h 28)]

Marie Hudelot, *Camouflage au drapeau*, série «Héritage», photographie, 2013

Fumiyo Ikeda, *Monoloog van Fumiyo Ikeda op het einde van Ottone, Ottone*, 1989, u-matic BVU, 6'23", stéréo, <<https://vimeo.com/61369025>>

Latifa Laâbissi, *Self Portrait Camouflage*, 60 min, 2006, prod. 391. [Accès à une captation privée]

Latifa Laâbissi et Nadia Lauro, *Pourvu qu'on ai l'ivresse*, 60 min, 2016, prod. Figure Project et Compagnie de l'Oiseau-Mouche. [J'ai vu ce spectacle à la MC2 de Grenoble en mai 2017]

Latifa Laâbissi, *Habiter*, 2004, prod. 391

Latifa Laâbissi, *Loredreamsong*, 60 min, 2010, prod. Figure Project

Latifa Laâbissi, *Écran somnambule*, 32 minutes, 2012, prod. Figure Project

Latifa Laâbissi, *La part du Rite*, 40 min, 2012, prod. Figure Project

Latifa Laâbissi, *Adieu et Merci*, 45 min, 2013, prod. Figure Project

Latifa Laâbissi, *Autoarchive*, 60 min, 2013, prod. Figure Project

Latifa Laâbissi et Loïc Touzé, *Morceau*, 1h, 2000. Extrait de 7 min 44, <<https://vimeo.com/18846705>>

Jean-Claude Monod et Jean-Christophe Valta, *Augustine*, DVD, 41 min 43, Les films du possible, 2003

Edvard Munch (1863-1944), *Le Cri*, 1893-1917, tempera sur carton, 91 × 73,5 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet

Robyn Orlin, ... *Although I live inside ... my hair will always reach toward the sun...*, 2004, [interprété par Sophiatou Kossoko, j'ai vu ce spectacle au Magasin Les horizons à Grenoble le 27 mai 2017]

Raoul Peck, *I'm not Your Negro*, 1h33, 2016

Pierre Perret, *Le Monde de Pierre Perret*, « Les Jolies Colonies de le vacances », Eddie Barclay, 1966

Pablo Picasso (1881-1973), *Guernica*, 1937, huile sur toile, 349,3 × 776,6 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Mary Wigman tanzt, 35 mm, Paris, la Cinémathèque de la Danse, 1929

ZEP, *Devoir d'insolence*, « La Gueule du patrimoine », 2009

Monographies

Salim Abou, *De l'identité et du sens. La mondialisation de l'angoisse identitaire et sa signification plurielle*, Beyrouth, éd. Perrin, Presses de l'Université Saint-Joseph, 2009, (2008)

Bill Ashcroft, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Postcolonial Literatures*, Hove, Psychology Press, 2002, (1989)

Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'Énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, l'Entretemps, 2008

Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957

Esther Benbassa (dir.), *Le dictionnaire des racismes, de l'exclusion et des discriminations*, paris, Larousse, 2010

Michel Bernard, *Le corps*, Paris, Seuil, 1995

- Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013
- Philippe Blanchet, *Discriminations : combattre la glottophobie*, Paris, Textuel, 2016
- Henriette Bloch (dir.), *Grand Dictionnaire de la Psychologie*, Paris, Larousse, 1994
- Patrice Blouin (dir.), *Des Corps Compétents (sportifs, artistes, burlesques)*, Dijon, Les presses du réel, 2013
- Robert Bogdan, *La fabrique des monstres Les États-Unis et le break show 1840-1940*, Paris, éd. Alma, 2013
- France Borel, *Le Vêtement incarné*, Paris, Calmann-Lévy, 1992
- Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998
- Pierre Bourdieu, *Le Fétichisme de la langue*, Paris, Gallimard, 1975
- CATEL & BOCKET, *Joséphine Baker*, Bruxelles, Casterman, 2016
- Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 2004
- Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps 3. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2006
- Nathalie Coutelet, *Etranges artistes sur la scène des Folies Bergères*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2014
- Auguste Debray, *Histoire des métamorphoses humaines et des monstruosités*, Paris, Moquet, 1845
- Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980
- Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 2012, (1982)
- Georges Didi-Huberman, *Peuples Exposés, Peuples Figurants. L'œil de l'Histoire, 4*, Paris, édition de Minuit, 2012
- W.E.B Du Bois, *Les âmes du peuple noir*, Paris, La Découverte, 2007, (1903)
- Umberto Eco (dir.), *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2004
- Franz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 2015, (1952)
- Claude Fintz (dir.), *Le corps comme lieu de métissage*, Paris, l'Harmattan, 2003
- Vilèm Flusser, *Les Gestes*, Paris, éd. Al Dante et Aka, 2014

- Michel Foucault, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975
- Ernst Gombrich, *Histoire de l'Art*, Paris, Phaidon, 2001
- Abbé Grégoire, *De la Traite et de l'Esclavage des Noirs*, Paris, Arléa, 2007, (1815)
- Martial Guédron, *L'art de la grimace. Cinq siècles d'excès du visage*, Paris, Hazan, 2011
- Nathalie Heinich, *Les Ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003
- Nancy Henley, *Body politics : power, sex, and nonverbal communication*, Upper Saddle River, Prentice-Hall, 1977
- Françoise Héritier, *Masculin/Féminin, La Pensée de la Différence*, Paris, éd. Odile Jacob, 1996
- Barrie Horne et Nancy Henley, *Sex and language Difference and dominance*, New-York, Newbury House Publishers, 1975
- François Jullien, *De l'universel, de l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures*, Paris, Point, 2008
- Henryk Jurkowski et Thieri Foulc (dir.), *L'Encyclopédie mondiale des arts de la marionnettes*, Montpellier, L'Entretemps, 2009
- Jean-Claude Kaufmann, *Corps de femmes, regard d'hommes. Sociologie des seins nus*, Paris, Nathan, 1995
- Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Collin, 2004
- Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 1994
- Yann Le Bihan, *Construction sociales et stigmatisation de la « femme noire ». Imaginaires coloniaux et sélection matrimoniales*, Paris, l'Harmattan, 2007
- David Le Breton, *Anthropologie du Corps et modernité*, Paris, PUF, 2013
- Philippe Le Moal (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 2008
- Rose Lee Golberg, *Performance Art from futurism to the present*, Londres, Thames & Hudson, 1988
- Giovanni Lista, *La scène moderne: encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle : ballet, danse, happening, opéra, performance, scénographie, théâtre, théâtre d'artiste*, éd. Carré, 1997
- Hélène Marquié, *Non la danse n'est pas un truc de filles ! Essai sur le genre en danse*, Toulouse, éd. de l'Attribut, 2016

- Fabrice Masanès, *Gustave Courbet, 1819-1877*, Cologne, Taschen, 2006
- Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 2010, (1950)
- Lynda Nead, *The female nude: art, obscenity, and sexuality*, London, Routledge, 1992
- Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes, ed. Jacqueline Chambon, 1993, (version originale *Women, art and power*, 1989)
- Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014
- Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, éd. Théâtrales, 2006
- Thierry Savatier, *L'Origine du monde: histoire d'un tableau de Gustave Courbet, Paris*, éd. Bartillat, 2015
- Rebecca Schneider, *Performing remains : Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London, Routledge, 2011
- Aby Warburg, *Le rituel du serpent : récit d'un voyage en pays Pueblo*, Paris, Macula, 2003
- Edward W. Saïd, *L'orientalisme. L'orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2003
- Howard Zinn, *Une histoire populaire des États-Unis d'Amérique de 1492 à nos jours*, Marseille, Agone, 2003
- Le Nouveau Dictionnaire d'Histoire Naturelle*, 1803
- La Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, tome 5, <http://jubilotheque.upmc.fr/ead.html?id=CS_000005_005#>

Articles et chapitres de livre

- Jérôme Valluy, « Quelles sont les origines du ministère de l'Identité nationale et de l'Immigration ? », *Cultures & Conflits*, 2008 (n°69), <<http://conflits.revues.org/10293>>
- Yeter Akyaz, « Une xénophobie qui s'ignore », *CQFD*, 2016 (n°145)
- Yeter Akyaz et Benedetta Meriggioli, « La langue est mon territoire », *CQFD*, 2016 (n°145)
- Gilles Amalvi, « Entretien de Latifa Laâbissi et Isabelle Launay », 2011 (revu en 2013) in *Femmes : attitudes performatives aux lisières de la performance et de la*

danse, Dijon, Les presses du réel, 2012

Rémi Baert, « Entretien avec Latifa Laâbissi : *Self portrait Camouflage* », 17 janvier 2017, <<https://www.unidivers.fr/latifa-laabissi-entretien-self-portrait-camouflage/>>

Deepika Bahri, « Le féminisme dans/et le postcolonialisme » in *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, Neil Lazarus (dir.), Paris, éd. Amsterdam, 2006

Isabelle Barbérie, « Débat de corps chez Viviana Moin et Latifa Laâbissi », in *A bras le corps – Matérialité, image et devenir des corps*, Noémie Étienne et Agnès Vannouvong (dir.) Dijon, Les presses du réel, 2013

Alexandra Baudelot, « Jennifer Lacey & Nadia Lauro : Choregraphic dispositifs », in *Danse : an anthology*, Noémie Salomon (dir.), Dijon, Les Presses du réel, 2014

Claude Blanckaert, « Spectacles ethniques et culture de masse au temps des colonies », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* 2002 (n°7), p. 223-232, <<http://www.cairn.info/revue-histoire-des-sciences-humaines-2002-2-page-223.htm>>

Pierre Bourdieu « Vous avez dit "populaire?" », in *Qu'est ce qu'un peuple ?*, A.Badiou, P.Bourdieu, J.Butler *et al.*, Paris, éd. La Fabrique, 2013

Malek Bouyahia, « Postcolonialités » in *Encyclopédie critique du genre*, Juliette Rennes (dir.), Paris, éd. La Découverte, 2016

Nicolas Brémaud, « Panorama historique des définitions de l'hystérie », *L'information psychiatrique* 2015 (Vol. 91), <<http://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2015-6-page-485.htm>>

Sandrine Cabut, « Une recette qui vient de très loin », *Le Monde*, 31 juillet 2013

Sylvie Chalaye, « Artiste noir en France au XXI^e siècle : paradoxe et utopie », *Africultures* 2013 (n° 92-93), <<http://www.cairn.info/revue-africultures-2013-2-page-8.htm>>

Jean-Martin Charcot, « Onzième leçon, De l'hyperesthésie ovarienne » in *Leçons sur les maladies du système nerveux : faites à la Salpêtrière*, Paris, éd. Adrien Delahaye, 1872-1873, <<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-98762&I=1&M=tdm>>

Boris Charmatz, « Il va falloir faire vite », *Art Press*, 2002 (n° 23)

Emmanuelle Chérel, « Agir : Ruiner les catégories, quitter les fixations. *Loredreamsong* (2010) » in *Grimaces du réel. Latifa Laâbissi*, Alexandra Baudelot (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2015

Martine Court, « Incorporation » in *Encyclopédie critique du genre*, Juliette Rennes (dir.), Paris, éd. La Découverte, 2016

Anne Creissels, « Performances de plumes : volatiles métamorphoses du féminin » in *Femmes et attitudes performatives*, Carole Boulbès (dir.), Dijon, Les Presses du

réel, 2014

Keivan Djavadzede, « Les subalternes parlent ! », in *Vacarme*, 2014 (n°67)

Fabienne Dumont et Séverine Sofio, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahiers du Genre* 2007 (n° 43), <<http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-17.htm>>

Jules Falquet, « Daisy Hernández et Bushra Rehman (Eds) : *Colonize This ! Young Women of Color on Today's Feminism* », *Nouvelles Questions Féministes*, 2006 (Vol. 25), <<http://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2006-3-page-136.htm>>

François Frimat, « Danse avec le genre », *Cités*, 2010 (n° 44), <<http://www.cairn.info/revue-cites-2010-4-page-77.htm>>

Murielle Gagnebin, « Entretien avec Jean-Paul Sartre », in *Fascination de la laideur*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978

Juliette Gaté, « Nudité » in *Encyclopédie critique du genre*, Juliette Rennes (dir.), Paris, éd. La Découverte, 2016

Rosella Ghigi, « Beauté », in *l'Encyclopédie critique du genre*, Juliette Rennes (dir.), Paris, éd. La Découverte, 2016

Isabelle Ginot et Isabelle Launay, « L'école, une fabrique d'anticorps ? », *Art Press*, 2002 (n° 23)

Marie Glon, « Lieux et luttes », *Repères, cahier de danse* 2006 (n° 18), <<http://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-11.htm>>

Marie Glon et Ashley Chen, « Danser et avoir dansé chez Cunningham », *Repères, cahier de danse*, 2009 (n° 23), <<http://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2009-1-page-30.htm>>

Nacira Guénif-Souilamas, « L'altérité de l'intérieur » in *La situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*, Marie-Claude Smouts (dir.), Paris, Presses de Science Po, 2007

Christelle Hamel, « Les discriminations à l'encontre des femmes maghrébines en France. Entretien avec Feriel », *Nouvelles Questions Féministes*, 2006 (Vol. 25), <<http://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2006-3-page-124.htm>>

Roland Huesca, « Michel Foucault et les chorégraphes français », *Le Portique*, 13/14/2004, <<http://leportique.revues.org/632>>

Latifa Laâbissi, « Entretien avec Latifa Laâbissi : *Self portrait Camouflage* », par Rémi Baert, 17 janvier 2017, <<https://www.unidivers.fr/latifa-laabissi-entretien-self-portrait-camouflage/>>

Arnaud Labelle-Rojoux « Grimaces, insultes et bras d'honneur » in *Des corps compétents : sportifs, artistes, burlesques*, Patrice Blouin (dir.), Dijon, Les Presses du

réel, 2013

Jean-Marc Lachaud et Claire Lahuerta, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », *Actuel Marx*, 2007 (n° 41), <<http://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2007-1-page-84.htm>>

Isabelle Launay « Gestes tordus, gestes toxiques, gestes revenants sous le signe des grimaces de la Vénus hottentote, de Jane Avril et de Joséphine Baker, de *Self Portrait Camouflage* (2006) à *Adieu et Merci* (2014) » in *Grimaces du réel*. Latifa Laâbissi, Alexandra Baudelot (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2015

Isabelle Launay, « Le ciné-geste de Valsera Gert », in *Femmes, attitudes performatives aux lisières de la performance et de la danse*, Carole Boulbès (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2012

Isabelle Launay, « Une sorcière en cache une autre. Sur quelques usages d'un film en danse : de *Hexentanz* de Mary Wigman à *Écran somnambule* de Latifa Laâbissi », *Repères, cahier de danse*, 2012 (n° 30), <<http://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2012-2-page-16.htm>>

Isabelle Launay et Claudia Gabler, « Composer des affects en danse », *Repères, cahier de danse*, 2007 (n° 19), <<http://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2007-1-page-21.htm>>

Isabelle Launay et Nadia Lauro, « Enquêtes scénographiques », in *Grimaces du réel*. Latifa Laâbissi, Alexandra Baudelot (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2015

Mounira Louhrzal, « *Self Portrait Camouflage* de Latifa Laâbissi, une chorégraphie dénonciatrice et dénoncée », *Yabiladi*, 19/01/2017, <<https://www.yabiladi.com/articles/details/50249/self-portrait-camouflage-latifa-laabissi.html>>

Djemaa Maazouz « Postcolonialisme », <<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/54-postcolonial-isme>>

Rachel Mader et Nicole Schweizer, « « *Your Body is a Battleground* ». De quelques objets de l'histoire de l'art », *Nouvelles Questions Féministes*, 2005 (Vol. 24), <<http://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2005-1-page-67.htm>>

Jamal Mahjoub, « Quel espace pour parler d'ailleurs? » in *La situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*, Marie-Claude Smouts (dir.), Paris, Presses de Science Po, 2007

Isabelle Marteau et Sandrine Barrasso, « La technique Cunningham », *Repères, cahier de danse*, 2009 (n° 23), <<http://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2009-1-page-13.htm>>

Frédéric Nauzyciel et Nacira Guénif-Souilamas, « Performer le territoire » in *Gestes en éclats, art danse et performance*, Aurore Després (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2016

Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », *Artnews*, 1971, [titre original « Why have there been no great women artists ? »]

Sylviane Pagès, « Au risque de l'intime : le butō, une poétique de l'infime », *Repères, cahier de danse*, 2012 (n° 29), <<http://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2012-1-page-24.htm>>

Sylviane Pagès, « Le "moment Cunningham". L'émergence d'une référence incontournable de la danse en France », *Repères, cahier de danse*, 2009 (n° 23), <<http://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2009-1-page-3.htm>>

Julie Perrin, « Le nu féminin en mouvement », *Communications*, 2013 (n° 92), <<http://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-173.htm>>

Marie Quiblier, « Ce que la reprise fait à l'œuvre chorégraphique / Subversion et invention », *Marges*, 2014 (n°18), <<http://marges.revues.org/894>>

Yvonne Rainer, *No Manifesto*, 1964, <<https://conversations.e-flux.com/t/yvonne-rainer-no-manifesto/1454/2>>

Charles Richet, « La Personnalité et la mémoire dans le somnambulisme » *Revue Philosophique*, XVI, 1883

Alain Ruscio, « Littérature, chanson et colonies » in *Culture coloniale; La France conquise par son empire, 1871-1931*, Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire (dir.), Paris, Autrement, 2003

Céline Roux et Nathalie Yokel, « Le virage des années 90 : un nouveau positionnement esthétique et politique », *La Terrasse*, 30/11/2011, <<http://www.journal-laterrasse.fr/hors-serie/le-virage-des-annees-90-un-nouveau-positionnement-esthetique-et-politique/>>

Tamara Sivandan, « Anticolonialisme, libération nationale et formation des nations postcoloniales » in *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, Neil Lazarus (dir.), Paris, éd. Amsterdam, 2006

Daniel Souillé, « Valeska Gert, portrait d'artiste », 2013, <http://www.academia.edu/12907093/Valeska_Gert_un_portrait>

Chandra Talpade Mohanty, « Sous le regard de l'Occident : recherche féministe et discours colonial » in *Sexe, Race, Classe, pour une épistémologie de la domination*, Elsa Dorlin (dir.), Paris, PUF, 2009

Christophe Wavelet et Isabelle Launey, « Danser pieds nus », *Vacarme*, 1997 (n°4-5)

Charline Zeitoun, « À l'époque des zoos humains », 5 août 2015, <<https://lejournal.cnrs.fr/articles/a-lepoque-des-zoos-humains>>, [article d'abord publié dans CNRS Le journal, 2011 (n° 263)]

Sitographie

« Abrogation de l'article de loi sur le "rôle positif" de la colonisation », 16 février 2006, <<http://ldh-toulon.net/abrogation-de-l-article-de-loi-sur.html>>

Bénédicte Boisson et Latifa Laâbissi, mise en ligne sur le site de l'Université Rennes II, 19 février 2014, 53 min 21 <<https://www.lairedu.fr/media/audio/conference/latifa-laabissi-choregraphe-interprete-performeuse/>>

Merce Cunningham et Elliot Caplan, *Elementary Level, Cunningham Technique*, 1984, 34 min. <https://www.youtube.com/watch?v=tSHFI_wT5c>

Des Mots de Minuits, avec Chadhortt Djavann, Alain de Mijolla, Pierrick Sorin et Latifa Laâbissi, émission n° 429, 12 octobre 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=ji_0Bpm7we0>

[*Discours de Sacheen Littlefeather aux Oscars de 1973*], <<https://www.youtube.com/watch?v=2QUacU0I4yU>>. Discours entier écrit par Marlon Brando, <<http://www.nytimes.com/packages/html/movies/bestpictures/godfather-ar3.html>>

Exposition Elle@centrepompidou, 2009-2010, <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ccBLAM/r7Gk7od>> [pour plus de précisions <<https://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/>>]

Figure Project, <http://www.figureproject.com>

Guérilla Girls, *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?*, 1989, <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>>

Les Signataires du 20 Août, *Lettre ouverte à Dominique Wallon et aux danseurs contemporains* et *État de grève à Kherguéhennec*, <<http://www.mouvement.net/critiques/critiques/lettre-ouverte-a-dominique-wallon-et-aux-danseurs-contemporains>>

Séminaire 2016 : Latifa Laâbissi, Christophe Wavelet, mis en ligne par l'Erg, <<https://vimeo.com/171815951>>

L'Origine du Monde, Musée d'Orsay, Paris, 2006, <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/lorigine-du-monde-125.html>

Tables des annexes

Annexe n°1 : Entretien avec Latifa Laâbissi	199
Annexe n°2 : Échange avec Sophiatou Kossoko	209
Annexe n°3 : Retour sur le Grand Bain avec Latifa Laâbissi	212
Annexe n°4 : État de grève à Kerguéhenec	214
Annexe n°5 : Lettre ouverte à Dominique Wallon	217

Annexe n°1 : Entretien avec Latifa Laâbissi

Entretien avec Latifa Laâbissi, Magasin Les Horizons, 26 mai 2017, 1h

Angéla Kontis : Le titre de *Self Portrait Camouflage*, pourrais-tu m'en parler ? Comment et quand a-t-il été trouvé ?

Latifa Laâbissi : Le titre préexistait à la pièce. Comme c'était un solo et que je savais qu'il allait y avoir une sorte de camouflage de la question du sujet c'est-à-dire de moi - Latifa Laâbissi en dehors d'être performeuse blablabla - qui allait sûrement être dans le projet d'une façon ou d'une autre ... et comment moi j'allais rentrer dans fiction c'est-à-dire comment le « je » subjectif allait entrer dans la fiction. Donc je trouvais que la question du camouflage était intéressante. Ensuite, c'est un titre que j'ai volé, comme presque tout le temps, et là c'est un titre d'une pièce d'Andy Warhol. C'est une série de peintures où il utilise son portrait comme souvent - comme quelques fois en tout cas dans ces œuvres - avec un fond de camouflage militaire. Et donc c'est une série qui s'appelle *Self Portrait Camouflage*.

A.K. : Tu connaissais cette série où elle a été amenée au cours du processus de création ?

L.L. : Je connais une bonne partie du travail d'A.W et j'aimais bien cette idée que l'on voit son visage, à lui, camouflé. Donc l'œuvre elle est camouflée par ... il y a des raisons subjectives qui l'ont mis au travail, comme souvent quand on est dans les arts, et donc ça m'intéressait. Je trouvais, depuis mon interprétation, qu'il y avait une opération assez proche et je me suis dit que ça pouvait être mon titre.

A.K. : Y'a-t-il une part d'autoportrait dans *SPC*, d'éléments qui provenaient plus de l'intime et du personnel, et, qui ont pu être amenés dans la création ?

L.L. : Il y a qu'une chose en fait. À un moment je parle sans accent, j'utilise ma propre voix, c'est le seul moment où je fais ça : où je regarde les gens presque un à un pendant assez longtemps pour finalement, après un long silence et après avoir vraiment pris le temps - je suis vraiment poche d'eux - , je leur dis « c'est bizarre y'a toujours un moment où je me tape une petite parano ».

A.K. : Pourrais-tu me parler plus généralement du processus de création ? Quelle est la place de la dramaturgie dans ce spectacle ?

L.L. : Moi je travaille toujours très très en amont d'une pièce, parce que mon rapport à la théorie critique et esthétique est très très présent dans mon travail. Ça me nourrit beaucoup. Ça commence un an voire deux ans avant, puis après il y a un

travail plus sur le corps, en studio. Tout compilé, ça a dû duré trois ou quatre mois. C'est un travail de studio où on cherche des matériaux. Je m'étais donné des choses... des préalables très très déterminants qui étaient que je ne changerais pas de costume, que je serais avec le costume que j'ai tout le long, que je serais seule en scène, que je ne sortirais pas de scène, que je parlerais... Voilà donc un certain nombre de choses comme ça que je savais. Même si je savais pas exactement quoi en faire ça déterminerait des choses. Pour la durée je n'avais pas vraiment décidé. Et ensuite ce sont des va-et-vient d'expérimentations de matériaux. Je suis dans une relation très très proche avec Nadia Lauro, c'était la première fois qu'on collaborait ensemble sur un projet à moi. On avait travaillé ensemble sur d'autres projets - mais dont je n'étais pas l'auteure notamment avec Jennifer Lacey - et du coup la seule personne présente pendant les périodes de répétitions, très tôt, c'est Nadia Lauro bizarrement ce n'est pas Christophe Wavelet.

Avec Christophe Wavelet on a beaucoup travaillé sur une modalité d'entretiens, on a beaucoup parlé ensemble. Soit de choses que j'avais besoin de dire - sur ce qui me mettait au travail, soit sur lui qui était plutôt en enquête sur le *faire parler* pour essayer de comprendre pourquoi je faisais ça, pourquoi un solo, pourquoi maintenant, dans quelles conditions, quel contexte d'émergence, quel contexte social et politique...

Car il sait que je travaille quasiment toujours dans des périodes historiques situées c'est-à-dire la période du présent, mais aussi comment ce présent est composé du passé et peut-être aussi de désirs de projeter ça plus loin ... enfin de trouver des horizons, des façons parfois aussi d'échapper c'est-à-dire regarder encore plus loin de ce qu'on est entrain de vivre dans un temps présent. Donc il m'a beaucoup interrogé là-dessus, sur des questions liées aux arguments de travail. On a mis *dramaturgie* faute de mieux j'ai envie de dire, car la dramaturgie ça veut un peu tout dire et rien dire, c'est très ouvert et il y a des nouvelles façons de travailler à chaque fois.

Donc on a juste inventé notre façon de travailler qui est passée par des entretiens. Ensuite moi j'ai souhaité qu'il arrive très très tard dans le processus. Parce que là où j'avais besoin qu'il voie le travail, c'est à un moment charnière où j'avais déjà trouvé les matériaux et trouvé la figure. Pour moi la figure c'est tout sauf un costume, c'est tout sauf un personnage c'est vraiment une sorte d'hybridité qui concentre plein de questions et plein de possibilités performatives. J'avais envie qu'il arrive assez tard. J'ai besoin qu'on vienne à un moment où c'est encore possible de tout balancer et où c'est possible de valider... Donc il est arrivé à ce moment de point de jonctions. Il se trouve que tous les matériaux étaient là dans leurs agencements et on a quand même re-bougé des choses. Ce qui est intéressant [avec C.W c'est qu'il est comme] une effraction dans un huis-clos. C'est quelqu'un qui rentre comme ça dans le travail, et, c'est une façon d'avoir une forme d'objectivité sur ce que j'ai l'impression de rendre visible et qui ne l'est pas, qui l'est, ou qui l'est trop. C'est un moment où on se remet au travail en discutant. On n'avait pas une modalité de travail au plateau, mais plutôt de s'interroger sur ce que les opérations

conduisent comme modalités cryptées ou comme sens. Qu'est-ce qu'on donne à voir ? Qu'est ce qu'on choisit volontairement de montrer ? De ne pas montrer ? On en parle tous les deux et ça me permet de revenir dans le travail en injectant ces questions, ça vient re-bousculer les matériaux, ça me donne des idées. Et puis on repasse à la moulinette c'est-à-dire on rejoue ... Il a une modalité très discursive et ça me va très bien... Parce que c'est un moteur parce que je ne sépare pas trop théorie et pratique

La pensée m'active beaucoup. Ce n'est pas les mêmes temporalités donc des fois il faut laisser retomber *la machine à penser*, faut qu'elle aille plus dans l'inconscient. L'inconscient a une grande place dans mon travail : il y a des choses qui sont pré-conceptualisées pendant le travail mais il y a aussi une grande part de *jeté dans la bataille sans savoir ce que ça va donner*, et pour moi c'est tout aussi valide. Je ne hiérarchise pas du tout la théorie et la pratique, c'est pas plus valide parce que c'est couché sur papier. Si il y a quelque chose qui persiste parce que j'ai rêvé et, en me levant le matin, il y a une image qui s'est imprimée, eh bien ça rentre dans le travail. C'est un peu tout ça, un joyeux bordel.

A.K. : Par rapport à la lumière, j'ai l'impression que sur la captation elle crée presque différentes parties voire différents tableaux avec des noirs plateau qui permettent aussi de changer le rapport entre le corps et l'espace, la lumière a aussi été créée par Nadia Lauro ? Comment ça s'est passé ?

L.L. : En fait, Nadia a proposé une chose qui fait partie de la scénographie : le mur de lumière. C'était une contrainte pour Yannick Fouassier [qui était à la création lumière], parce que dans le dispositif scénographique le mur horizontal fait face à un mur de protecteurs - puisqu'on cherchait un dispositif de surexposition - et que Yannick Fouassier a dû composer avec ça. Nadia a participé à la création lumière de ce point de vue là.

Pour le coup il y a une vraie dramaturgie de lumière qu'on ne peut pas voir à la vidéo. Ces noirs lumières vont plus loin que simplement *montrer* des séquences ils fonctionnent plutôt comme si on ouvrait et on fermait les yeux. C'est plus organique que des séquences et que des tableaux. C'est comme un repos du regard. Aussi, parce que quand c'est surexposé - de façon ultra intense - on peut pas échapper à la figure. Le public est très proche, plongé dans le dispositif. Quand on ferme les yeux, c'est comme une façon de reposer le regard et de revenir après dans la fiction, dans le récit. Donc c'est vraiment une expérience sensible beaucoup plus qu'une sorte de suite de matériaux.

A.K. : Vis-à-vis de la création, j'avais vu que tu citais ce qu'on appelait « événements de banlieues » comme un déclic à la création, en quoi ils ont pu orienter tout le spectacle ?

L.L : Déjà c'est une situation sociale et politique et pas des « événements de banlieues » (*rire sarcastique*) : c'est une lutte sociale et plutôt urbaine (pas exclusivement) puisqu'il s'est passé des choses aussi en milieu rural. Donc, c'est un moment de crise sociale. Je ne sais pas comment ils sont arrivés dans le travail, mais en tout cas j'en parle comme un contexte social dont je ne pouvais pas me départir parce que je me sentais concernée à plusieurs endroits. Un endroit purement citoyen et basique et puis à un endroit de l'Art : dans le sens où je pense qu'à un moment donné on ne s'absente pas de conditions sociales et politiques dans lesquelles on vit. Moi, ça m'impacte psychiquement donc c'est, d'une façon ou d'une autre, dans le travail. Et puis, à un niveau beaucoup plus intime (mais je le mets à égalité c'est-à-dire que je ne met pas l'intime devant le reste), c'est-à-dire que ces luttes sociales de banlieues, je m'en sens proche. J'ai appartenu ... je n'y appartiens plus ... mais une grande partie de ma famille appartient à cette frange de la population. Du coup c'est vrai que c'était ultra-violent que ces personnes soit rangées du côté ... comme on l'avait nommé à l'époque « entre la racaille et le petit sauvageons » alors qu'en fait il s'exprime une lutte de classes, forte. On le voit dix ans plus tard, aujourd'hui avec l'explosion du FN et le contexte politique dans lequel on est. Donc, une question sociale et une question de classe qui n'est toujours pas réglée. Selon moi, il était trop facile pour les politiques de ranger cette lutte du côté de *petits énervés issus de l'immigration qui faisaient leurs crises*.

De la même façon que je pense que tous les empires coloniaux et français y compris - puisqu'il y a une grande part de l'histoire de France qui est concernée par la question des empires coloniaux - doivent être confrontés à un moment donné à leur histoire. De la part des personnes colonisées mais aussi de la part des pays qui étaient des empires coloniaux. Cette histoire, à un moment donné, il fallait bien la mettre au grand jour et en faire quelque chose. Au moins que ça ne reste pas aux étages du refoulé. Ces questions-là je voulais les mettre au travail. Même si quand on a dit ça ... pour parler de ça dans le champ de la danse il faut se lever de bonne heure. Et une fois que j'avais dit, je n'avais rien dit. Il fallait travailler pour essayer de comprendre comment faire quelque chose avec ça.

A.K : Tu viens de dire que l'intime ce n'est pas quelque chose que tu places au-dessus, je voudrais qu'on s'oriente un peu là-dessus. Sur ton site, dans la description de *SPC*, c'est écrit « Danseuse . Femme. Arabe », des phrases très courtes. Est-ce que tu as la volonté de revendiquer certaines identités comme celle de danseuse ? De femme ? Si oui, est-ce que cette volonté a toujours été présente dans ton travail ?

L.L : Je pense que ça a toujours été présent comme *état intime*, plutôt. Pour moi, si j'ai quelque chose que j'ai envie de revendiquer c'est plutôt une *identité instable*. Dans le sens d'hybride, de pas défini. Tu vois, qu'est-ce que ça veut dire que je suis femme ? Qu'est-ce que ça veut dire que je suis artiste ? Que je suis française ? Afro-descendante ? Ou afro-péenne, on pourrait dire aussi. Tout ça c'est une forme

d'hybridité.

Je trouve qu'on va se calmer un peu sur la question identitaire. C'est un composite hétérogène, la question de l'identité. Pour moi c'est surtout ça que je veux mettre en avant c'est qu'on se calme un peu et on accepte l'hétérogénéité d'une identité. C'est cette hétérogénéité là qui construit et qui fabrique du sujet, un sujet émancipé. Un sujet qui est OK avec une forme d'instabilité et qui n'est pas assigné à un devoir, à être un porte-voix. Parce que j'aurais des origines ... afro-descendantes ... d'un seul coup je devrais parler de cette voix là. Parce que je suis une femme ... Parce que je suis danseuse et chorégraphe ... Voilà. Ce qui est revendiqué c'est l'instabilité d'une identité. Et de dire on peut être en équilibre sur quelque chose, tout va très bien, on n'a pas le mal de mer, ça va aller (*rire*)

A.K : J'avais vu en ligne le séminaire de 2016 que tu as fait avec Christophe Wavelet à l'Erg où tu parlais de l'accent marocain dans la langue française et tu avais défini ça comme ta langue maternelle. J'avais trouvé ça très beau et j'aurais bien aimé que tu m'en parles un peu, de définir une langue avec un accent, une sonorité, comme une langue maternelle.

L.L : En fait c'est juste la vérité. C'est que ma mère me parlait avec l'accent arabe. Enfin français avec l'accent arabe. Quand on parle d'une langue bah moi c'est ça ma langue. La langue française elle a toute sa polysémie et je la connais - enfin j'espère la maîtriser - parce que finalement, c'est un outil et c'est aussi une forme d'arme discursive et c'est très important.

A.K : Je voulais revenir un petit peu sur .. je vais appeler ça ... la première partie, où tu es sur le sol et tu te lèves petit à petit. On a l'impression d'une forme de naissance ou bien une découverte de son propre corps. Je me demandais qu'elle était ton ressenti en jouant ça ? Qu'est ce qui se passait à l'intérieur de ton corps. D'autant que c'est un passage assez long, qui est coupé à la captation. Je me demandais qu'est ce qui se passait intérieurement ?

L.L : Et bah plusieurs choses. Quand on performe c'est toujours comme ça. Il y a une part qui est une partition, j'ai envie de dire que ça c'est la part objective dans l'écriture. Et puis après, forcément il y a un *état* et ça c'est plus difficile de le décrire parce que c'est une plongée. Pour moi c'est très difficile de le décrire : c'est une plongée entre l'imaginaire de cette figure, de ce qui se produit dans mon corps. Et ça c'est dur de le verbaliser, ça reste à l'état de la perception. Et puis une réalité kinesthésique. Donc c'est tout ça qui est entrain de s'opérer : une partition, un imaginaire et une réalité kinesthésique qui là est ultra-contraindante parce que tout est très intense. Soit intense par l'extrême tension, soit intense par l'extrême relâchement. Elle est *anti-organique* cette partition : soit c'est extrêmement tendu, soit c'est extrêmement relâché.

Donc du coup, il y a une façon d'habiter cette figure. Pour tenir cette partition il faut

qu'il se passe ces trois choses à la fois. C'est-à-dire respecter l'écriture, parce que l'écriture c'est un cadre qui permet que ce soit possible. Il y a se donner les conditions de plonger dans l'imaginaire de cette figure pour, que psychiquement, ce soit possible ... et se préparer physiquement pour pouvoir tenir les conditions physiques de la partition.

J'ai envie de dire que ça c'est depuis *ma cuisine*. Et ensuite, une chose hyper-importante, c'est l'impact de la projection de cette figure vers le public et l'impact de la projection du spectateur vers moi. Et c'est de l'énergie. Moi je le perçois, surtout que tout se passe en silence.

En fait il n'y a que le bruit des projecteurs. Comme ils sont tous lancés en même temps, quand on les éteint il y a un crépitement dû au déchargement de la lumière. Dans la première partie il n'y a que ça comme son. Du coup le silence et l'écoute du spectateur est très palpable. Le degré d'attention, de concentration, d'agacement ... est très très palpable. J'ai envie de dire qu'il y a aussi ça qui vient dans ma perception. Comme c'est très écrit ça ne change pas le *timing* mais en revanche je pense que ça m'impacte d'un point de vu tout simplement émotionnel. C'est quelque chose qui est indicible mais perceptible pour moi.

Donc voilà, c'est tous ces étages-là, ces paramètres.

A.K : Toujours dans cette première partie, y'a-t-il des sources d'inspirations particulières ? On pense beaucoup au butō en la voyant. J'avais l'impression de voir l'intime, la découverte de son corps ..

L.L : Non c'est vrai qu'on me le dit souvent mais il n'y a pas de butō. La grosse base iconographique c'est vraiment toute l'iconographie des expositions universelles et coloniales. Pas exclusivement, mais un peu la Vénus Hottentote. Donc voilà cette iconographie-là mais c'est pas exclusif.

A.K : Une question sur la grimace avec un grand G. On a l'impression qu'elle semble partir du corps où elle est présente dès le début du spectacle pour remonter dans le visage. Elle triomphe dans le discours muet où elle est très présente sur le visage. Comment ça a été travaillé ? Et plus personnellement, quelle force elle aurait cette grimace pour vous ? Et la porter de cette grimace sur scène ? Moi je trouve ça très fort, à la fois très transgressif dans des moments de forte lenteur.

L.L : Oui, oui. Je vais répondre au deux questions en même temps. C'est une façon de faire entrer la question du grotesque dans le travail et c'est vrai que c'est des choses qui étaient un peu tabou dans la danse. La danse on l'attend toujours à un endroit de grâce, de beauté, de célébration et moins à un endroit transgressif même si il y a plein d'artistes qui travaillent dessus.

Il y a un artiste que j'aime vraiment beaucoup c'est Valeska Gert qui, dès les années 1920, travaillait déjà sur le grotesque et le burlesque. S'il y a une forme de généalogie à tracer dans mon travail, la plus lointaine ce serait Valeska Gert ... Jane

Avril ...

Après du côté du Japon il y a quand même des gens mais bizarrement des gens qui se sont beaucoup affranchis du butō mais qui travaillent quand même la figure et du grotesque : c'est Hijikata Tatsumi. Chez Hijikata, c'est pas du tout le butō mais c'est justement le rapport à la lenteur et aussi les questions de figure et cette façon d'avoir un corps très transgressif. Pas comme une posture mais simplement parce que l'on est habité de ça intrinsèquement.

J'ai fait une partie de mes études chez Cunningham. Récemment je dansais le *Sacre du printemps* avec Dominique Brun, ou je danse la *Danse du Faune* qui est une danse très écrite où il y a un neutre - enfin un dit neutre - qui ne me pose pas du tout de problème. Donc ce n'est pas par opposition mais moi, mon imaginaire est plus tordu que ça. Quand c'est des œuvres dont je suis l'auteure, tout cet imaginaire revient dans le travail car je suis habitée, je dis que je suis toute seule mais je ne suis pas toute seule en fait on est nombreux là-dedans (*rire*). C'est aussi une façon de laisser la parole à cette multiplicité.

A.K : Une question concernant le rapport entre le corps et la voix, j'avais l'impression que le corps et la voix étaient assez dissociés et se rejoignaient dans le moment de la *classe*. Y'a-t-il une volonté de dissociation ? Si oui, pourquoi ?

L.L : Moi je ne le pense pas comme ça du tout. Par exemple, la première fois que la voix apparaît je suis dans le noir, et je bouge beaucoup, mais ça on ne le voit pas. Ou quand je fais la danseuse et que je compte en arabe ... Il n'y a pas cette dissociation, pas du tout. Mais la voix est là parce que je trouve que pour certaines choses, c'est beaucoup plus direct d'utiliser la voix. Pour d'autres choses, c'est parce que j'ai l'impression que c'est le bon matériau pour le bon moment.

Je ne me sens pas chorégraphe muette. Quand j'ai besoin d'utiliser la voix, je l'utilise. Je ne me pose pas la question des médiums.

A.K : Une question un peu plus globale sur *SPC*. J'avais vraiment l'impression qu'il y avait une volonté de reprendre la parole, une parole qu'on pourrait dire volée par les « dominants ». Et j'ai donc lu la coiffe - qui est un des seuls accessoires et présente dans toute la pièce - comme une volonté d'élargir un peu ce combat, ce discours. Je me demandais comment ça avait été pensé de ton côté ? Parce qu'il y a beaucoup de projections aussi dans cette lecture.

L.L : Oui je pense que c'est des projections mais pourquoi pas. En tout cas je me sens pas du tout opprimée, opprimée et dans mon travail j'essaie vraiment de déminer la question victimaire quoi. Ça m'intéresse pas trop quoi ...

Mais dans l'accent arabe par exemple - l'accent du Maghreb, c'est vraiment un accent spécifique du Maghreb - il y a vraiment l'idée d'être porte-voix d'un accent qu'on n'a pas l'habitude d'entendre dans le régime de l'Art ... de l'Art ... avec un grand A. Enfin si un peu dans le stand-up... J'avais très envie de faire rentrer cet

accent, cet accent minoritaire. Et comme j'avais aussi envie de faire rentrer des régimes performatifs qui sont vécus comme des régimes minoritaires - en tout cas déclassés dans le milieu de l'Art - comme le stand-up. Ça, ça m'intéressait beaucoup. C'est aussi pour ça que des fois j'ai une façon très empruntée au stand-up. J'ai jamais été formée à ça, j'ai juste volé des choses...

Après, par rapport à la coiffe, qui est pour moi pas vraiment vécue comme un accessoire mais plus comme une figure. C'est une figure globale qui est composée, et encore une fois c'est une identité instable, qui est hybride. C'est un montage de sens et de non-sens. Evidemment je suis pas une femme indienne, pas une American Native. Je suis pas une femme arabe non plus. J'ai les attributs d'une femme, en tout cas les attributs sexués. C'est une identité très hybride avec une volonté de ne pas la figer dans une cause mais je vais plutôt tenter de la tordre et de ne pas me laisser piéger par une assignation extérieure. Ah mais oui bien sûr c'est ça ... elle vient nous parler de la question de femmes arabes *etc* ! Pour moi c'est plus la question du minoritaire et dans un sens très large. Comment, à un moment donné, on devient minoritaire ? Comment on devient l'Autre de quelqu'un ? De créer une convergence de luttes.

A.K : La coiffe, dans le processus de création, vous avez travaillé assez rapidement avec ?

L.L : J'ai travaillé tout de suite avec ! Évidemment je suis ultra au courant de l'histoire tragique des American Native et du génocide ... parce qu'il faut appeler un chat, un chat ... il y a un véritable génocide toujours pas reconnu par les puissances politiques ... et tout ça ... c'est complexe. Du coup, cette coiffe - comme pour le reste - on a regardé beaucoup d'iconographies et Nadia Lauro a recomposé. On ne voulait pas utiliser une vraie coiffe car c'est un objet sacré déterminé pour des rites et porté plutôt par les hommes donc du coup on l'a fait dévier du côté de la fiction, on en a composé une autre.

A.K : Tu m'arrêtes si je ne regarde pas l'heure. Je voulais te poser quelques petites questions sur d'autres spectacles. Dans *Adieu et Merci*, tu portes une postiche de barbe. Comme cette séquence t'es venue ? Quelles réactions du public face à ça ?

L.L : En fait la barbe je l'ai tout le long, je ne l'ai pas qu'à un seul moment, je l'ai depuis le début. À chaque fois c'est des figures, donc j'essaie de ne pas les amener comme des espèces de costumes que je mettrais. Je suis tout de suite comme ça.

Elle est arrivée par - comme je le disais tout à l'heure - cette question d'identité instable. Toujours dans ces questions d'hybridité.

Et après la réaction elle est ... je sais ... avec autant de spectateurs ... il y a autant de réactions que de personnes ... donc je sais pas trop quoi te dire ... Comme toujours devant mon travail : ça passe ou ça casse. C'est pas le type de boulot qui fait l'unanimité. C'est pas tout à fait des projets *mainstream* quoi. Et en

même temps ça ne se veut pas d'appartenir à une marge, c'est juste que je ne sais pas faire autre chose. En même temps je trouve que les gens sont prêts à faire l'expérience de quelque chose de bizarre. Par exemple avec *Adieu et Merci*, c'est une pièce qui est - en *live* en tout cas - très très émotionnelle... Je ne m'attendais pas à ça. Bien sûr c'est sur la question de l'adieu mais c'est bien au-delà de la question du salut, de l'après spectacle. Les gens sont dans un état très ...

A.K : ...très chargé ?

L.L : Oui c'est ça chargé ... ils pleurent beaucoup. C'est très étonnant. S'il y a une constante c'est presque celle-là. Et puis, peut-être une autre constante, c'est que beaucoup de gens me disent que la danse nue est à un fort degré de permissivité. Le moment dans la pièce où je suis nue. C'est vraiment pour tirer des généralités. Mais le côté très émotionnel je ne m'y attendais pas à ce point-là, je pensais que ce serait une météo moins constante.

A.K : Je finis par une dernière question sur *Loredreamsong*. Si tu avais le temps de me parler de la collaboration avec Sophiatou Kossoko. Tu la connaissais d'avant ? Comment ça s'est passé ?

L.L : Je la connaissais d'avant. Je la connaissais en tant qu'interprète je l'ai vue dans la pièce qu'elle va montrer demain³⁵³. Je sais pas si tu peux venir ?

A.K : Oui, oui je vais la voir.

L.L : C'est super. Donc je l'avais vue en tant qu'interprète, je ne la connaissais pas spécialement. Je cherchais une alliée pour faire un duo. J'avais pas beaucoup de temps pour travailler et je me disais qu'il fallait que déjà la personne n'ait aucun problème pour être dans des matériaux ... j'avais pas mal travaillé en amont en fait.

A.K : Il y avait déjà une base en faite ?

L.L : Il y avait une base. J'avais commencé déjà à écrire certains textes et je savais que ça allait être un peu ... voilà ... « rentre dedans ». Donc j'avais besoin de quelqu'un qui assume d'emblée, qui assumerait à plein d'endroits : d'abord performativement ... En fait, toutes mes pièces sont articulées à l'endroit du poétique et du politique ... Je voulais pas du tout qu'elle dise *amen* à tout - parce que tout peut être problématique et on peut tout discuter - mais qu'après à un moment donné, il faut qu'on puisse les valider ensemble.

³⁵³ Robyn Orlin, ... *Although I live inside ... my hair will always reach toward the sun...*, 2004.
Ce spectacle est interprété par Sophiatou Kossoko au Magasin les Horizons dans le cadre du Grand Rassemblement n°2 le 27 et 28 mai 2017

C'était super de travailler avec Sophiatou, de se rencontrer là-dessus. C'était OK pour l'ensemble du projet. Et elle était aussi dans des questions ... plus globales ... sur des questions de l'Art .. et des questions plus politiques et sociales donc je savais que ça l'intéressait de poser ça. C'est pas si souvent en danse, il y a pas 10 000 personnes qui interrogent ça dans le champ de la danse. Parce que je pense que le médium est pas évident. Au théâtre il y aurait presque des évidences : il y a des bases de textes, c'est déjà problématisé par des auteurs, il y a des cadres, il y a aussi la question de la parole. La danse c'est pas forcément le médium le plus évident. C'était chouette de se retrouver là-dessus.

Annexe n°2 : Échange avec Sophiatou Kossoko

Questionnaire réalisé par mail avec Sophiatou Kossoko, 18 avril 2017

Angéla Kontis : Comment avez-vous rencontré et collaboré avec Latifa Laâbissi ?

Sophiatou Kossoko : Brièvement dans le cadre d'une session de lecture/analyse *Femmeuses* de C. Proust. Nous avons gardé contact. J'ai ensuite été voir le travail de Latifa. *Self-portrait Camouflage* et *Histoire* elle m'avait à l'époque proposé de faire partie de l'équipe mais je n'étais pas disponible. Ensuite, je l'ai invité à venir voir une répétition de *Mouvements-lumières* en 2009 j'étais en résidence dans un collège à Montreuil. Puis nous nous sommes revues à Combourg.

A.K : Comment s'est mise en place la collaboration avec Latifa Laâbissi sur *Loredreamsong* ?

S.K : Elle m'avait contacté, pour me présenter le projet au départ, j'avais l'impression que c'était plutôt juste une forme performative brève. Par la suite nous avons fait une courte résidence pendant laquelle nous échangeons sur nos parcours et nos expériences artistiques et de vies. En tant que femme, mère, citoyenne, danseuse, chorégraphe... Nous avons aussi parlé d'identités, comment nous étions perçues ici et ailleurs. Le sens du racisme pour nous... les racismes.

A.K : Quelles étaient vos motivations pour travailler spécifiquement avec Latifa Laâbissi ?

S.K : Le travail de Latifa Laabissi, son courage, sa notion du partage, son humour. Portant un intérêt aux questions post-coloniales/coloniales, je me suis senti directement concernée par ce projet artistiquement, politiquement et humainement. c'était une évidence. Mais au-delà de cela ce qui m'a animé c'est la sensation d'une ouverture réelle. Les matériaux qui allaient être utilisés dans ce travail étaient tout de même des outils qui avaient servis à m'empêcher d'être ce que je réussis à être, il m'a semblé intéressant de traverser différemment ces perturbations et de les rejeter encore une fois avec d'autres outils.

Le racisme à toujours été proche de moi, je passe trop de temps à le repousser, ça va sans doute durer toute ma vie...et certainement celle de mes neveux, nièces...Donc aussi par devoir mais pas par obligation.

Une ambiance de travail saine, même quand c'était tendu j'ai pu m'exprimer et dire qui j'étais et d'où je partais. J'avais envie d'honnêteté, d'écoute et de partage réel. Mais surtout travailler avec une femme; sinon je ne l'aurais pas fait.

A.K : Quelle a été votre méthode de travail en tant qu'interprète au sein de *Loredreamsong* ?

S.K : Comme toujours quand je m'engage dans une création, je cherche ou et comment je peux nourrir ce qui veut être donné à voir , recevoir ou entendre. Exécuter simplement ce qui est donné à faire me semble insuffisant. Je fais un travailleur ce qui me lie ou ne me lie pas. l'invisible, le palpable.

A.K : Pourriez-vous me décrire en quelque mot ce que *Loredreamsong* représente pour vous ? (quels ressenties en tant qu'interprète ?)

S. K : "Je dis des blagues racistes et toi tu ris". J'ai eu du mal à rire de ces blagues qui n'en sont pas.

- La violence incarnée sur un plateau.

- Un espace où il est possible de donner à voir et à recevoir le pouvoir néfaste de nos cachoteries quotidiennes. *Loredreamsong* est pour moi un espace-témoin, un lieu révélant artistiquement des comportements.

- La preuve que nous avons encore beaucoup de travail à faire pour accepter l'autre en prenant conscience que la tolérance n'est qu'une étape et que sans doute l'acceptation le sera aussi...

A.K : Comment s'est déroulé le processus de répétition ? Quelles ont été les étapes de travail?

S.K : Un travail plutôt efficace. Des résidences dans des lieux d'accueil différents, des échanges en rapport avec le vécu. Des échanges par rapport à nos pratiques corporelles, des improvisation avec des contraintes précises. Latifa emmenait des matériaux, littéraires, cinématographiques...Il m'a semblé qu'elle avait déjà (plus ou moins) choisit ses matériaux. Nous étions parfois seules Latifa et moi, parfois avec Nadia Lauro. Il y a aussi eu des interventions de Dalila K. pour le travail de la partition vocal. J'ai de mon côté aussi lu et relus des oeuvres littéraires, poèmes et vu des films ce travail seule m'a permis de m'éloigner de la figure pour l'incarner plus librement. De l'intérieure j'ai vécu les sessions de travail très agréable.

A.K : Selon vous - toujours selon votre ressenti d'interprète - quels ont été les réactions du public ?

S.K : Peut-être un impact ? Lors de rencontre avec le public certains spectateurs parlaient de nous en disant les comédiennes une pièce de théâtre ? De l'énervement, des tensions ? Les gens étaient parfois heurté. Je ne peux me baser que sur les "retours" . "Quand j'ai entendu les blagues racistes ça m' énervé j'avais envi de partir" disait certaines personnes. D'autres ne voyaient pas "la danse". Une beauté autre?

Annexe n°3 : Retour sur le Grand Bain avec Latifa Laâbissi

Grand Bain au CCN2 avec Latifa Laâbissi

Le but de ces Grand Bains, proposés par la MC2, est de rencontrer ou bien de découvrir l'univers artistique d'un.e artiste issu.e de la programmation. Cette découverte passe alors par un atelier de pratique d'une durée de deux heures. Pour cette session, avec Latifa Laâbissi suite à la programmation à la MC2 de *Pourvu qu'on ait l'ivresse*, nous étions douze participant.e.s issu.e.s de milieux différentes (travailleuses sociales, bibliothécaire, artistes, étudiantes, programmatrice ...). Après s'être présentée, Latifa Laâbissi nous a alors proposé plusieurs activités qui cherchaient toutes à être inclusives afin que chacun.e puisse saisir au mieux la manière de travailler mais surtout l'univers artistique de l'artiste ce qui, rappelons l'on le, n'est pas chose aisée³⁵⁴.

Après une courte présentation de chacun.e des participant.e.s, Latifa Laâbissi a proposé plusieurs étirements afin que l'on puisse atteindre un certain état de corps à la fois reposé et conscient. Ainsi, nous avons pris conscience de notre corps en nous concentrant sur différents niveaux du corps. Elle nous a proposé de nous focaliser sur la peau, puis sur les os, les organes et enfin sur les fluides qui parcourent et constituent notre corps. Ensuite nous nous sommes étiré.e.s en groupe (les jambes, le dos ...)

Suite à ce premier temps, nous avons expérimentés l'espace en groupe. La volonté étant de nous faire prendre conscience des autres et d'apprendre à sentir l'autre et à composer avec lui ou elle. Nous avons alors marché dans le studio lentement, rapidement, à l'avant, à l'arrière, sur le côté, les yeux fermés, *etc.* Nous avons pratiqués d'autres dans la même dynamique, ainsi je passerais directement à la pratique suivante.

Nous avons formés des groupes de quatre à cinq personnes afin de pratiquer des « massages à thèmes ». Il s'agit de « commander » un type de massage particulier à ses partenaires afin qu'ils et elles le réalisent ensemble, sans aucune communication verbale. Afin d'illustrer mes propos, voici quelques noms de massages qui ont été commandés lors de notre session : massage solaire, massage littéraire, massage océanique, massage brutal, massage gazeux, massage politique, massage sonore. Ce qui me semble particulièrement intéressant dans cet atelier est le but recherché : créer un imaginaire collectif. En effet, comme le massage commandé n'est pas usuel et que la communication verbale n'est pas admise lors du massage, il faut que chaque personne et surtout chaque groupe trouve un moyen de s'accorder sur leur massage, leur position, leur mouvement. Ainsi, le groupe

³⁵⁴ En effet, Latifa Laâbissi a rappelé que découvrir un univers lors d'un atelier de deux heures est quelque chose de compliqué. D'autant plus que nous étions un groupe hétérogène.

interprète *ensemble* le nom du massage et décide unanimement et de manière muette ce qui est à effectuer. Cela crée alors un *agir ensemble*, un *décider ensemble* et un commun au sein de chaque groupe.

Enfin, le dernier temps a permis aux participant.e.s de se regrouper afin de créer une image (à un.e ou à plusieurs). Des accessoires et vêtements ont été mis en commun au centre du studio (cigarette, balais, stylo, chaise, bouteille, anorak, chaussure, plume *etc*). Une personne - ou plusieurs - devai(en)t composer une image en utilisant ces différents matériaux puis cette ou ces personne(s) se figeai(en)t dans une posture. Suite à cette pose, les autres participant.e.s - qui compose le public - cherchaient à nommer cette figure. La particularité de cette exercice est que la personne créant une image ne la nomme pas au préalable. Ainsi, cette personne n'a pas un titre particulier à l'esprit. L'exercice cherche alors à saluer le meilleur titre, celui qui semble (pour la personne effectuant la pose) convenir le mieux. Il ne s'agit ici pas de signifier quelque chose mais de proposer une image. De ce fait, l'exercice fait naître en chacun et chacune des images différentes. Faire nommer cette image par les autres, cela offre surtout un autre regard sur ce que l'on voit et sur ce que l'on fait.

Annexe n°4 : État de grève à Kerguéhennec

Etat de grève à Kerguéhennec, 2 janvier 1998

Réunie en juillet 1997 à Montpellier à l'occasion de l'annonce de la déconcentration des crédits pour la danse contemporaine, l'Association des signataires du 20 août, composée de danseurs- chorégraphes-chercheurs (T. Bae, C. Bastin, P. Barthès, H. Cathala, C. Bourigault, L. Bonicel, B. Charmatz, D. Chamblas, J. Cima, N. Collantes, F. Compet, C. Contour, L. De Nercy, M. Doze, F. Dugied, J. Dumeix, H. Fattoumi, B. Glandier, O. Granville, E. Huynh Thanh Loan, E. Lamoureux, I. Launay, C. Legrand, S. Letellier, B. Lombard, A. Michard, J. Nioche, V. Nolténus, A. Normand, A. Pulcini, C. Proust, S. Prunenec, P. Quéneau, R. Ouramdane, F. Ramalingom, D. Rebaud, L. Touzé, M. Vincent, C. Van Maerrem, C. Wavelet, C. Zimmer), s'est retrouvée régulièrement à Paris tout au long de l'année 98 et a participé activement aux rencontres professionnelles de la danse au théâtre de la Cité Internationale du 13 et 14 février. Suite à ces différents événements, le groupe a décidé de se revoir du 25 au 30 juillet au domaine de Kerguéhennec (Centre d'art contemporain situé près de Vannes, dirigé par D. Zakaropoulos), dans le but initial d'écrire des propositions pour dynamiser les étaux nécessaires des institutions concernant l'ensemble des problèmes qui touchent le milieu de la danse en France : statut de l'intermittence, évaluation du projet artistique, production et diffusion des spectacles, politique de sensibilisation, formation du danseur, les médiations du projet artistique, la critique en danse. Cette liberté de parole dans le milieu chorégraphique fit événement bien au-delà de ce que le groupe pouvait en attendre parce qu'il y fut radicalement déplacé la manière dont les responsables de la politique culturelle en danse posent les questions concernant le milieu de la danse contemporaine.

En effet, lorsque vingt chorégraphes-danseurs-chercheurs se réunissent à leur frais à Kerguéhennec, que viennent-ils faire ? Certainement pas se «rencontrer» sur un mode institutionnellement correct pouvant donner lieu à une pensée aussitôt énoncée que récupérée, à une production de textes aussitôt lus que remisés. Ils font grève. Ou plutôt, ils se révèlent être en états de grève, dans cette ébullition des pensées et des corps qui caractérise un intense travail pour penser les conditions de leurs pratiques artistiques, pour résister à l'aliénation organisée des corps dansants dans les écoles les plus renommées, comme à la docilité consentie de nombreuses structures à l'égard d'un système marchand, bref pour prendre leur histoire à bras le corps. Loin de nuire aux discussions transversales, les expériences de chaque intervenant n'ont cessé de faire écho aux préoccupations de tous. Les conditions de cette réflexion, fruit d'une année de travail, en un espace judicieusement choisi, nous

ouvraient la possibilité de constituer concrètement le groupe : le constituer en laissant s'écouler des flux langagiers peu communs dans le milieu chorégraphique. Enfin une parole libérée de l'intimité circulaire, de la fausse courtoisie et de l'adresse aux pouvoirs, enfin un partage de données subjectives propres à donner un tournis salubre, une parole non défensive mais néanmoins structurée par l'exigence critique d'un groupe acéré.

Réuni par un souci politique, le groupe du 20 août ne se définit pas par une défense d'intérêts corporatifs pour affirmer puis contrôler une position et se préserver une mince part du gâteau des subventions. Il est en revanche une riposte à la polarisation, depuis le milieu des années 80, de l'activité chorégraphique par des structures et un système global qui n'ont pas encouragé leurs responsables à constituer bien souvent un projet artistique qui aille au-delà d'eux-mêmes. Manquant les dimensions politiques de leur travail et de leur responsabilité d'artiste, et parce que le contexte ne l'exigeait pas avec cette acuité dans les années 80, le milieu chorégraphique s'est abstenu d'une réflexion approfondie sur son propre mode de fonctionnement, comme sur ses outils de travail. Et si certains artistes peuvent afficher une position politique ou revendiquer la posture de l'artiste engagé, elle est rarement en acte dans le fonctionnement des compagnies, dans la pédagogie, et souvent illisible dans les créations chorégraphiques elles-mêmes. Si ces cadres ont pu participer et soutenir l'effervescence de la danse contemporaine, ils ne sont plus aujourd'hui adaptés à de nombreux projets chorégraphiques qui n'y pourraient plus être viables ou mêmes visibles.

La renommée n'est le garant de rien, la reconnaissance par la subvention non plus. Nous n'en sommes pas la dupe, elles n'assurent pas d'une reconnaissance que nous souhaitons au lieu même où chacun désire se situer à un moment donné de son parcours. Si cet horizon ne peut qu'être évoqué, il demeure une trop grande disparité entre les ambitions singulières des artistes et celles de la politique de l'Etat en matière de danse. Aussi est-ce par sa dynamique, qui constitue en soi un événement face à la politique du « diviser pour régner », que le groupe révèle une force aux antipodes de celles qui entendent « gérer » les mouvements de la danse contemporaine. Nous ne cherchons pas à « gérer » nos carrières mais à créer les conditions de notre travail et d'une attente, avoir moins d'assurance vie pour plus de capacités de négociations et la maîtrise de nos formes d'intervention. Prendre le temps de mesurer les exigences d'un contexte pour définir des propositions artistiques qui remettent en cause tout rapport marchand au corps, le temps de penser à la fois le projet et ses moyens et le projet comme processus. Notre relation aux pouvoirs publics n'a pas à se jouer de la même façon pour tous et nous n'abordons pas les difficultés de la profession comme des rubriques administratives parce que nous sommes responsables de l'argent public.

La singularité de ce séminaire chorégraphique de Kerguéhennec, ce fut une volonté en acte de ne pas aborder les difficultés de la danse contemporaine en

dehors des problématiques spécifiques à chaque projet artistique. En d'autres termes, prendre de vitesse nos propres activités avant que nos aventures ne viennent à se modéliser, nous pousser à rêver autrement, nous montrer d'autres horizons, en renouvelant l'idée que nous nous faisons de l'ensemble du travail chorégraphique. C'est en exposant autour d'une table durant six jours chacun de nos projets comme autant de projets de vie, qu'il s'est agi pour nous de réfléchir sur les dimensions financières, juridiques, politique, historique et esthétique de nos travaux. En discuter, les mettre à l'épreuve des autres appartient à notre travail autant sinon plus que nos activités les plus visibles ou les plus spectaculaires. Kerguéhennec a révélé un élan collectif pour définir à chaque fois singulièrement une manière d'être « auteur », « chorégraphe » (ou de ne pas l'être), d'être « interprète » (et non un champion des auditions), d'être membre d'une commission et non un « expert », d'être « en résidence » sans y être assigné, d'être danseur parce que chercheur, d'être théoricien parce qu'en mouvement.

Parce que tout s'est trouvé déplacé, subsiste l'élan et la détermination.

Annexe n°5 : Lettre ouverte à Dominique Wallon

Lettre ouverte à Dominique Wallon et aux danseurs contemporains

Quel avenir pour la création chorégraphique contemporaine ?, 1 janvier 1999

Le Centre National de la Danse vient d'être brillamment inauguré pour offrir aux danses, quel que soit leur style, une place symbolique au niveau national. Est-ce une chance pour la vie chorégraphique en France ? La création d'une nouvelle institution centralisée de cette importance correspond-elle aux attentes réelles du milieu professionnel et du public ? Il est permis d'en douter. Depuis deux ans, les responsables de cette nouvelle institution ont consulté notre groupe à différentes reprises. Nous avons pu, à chaque fois, leur faire part de nos inquiétudes mais surtout de nos propositions concrètes, qu'il s'agisse de définir des priorités ou des modes d'organisation. Or en dépit de ces dialogues répétés, il semble que malgré tous nos efforts, ce travail fut vain. Pourquoi ? Pourquoi cette impression que nous ne parlons pas la même langue, que nos attitudes et nos désirs sont à mille lieues de ceux de nos interlocuteurs ?

Quand le mouvement dans un jeu s'est figé, faut-il changer les joueurs, modifier la règle du jeu, ou repenser le contexte dans lequel cette règle s'est imposée ?

Autrement dit, si ce n'est pas la création en danse contemporaine qui se porte mal mais plutôt ses modes de fonctionnements, institutionnalisés depuis le début des années quatre-vingts, quels actes pourraient combler l'écart qui se creuse entre la logique des structures institutionnelles et les dynamiques artistiques ? Quelle intelligence mettre en oeuvre pour éviter cette sclérose ? Quelle attitude préserver pour ne pas se laisser enfermer dans ce qu'une fonction tenterait d'imposer ? Quels sont les modèles de pensée et de pratiques qui organisent l'activité de cette nouvelle institution ?

Nous ne réclamons pas un changement des joueurs. Dans les années quatre-vingts, l'enjeu pour la danse contemporaine fut bien de conquérir un droit à l'existence, et donc des scènes subventionnées, des aides aux compagnies, la création d'une école de formation spécifique (Centre National de Danse Contemporaine d'Angers), un diplôme d'État pour le professorat. Bref, de combler un immense déficit identitaire. Il a fallu pour cela la volonté sans faille de tous ceux qui prirent des responsabilités politiques et artistiques. Mais il semble que ce volontarisme et cet activisme, cette exigence du « toujours plus » pour la danse n'ont plus la même pertinence aujourd'hui. Cette volonté d'art se retourne désormais contre elle-même parce que l'intelligence et l'écoute d'un contexte nouveau ont déserté ce qui est devenu le pouvoir chorégraphique en France. Et avec elles, une part des acquis et des questions de la modernité en danse dès lors qu'ils ne sont pas

recouverts par la célébration mythifiante d'une histoire de la danse académique, prompte à dresser des modèles ou à statufier des maîtres. Aussi ne s'agit-il pas ici d'instruire le procès de X ou Y en particulier.

Ce sont bien alors les règles du jeu qu'il faudrait mettre en question. La première, c'est l'importance de la mise : si par la création des Centres Chorégraphiques Natio-naux, l'État a aidé la danse contemporaine des années quatre-vingts, il n'a pas su se donner les moyens d'accompagner l'émergence des formes artistiques survenues hors de ce cadre. La récente décentralisation chorégraphique (puis déconcentration des crédits) n'a fait que reproduire à l'échelle régionale le système central pyramidal et n'a pas créé une diversité de structures.

Nous nommerons la seconde, le népotisme chorégraphique. Paradoxalement, alors que le milieu professionnel contemporain s'est considérablement élargi, il semble que le visage de ses représentants ne se soit guère modifié depuis vingt ans. Le jeu des chaises musicales a favorisé une fermeture et une attitude de repli dont on vit actuellement un des effets les plus graves : la difficulté à trouver du personnel (inspecteurs, directeurs de structures, conseillers, « experts », *etc.*), à savoir des personnalités indépendantes, dotées d'une vaste culture chorégraphique, ayant un projet solide et ambitieux, nourries d'une haute idée de leurs responsabilités politiques et artistiques.

Les responsables institutionnels et politiques de la danse contemporaine et les danseurs ne seraient-ils pas en mesure d'imaginer autre chose qu'une organisation pyramidale du travail qui réduit les marges de manœuvres, et ligote la liberté de penser et d'agir ? Une véritable aventure politique, administrative, artistique et intellectuelle pour la danse est-elle possible quand il s'agit d'abord de ne pas contrarier la hiérarchie, le savoir consensuel et les pouvoirs personnalisés ?

Si l'État démocratique et les élus ont la responsabilité des nominations de leurs fonctionnaires et responsables de structures, la responsabilité de la profession est de débattre des contenus de leurs projets respectifs. Elle est en effet devenue suffisamment structurée, suffisamment experte et consciente d'elle-même pour que de tels débats contradictoires puissent avoir lieu. Qu'est-ce qu'une légitimité si elle n'est fondée que sur un savoir-faire politicien et communicationnel, et non sur l'adhésion des danseurs contemporains à un projet artistique et politique ? Pourquoi la possibilité de débattre des contenus est-elle à ce point absente du milieu de la danse en France ?

Quand on commence à dire « je » pour parler au nom de l'État, à dire « mon » Centre Chorégraphique pour parler du lieu de son travail, quand un programmateur ou un directeur de salle parle de « ses » artistes et de « son » public, un chorégraphe de « ses » danseurs, la voie est ouverte à toutes les instrumentalisation et abus de pouvoir. L'idée même de collégialité et d'échanges s'est absentée, alors qu'elle redevient décisive aujourd'hui. Ainsi des groupes tels

Espace Commun, Pro-Danse, ou le nôtre, tentent d'organiser diversement la profession, de construire une parole critique et des propositions venues du terrain. En outre, l'attitude adoptée par certains chorégraphes, comme Mathilde Monnier au C.C.N. de Montpellier (poursuivant à sa façon l'élan de Dominique Bagouet qui, nommé à la tête du premier C.C.N., ne souhaitait pas en devenir le propriétaire) marque fortement la nécessité de penser un lieu de travail sous le signe de l'échange.

Mais le pouvoir n'existe qu'à une autre condition : le secret. Le pouvoir chorégraphique en France s'appuie sur cette habitude particulièrement active : secret des commissions de subventions, absence de bilans critiques publics des actions artistiques, pédagogiques, menées au niveau national et international, difficulté d'accès à des archives administratives (quand elles existent). À ce jour, et à notre connaissance, aucun effort n'a été fait pour rendre publiquement accessible un bilan rigoureux de l'évolution et de la distribution des subventions depuis les années quatre-vingts, de l'activité des C.C.N. depuis leur création, de la situation actuelle du C.N.D.C. d'Angers, des conservatoires nationaux et municipaux, des résultats du Diplôme d'État. Aucune étude critique n'a été entreprise sur l'École de l'Opéra de Paris, tabou parmi les tabous. Tout débat de fond est ainsi rendu impossible sur les options prises, dès lors que débattre du fond risque de mettre en péril l'interlocuteur lui-même.

Ce n'est certes pas un hasard si cette absence de débat rend actuellement la situation insupportable dans deux domaines cruciaux, le fonctionnement des commissions d'attribution des subventions publiques et la formation des danseurs.

Concernant les commissions, le vote des « experts » n'est pas systématiquement pris en compte par les DRAC (Directions Régionales des Affaires Culturelles) qui peuvent agir de leur propre chef et, dans une totale opacité, décider ou non de soutenir telle ou telle compagnie. En outre, leur absence de moyens les rendent inaptes à faire face à leur tâche, qui est de contribuer à distribuer équitablement l'argent public aux artistes engagés dans un projet propre à favoriser la vie chorégraphique. Comment les commissions peuvent-elles « traiter » quatre-vingts dossiers en une journée (pour les régions Provence-Alpes-Côte d'Azur et Midi-Pyrénées), ou plus de cent dossiers en quatre jours, pour l'Île-de-France (soit cinq à dix minutes de débat par dossier) autrement que par l'arbitraire ? Et cela quand les membres des commissions ne connaissent pas toujours le travail antérieur des compagnies ou qu'ils ne peuvent s'en faire une idée que d'après l'orientation et le filtre du rapport de dix à vingt lignes de l'inspecteur ministériel et /ou du représentant de la DRAC ?

Au-delà de ces conditions inacceptables, c'est l'absence de démocratie, le manque d'inquiétude et de réflexion sur la notion même d'« évaluation » des projets chorégraphiques qui fait de leur fonctionnement une insulte à la pensée de la danse

contemporaine en France. L'arbitraire n'est pas seul ici en cause, mais bien la capacité de cet arbitraire à organiser, le plus souvent inconsciemment, les normes esthétiques de ce que « devrait » être une œuvre chorégraphique et, en amont, la formation des artistes qui seraient à même de produire une telle œuvre.

Ainsi une pièce chorégraphique idéale se doit d'abord, selon la doxa des rapports d'inspections, partagée souvent par la presse, d'être « composée ». Mais la composition est tenue pour un dogme, une évidence normative (qui fait fi de toute l'histoire complexe de la notion de composition en danse contemporaine et de sa critique). Elle se doit ainsi d'être une pièce « maîtrisée, finie, construite rigoureusement » qui puisse montrer une « belle occupation du plateau », sans pour autant ne jamais être « trop formelle, trop frontale, trop appliquée ». Elle risquerait alors de n'être qu'un « exercice de composition ».

Une pièce chorégraphique contemporaine se doit ainsi d'offrir « des images remarquables », un « décor soigné », voire sophistiqué, un éclairage qui puisse « mettre en valeur » le corps en mouvement des danseurs. Elle doit en outre être soutenue par de « sublimes interprètes » dotés d'un « vrai physique de danseur » qui savent faire preuve de leur savoir-faire technique dans de « beaux moments de virtuosité ».

Elle se doit encore d'être « en connivence avec le public », « sans prétention », afin de partager avec lui « quelque chose » de commun. Ce qui est « réservé aux initiés », une expérimentation, une performance, un happening où il ne se passerait, comme on dit, « pas grand-chose », relèverait d'un travail de « chercheur », pas de « chorégraphe ».

Ce qui pourrait donc venir contrarier la jouissance immédiate du public, contribuer à mettre en crise, à frustrer, à déjouer ses habitudes serait contraire à ce partage nécessaire. Cependant le chorégraphe se doit de « prendre des risques », d'être « impertinent », « original », « sans retenue ». Et rentable. Ainsi une pièce chorégraphique doit-elle emporter l'adhésion du spectateur au risque de le réduire à n'être plus qu'un consommateur. Bref, elle ne doit pas venir troubler l'horizon de son attente, le déplacer, encore moins le subvertir. Elle doit donc être docile. À ce titre, on le voit, tous les artistes les plus marquants de la modernité chorégraphique auraient eu peu de chances d'être subventionnés. Tout projet artistique fort est celui qui invente ses propres règles et qui invite le spectateur à reconsidérer les critères plus ou moins conscients qui régissent sa perception.

Pourtant, il arrive que les commissions de subventions aident paradoxalement des projets qui ne correspondent pas aux critères de l'œuvre « subventionnable ». Comment expliquent-elles alors leurs aides, si ce n'est que ces artistes sont à la mode ou qu'ils connaissent une reconnaissance publique et /ou professionnelle que les commissions se croient obligées d'accompagner sous peine

d'être à contre-courant ? Quelle est donc leur légitimité ? Et n'encouragent-elles pas le système de la mode qui exclut aussi violemment qu'il accepte ?

Il est vital qu'un travail de fond soit entrepris par l'ensemble de la profession afin que soient questionnés les modèles de pensée du corps dansant qui nous gouvernent et qui gouvernent ceux qui nous gouvernent. Modèles qui fondent les choix d'une commission, d'un programmateur, d'un jury, d'un futur professeur, d'un chorégraphe, d'un danseur.

Ce manque de pensée et cette cruelle absence de débats contradictoires sont trop courants dans le milieu de la danse pour être imputables à quelques personnes. C'est donc bien la formation, initiale ou continue, passée et présente, qu'il s'agit de repenser, là où se créent des habitudes profondes de faire et de travailler, et parfois des certitudes, d'autant plus fortes qu'elles ont travaillé à même les corps. C'est une formation qui ne s'est pas souciée de donner aux danseurs les outils d'analyse critique leur permettant de comprendre et de choisir leur pratique du mouvement, ni une culture historique et esthétique large leur permettant de situer leurs travaux dans un champ élargi. L'autonomie artistique et intellectuelle de nombreux artistes chorégraphiques aujourd'hui ne relève souvent pas de leur formation initiale, mais s'est construite malgré elle ou contre elle, au prix d'efforts menés à l'arraché, et au prix de difficultés insoupçonnées. À ce titre renouer les liens entre création, pédagogie et recherche devrait être une des priorités de la politique de la danse en France. On est loin ici d'un kaléidoscope de stages, enchaînés les uns les autres, accommodés de conférences, comme une programmation de saison, en guise de formation continue. Et l'on est en droit de s'interroger sur ce que vient effectivement sanctionner le Diplôme d'État, au nom de quelles normes inspirées par quelle hégémonie ?

Quelles craintes et quelle méfiance soulève donc la recherche en danse pour qu'elle soit, dans nos pratiques comme au sein de nos institutions chorégraphiques et universitaires, si ignorée ? En l'absence d'un soutien réel et symbolique à la recherche, qui a finalement intérêt à ce que la danse soit le dernier secteur artistique à avoir droit à des chercheurs ? La recherche n'est pas le placage systématique d'un langage élitare et de catégories extérieures sur l'activité des danseurs. Elle ne peut évidemment pas non plus, faut-il le rappeler, se confondre avec l'archivage et la documentation. Elle est un enjeu pour la pensée elle-même et elle forge, dès lors qu'elle part de l'expérience artistique, les outils critiques nécessaires à l'émancipation créatrice. Le secteur de l'édition est sinistré, et l'élaboration d'un « dictionnaire de la danse » peut-il servir de pis-aller ?

L'ouverture d'un danseur à une véritable culture chorégraphique et artistique générale n'est pas incompatible avec l'acquisition d'une sacro-sainte « technique », elle lui donne un autre sens. Les échanges de pensées appartiennent à nos pratiques qui ne se limitent pas à l'espace du studio. On forme aujourd'hui des

danseurs-techniciens virtuoses censés être aptes à se conformer à tous les styles, mais a-t-on à l'esprit la nécessité de former des artistes ? A-t-on conscience du risque de stérilité inhérent à une telle absence de formation artistique générale ?

A défaut de cette réflexion, c'est la fin de l'aventure assumée du regard et des corps en mouvement, au profit des lois du marché culturel et des forces idéologiques qui l'animent, au profit d'une censure qui ne dit pas son nom. C'est une politique de la danse empoisonnée qui ne connaît pas ses raisons, sauf d'être le fruit d'une volonté de pouvoir devenue illégitime et toujours plus ou moins consciente - nous ne saurions donc y participer.

L'Association des Signataires du 20 Août

Table des illustrations

<i>Illustration n°1: Love, conception de Latifa Laâbissi et Loïc Touzé</i>	37
<i>Illustration n°2 : Polices ! de Rachid Ouramdane</i>	44
<i>Illustration n°3 : Habiter, investir l'espace intime et privé par le corps</i>	50
<i>Illustration n°4 : Extension sauvage, le festival de 2016</i>	53
<i>Illustration n°5 : Autoarchive</i>	54
<i>Illustration n°6 : Although I live inside ... my hair will always reach toward the sun...</i>	57
<i>Illustration n°7 : Les fantômes de Loredreamsong</i>	61
<i>Illustration n°8 : Le blackface dans Loredreamsong</i>	62
<i>Illustration n°9 : La danse de la sorcière et Écran somnambule</i>	67
<i>Illustration n°10 : La part du rite</i>	71
<i>Illustration n°11 : Scénographie de Self Portrait Camouflage</i>	77
<i>Illustration n°12 : Self Portrait Camouflage, première position</i>	81
<i>Illustration n°13: Gustave Courbet et Latifa Laâbissi : une nudité exposée ?</i>	82
<i>Illustration n°14 : Self Portrait Camouflage : corps hésitant et régressif</i>	84
<i>Illustration n°15 : Gyohei Zaitzu et le butō</i>	85
<i>Illustration n°16 : Self Portrait Camouflage : corps fermé et regard ouvert</i>	87
<i>Illustration n°17 : Self Portrait Camouflage : l'attitude revisitée</i>	90
<i>Illustration n°18 : Asymétrie faciale d'une patiente</i>	103
<i>Illustration n°19 : Les bras dans la catalepsie</i>	105
<i>Illustration n°20 : Le cercle hystérique dans la catalepsie</i>	107
<i>Illustration n°21 : Saartje Baartman et Latifa Laâbissi, objets exposés et regardés</i>	117
<i>Illustration n°22 : Self Portrait Camouflage, le discours muet</i>	133
<i>Illustration n°23 : Le hurlement muet de Mère Courage</i>	136
<i>Illustration n°24 : Le Cri, Edvard Munch</i>	137
<i>Illustration n°25 : Guernica, un témoignage de l'horreur par Pablo Picasso</i>	139
<i>Illustration n°26 : Manipulation de marionnettes à fils</i>	142
<i>Illustration n°27 : Self Portrait Camouflage : une marionnette aux fils invisibles</i>	143
<i>Illustration n°28 : Distorsions du visage chez Valeska Gert</i>	145
<i>Illustration n°29 : L'Extase de Sainte Thérèse, Le Bernin</i>	147
<i>Illustration n°30 : Self Portrait Camouflage, une maîtresse aux allures singulières</i>	161
<i>Illustration n°31 : Self Portrait Camouflage : sourire et poses forcés</i>	171
<i>Illustration n°32 : Camouflage au drapeau, Marie Hudelot</i>	173
<i>Illustration n°33 : La ceinture chez Joséphine Baker et Latifa Laâbissi</i>	176
<i>Illustration n°34 : Self Portrait Camouflage : montrer et cacher la poitrine</i>	178
<i>Illustration n°35 : Self Portrait Camouflage : l'engloutissement du drapeau tricolore</i>	180
<i>Illustration n°36 : Self Portrait Camouflage : engloutissement et rituel</i>	182

Résumé

L'artiste contemporaine Latifa Laâbissi s'illustre par une pratique au croisement des disciplines artistiques. Son premier solo, *Self Portrait Camouflage* réalisé en 2006, mêle danse et performance tout en invitant le langage sur scène. C'est dans cette création transdisciplinaire que l'artiste interroge la notion *d'identité*. Cette recherche est basée sur l'analyse de *Self Portrait Camouflage* et s'intéresse au traitement ainsi qu'à la transfiguration des *identités* au sein de ce spectacle. Le terme *transfiguration* lie deux notions : *l'inhabituel* et la *sublimation*. Cette dernière amène l'individu au-delà de lui-même à travers une transformation. Aussi, la transfiguration dans cette recherche est-elle un acte permettant d'aller outre la représentation habituelle afin de transformer son identité et ses identités par le corps. Ce mémoire de recherche croise différentes thématiques liées à l'identité et peu abordées par le domaine chorégraphique telles que le genre et le postcolonialisme.

Mots-clés

Latifa Laâbissi - *Self Portrait Camouflage* - Danse - Performance - Genre -
Postcolonialisme - Identité - Transfiguration