

Le même corps, jamais pareil
D'après Esther Ferrer

Latifa Laâbissi



Revue de presse



Danse A la Ménagerie de verre, Latifa Laâbissi et Alina Arshi s'en donnent à corps joie

◆ **Réservé aux abonnés** De la chorégraphe française réactivant Esther Ferrer aux hybridations du duo de la jeune danseuse de Lausanne, les corps féminins se mesurent, se mêlent et défient les normes lors du festival les Inaccoutumés.



Alina Arshi et sa partenaire Juliette Uzor. (Giorgia Filipponi)

Par **Cécile Daumas**

Publié le 27/11/2025 à 18h13

Un corps nu féminin s'auto-mesure consciencieusement, non pour une jolie robe faite pour plaire mais juste pour lui-même. Du sexe au cou, du creux de l'aisselle au bout des doigts, la rondeur d'un sein comme une île, les mains se font précises sur le corps. En 1977, la plasticienne basque [Esther Ferrer](#), pionnière de la performance en Espagne, faisait [de son corps le terrain de son œuvre](#). Dans *Intime et personnel*, ces mesures aléatoires étaient bien les siennes, faisant voler en éclat les normes de la féminité et les injonctions corporelles. Au cœur des années 70, le travail d'Esther Ferrer proclamait une liberté intime et radicale, en écho au mouvement féministe à son firmament.

Interview

Esther Ferrer : «Mon travail porte sur l'enfermement de la femme»

Novembre 2025, la chorégraphe Latifa Laâbissi reprend la performance d'Esther Ferrer pour le festival les Inaccoutumés à la Ménagerie de verre à Paris. Elle part de son propre corps, celui d'une femme de 60 ans, dans la simplicité détonante [de sa nudité](#), tranquillement posée dans sa monstration. Produit avec le théâtre de la Bastille, *le Même Corps, jamais pareil* joue comme une réactivation, encore totalement d'actualité, de la mise en cause du corps académique d'Esther Ferrer. La prise de mesures achevée, dans un silence aussi assourdissant que la fureur du monde, la danseuse, artiste associée au théâtre national de Bretagne, brûle les chiffres consignés sur des étiquettes blanches puis, écrit sur son corps au feutre noir : intime et personnel.

Etat de fusion et de stupéfaction

Le même soir, autre performance, autre génération, autre corps : celui de la jeune chorégraphe Alina Arshi (née en 1997), étonne par sa plasticité, pâte hyperflex donnant une empreinte trouble du monde. Entre elle et sa partenaire Juliette Uzor, pas de prises de mesure possibles tant leurs corps nus ne font plus qu'un, fusion de cuisses, fesses, mains, jambes et pieds. Dernier spectacle des Inaccoutumés, *J'aime bien les plis* est un renversant pas de deux mettant à terre postures et battements rythmés. Au sol, deux corps féminins adhèrent, fondent l'un dans l'autre dans une hybridation puissante, contrainte douloureuse parfois et en même temps terriblement

fusionnelle. Tel un poulpe ou un crabe, elles rampent d'un seul corps, les mains de l'une soutenant l'autre, les pieds de l'une servant d'appui à l'autre. Ultra-sollicitées, leurs respirations deviennent la bande-son de leur duo hybridé. Seul un vêtement réenfilé signe la fin de l'état de fusion et de stupéfaction.



Au sol, deux corps féminins adhèrent, fondent l'un dans l'autre dans une hybridation puissante (Giorgia Filipponi)

Peu avant, les deux danseuses traversaient, corps dissociés et nus, le hall de [la Ménagerie de verre](#), dans une proximité quasi totale avec le public. Juchées sur deux estrades, elles explorent ce rapport tendu au corps, contrarié entre immobilités et torsions ultra-physiques, nouvelles statuaires d'une époque contrariée. Jeune chorégraphe et danseuse de Lausanne, Alina Arshi avait présenté l'année dernière aux Inaccoutumés *Entepfuhl*, son travail de diplôme à la Manufacture de Lausanne. La revoici avec cette œuvre pleine d'audace et de promesses, dans laquelle elle s'engage jusqu'à la moindre expression de son visage qu'elle mobilise d'un claquement de volonté.

Festival les Inaccoutumés, Ménagerie de verre, Paris, jusqu'au 29 novembre. *Le Même Corps, jamais pareil* d'après Esther Ferrer, de Latifa Laâbissi, création avec le théâtre de la Bastille. *J'aime bien les plis* d'Alina Arshi, présenté avec le théâtre de la Bastille et le Centre culturel suisse.

samedi 22 novembre 2025

SPECTACLE VIVANT

Latifa Laâbissi : « J'aime beaucoup le rapport à l'absurde des performances d'Esther Ferrer »

Par **Yvane Chapuis**

HISTORIENNE DE L'ART

Comment une danseuse-chorégraphe en vient-elle à réactiver trois performances d'une artiste plasticienne de renom, plusieurs décennies après leur création ? Latifa Laâbissi et Esther Ferrer ont en partage un goût pour la dé-hiérarchisation, le lâcher prise sur le contrôle de l'image de soi, un certain rapport au langage. On le découvre dans *Le même corps, jamais pareil*, présenté dans quelques jours à La Ménagerie de Verre à Paris.

En décembre dernier Latifa Laâbissi, danseuse et chorégraphe dont la compagnie est basée à Rennes dans l'Ille-et-Vilaine, venait faire une conférence à Lausanne devant la petite communauté des étudiant.es acteur.ices, danseur.euses, metteur.euses en scène, et scénographes de la Haute école des arts de la scène.



publicité

Le contexte dans lequel cette invitation s'est inscrite est un cycle de conférences dansées, jouées, performées parfois même dessinées, et dont la visée est de montrer à de jeunes artistes en formation que les artistes peuvent se saisir eux-mêmes de l'analyse de leurs pratiques et de leurs œuvres ; et que ce discours, qui relève d'une approche réflexive et appartient au domaine de la recherche, est loin d'être ennuyeux, il peut même être joyeux, et dans tous les cas est un partage du sensible.

[AOC Yvane Chapuis, 22 novembre 2025](#)

[> lien vers l'article](#)

C'est ainsi que Latifa Laâbissi nous a invité.e.s à la rejoindre sur la scène plutôt que de nous laisser nous installer dans les gradins. Nous avons circulé avec elle entre un ensemble de documents – livres, images, petites reliques du quotidien – qu'elle avait disposés au préalable dans l'espace. Elle s'est mise à les commenter comme elle aurait raconté à un.e ami.e quelles sont ses sources, autant personnelles (les deux livrets d'alphabétisation de ses parents à leur arrivée en France par exemple), qu'artistiques et théoriques (études en danse, en art ou en anthropologie, notamment celle que Charles Jeannel consacrait dès 1855 aux aboyeuses de Josselin – des femmes du Morbihan qui, lors du pèlerinage de Notre-Dame de Roncier à la Pentecôte, entraient en transe et produisaient des sons qui leur ont valu ce nom).

Puis ses références sont devenues vivantes : elle s'est glissée sous nos yeux dans un extrait de *La danse de la sorcière* (1914) de Marie Wigman, dans une danse butô de Tatsumi Hijikata (1928-1986), ou encore dans la sienne propre, arborant nue la coiffe indienne apache de son solo *Self portrait camouflage* (2008) qui a marqué autant la scène chorégraphique française que new-yorkaise dans les années 2000. Elle a ainsi performé des archives, au risque de se voir interrogée à nouveau sur sa démarche, que d'aucun.e auront qualifiée d'appropriation culturelle et d'autre de geste volontairement anthropophagique, dans le sillage du poète et polémiste brésilien Oswald de Andrade.

C'est à la suite de ces *Danses tordues*, comme elle a titré cette conférence, que la chorégraphe m'a expliqué qu'elle prévoyait d'activer certaines performances de l'artiste plasticienne Esther Ferrer (1937), et qu'elle avait besoin d'un regard extérieur. Fonction bien connue des équipes du spectacle vivant, cet œil critique et bienveillant apporte son point de vue sur le travail de création en cours. Quelques mois plus tard, nous avons ainsi travaillé ensemble, cinq jours à La Ménagerie de Verre à Paris et trois jours au Frac Bretagne à Rennes, discutant des différents documents dont nous disposions, des échanges en cours qu'elle avait avec l'artiste espagnole, nous interrogeant sur les manques que contiennent l'ensemble de ces éléments, sur la façon la plus juste de les incorporer et de les assembler dans le cadre d'une soirée devant un public. C'est dans ce contexte que je lui ai proposé de mener l'entretien qui suit, avec pour objectif la description de l'activité artistique. Y. C.

Comment as-tu découvert le travail d'Esther Ferrer dont tu as réactivé trois performances au FRAC Bretagne, les 14-16 novembre derniers, et que tu reprendras bientôt, du 25 au 29 novembre, à La Ménagerie de Verre ?

La première performance que j'ai vue d'elle est sa conférence sur la performance, c'était au Centre Pompidou [en 2010]. Plus longtemps en arrière, j'avais vu des photographies de performances dans la bibliothèque du domaine de Kerguehenec, il y a 29 ans... J'étais en résidence avec un artiste italien de l'Arte Povera, Pierre Paolo Cazzolari, pour un projet avec lui à la Ferme du Buisson, où nous allions être plusieurs danseurs à activer une de ses installations. Une partie du travail s'était préparée à Kerguehenec, ce lieu plutôt lié aux arts visuels. Marina Abramovitch était là, elle proposait un workshop que j'ai suivi. Et là, dans la bibliothèque, j'ai commencé à regarder énormément de choses sur la performance. J'avais déjà un petit patrimoine de connaissances. J'ai vu des images d'*Intime et personnel*^[1] à ce moment-là, et ça m'avait beaucoup intrigué.

Qu'est-ce qui t'intriguait ?

Le rapport au langage, au langage crypté. C'est quand même dans cet endroit qu'Esther Ferrer travaille, c'est-à-dire là où le sens n'est pas premier. On a un sujet clair, on sait de quoi il est question – l'intime ou la mémoire par exemple, ou encore un discours sur la performance – c'est énoncé dans le titre, mais dans la performance c'est crypté. C'est une opération qui m'intéressait, dans la mesure où je commençais à réfléchir au camouflage, aux politiques de l'accent, aux manières dont la langue peut être un principe de camouflage, en jouant avec des apparitions et des disparitions de sens. Donc forcément, quand j'ai vu sa conférence, où elle fait en sorte qu'on ne comprenne pas ce qu'elle dit, hormis quelques mots qui jaillissent de temps en temps, ce qui lui permet de faire apparaître des choses et d'en camoufler d'autres... ça n'avait rien à voir à priori avec la manière dont je me saisissais de la langue de mon côté, pourtant il y a quelque chose de commun.

Qu'est-ce qui t'a conduit à vouloir réactiver certaines de ses performances ?

Il y a vraiment deux choses. La première est liée au processus de création de *Cavaliers Impurs* [2023] que nous avons mené avec Antonia Baehr. Par différents chemins, nous en sommes arrivées à travailler un matériau qui évoquait la mesure des corps, avec tout ce que ça contient de normatif, sans référence à qui que ce soit dans l'histoire de l'art. C'est en fait Carola Caggiano, la personne au son avec nous, qui nous avait montré les images d'une pratique populaire en Espagne qu'elle connaissait de son enfance, et qui lui faisait penser à nous disait-elle. C'est un loto pratiqué au moment de Noël, sur les images qu'elle nous a montrées on voit deux jeunes filles un peu endimanchées qui attendent la petite boule de numéro qui va tomber, et quand elle arrive, elles la prennent de façon extrêmement précise dans les mains, foncent devant le public et crient le numéro. Mais vraiment, elles le crient. On s'est dit avec Antonia qu'on devrait faire cela en donnant à la place du numéro du tirage les mesures de nos corps, en les balançant comme ça à l'avant-scène. On a essayé, et ça nous a beaucoup réjoui. Je me suis alors souvenue des photos de la performance d'Esther Ferrer et j'ai proposé à Antonia de composer une petite histoire de l'art à travers la mesure des corps. C'est resté en suspens comme ça pendant deux ans.

Puis dans l'été, je travaillais sur un projet mais je n'y arrivais pas, parce que j'étais assez abasourdie par le bruit du monde, on va dire ça comme ça... Je faisais des va-et-vient dans le studio et je suis retombée sur un catalogue d'Esther Ferrer. J'ai commencé à regarder. Je n'ai pas vu le temps passer. J'ai dû regarder toute une matinée. Il y a une sorte de silence de l'abstraction dans les documents que je regardais qui m'est vraiment apparu, qui m'a fait comme un massage psychique. Je ne sais pas comment dire... Je me suis dit que ça faisait du bien que le sens ne soit pas devant, qu'il n'y ait rien qui soit de l'ordre du *statement*... Je ne sais pas, un silence qui ne retire pas totalement le signifiant, mais qui l'articule complètement différemment. De fait, j'ai regardé, regardé. Et quelques jours après, j'ai essayé de me mesurer, de refaire ainsi *Intime et personnel*. J'ai envoyé des photos à Antonia parce qu'on en avait parlé. Et j'ai beaucoup aimé passer par *le faire*. Je suis vraiment rentrée dans son travail. Je suis allée voir plein de vidéos, j'ai lu et écouté des entretiens. C'est comme ça qu'a commencé une sorte de conversation avec son travail, qui m'a fait un bien fou, pour toutes les raisons que je nommais précédemment. J'ai vraiment prolongé ça en essayant de refaire d'autres

performances, comme *Las cosas* [*Les choses*, 1990]. Pour le faire vraiment il fallait que je l'éprouve avec un public. J'ai sollicité dans un premier temps Béatrice Josse, parce que je savais qu'elle connaissait Esther Ferrer, pour lui demander si c'était envisageable que quelqu'un d'autre qu'elle performe ses pièces.

Ce n'est pas la première fois que tu t'engages dans un travail de réactivation d'œuvres d'autres artistes.

La reprise, le *reenactment*, rejouer quelque chose d'œuvres déjà existantes dans l'histoire de la danse ou de l'art m'a déjà beaucoup occupée bien sûr. Valeska Gert, Marie Wigman, Oscar Schlemmer... On a joué avec les masques de Sophie Taeuber avec Manon de Boer, on a rejoué des situations de fête du Bauhaus également, avec des courtes danses assez drôles, des danses de coulisses par exemple faites d'apparitions et de disparitions. Nous avons remonté CPAD [*Continuous project altered daily*, 1970] de Yvonne Rainer avec le Quatuor Knust [en 1996]. Bref, c'est très présent dans mon travail, mais les fois précédentes, c'était vraiment rattaché à des projets. Là, c'est un peu arrivé par effraction. Il n'y a pas eu l'anticipation du projet. C'est vraiment ce silence qui m'a fait du bien, qui m'a saisie et que j'ai eu envie d'ouvrir et d'élargir. J'en parle beaucoup comme le fait d'établir une conversation, et cela est propre à tous les autres travaux de *reenactment*. C'est comme être en relation sans la présence, c'est une sorte de généalogie conversationnelle, qui nourrit le travail, tout simplement.

Tu dis aimer passer par *le faire*, que se passe-t-il dans cette activité ? Quelle relation établis-tu alors avec le travail d'un autre artiste ?

La première chose c'est qu'il y a un effet de réel... C'est-à-dire qu'il y a une œuvre, un travail que je regarde et re-regarde – ce n'est peut-être pas de la fascination – disons pour lequel j'ai un fort intérêt, quelque chose qui m'attire et qui m'est étranger en même temps. Et d'un seul coup, quand j'essaie juste un peu de l'ingérer, ou de le cannibaliser, ça résiste, et ça devient très concret. Je suis confrontée à une physicalité, un tonus corporel, un rythme qui me sont extérieurs, et tout ça devient des questions. C'est très différent quand je fais une improvisation, que je cherche des matériaux par exemple, parce que je reste dans une physicalité qui m'est propre. C'est différent aussi d'un travail avec un chorégraphe qui me transmettrait des phrases par exemple, parce qu'il y aurait tout un bain des répétitions comme c'est l'usage qui fait que je serais prête en termes de proprioception, mon corps serait déjà poreux au langage. Dans le cas d'une réactivation d'une performance ou d'une danse d'une autre artiste, je fais l'expérience d'un travail qui m'est totalement extérieur. Même si nous avons des archives, et dans le cas des performances d'Esther Ferrer des discussions également, il reste que tout un tas d'informations manquent, la plus saillante est souvent les durées. Le temps est vraiment central dans la performance.

Il l'est pour Esther également, elle insiste.

Ce qui émane de *Las cosas* est très différent d'*Intime et personnel*, même si elle est composée d'actions simples, cette performance qui est plus tardive (1986), est presque burlesque.

J'aime beaucoup le rapport à l'absurde des performances d'Esther Ferrer, et au rire. Elle est riieuse. Je perçois chez elle la puissance du rire comme une stratégie de survie aussi. Ça nous rapproche. Mais c'est peut-être un fantasme. Un truc comme : « Autant en rire... » Il ne s'agit pas du tout d'une renonciation. Dans *Las cosas*, il y a quelque chose qui relève de la puissance de l'absurde. C'est tout de même assez monotone de voir quelqu'un assis sur une chaise sortir une série d'objets ordinaires d'un sac et tenter de les faire tenir sur sa tête chacune leur tour une ou deux minutes... On comprend très vite qu'il y a plein de choses dans un sac et qu'il y en a autant dans le second et on ne s'attache pas à ce qui pourrait soudain arriver. Il n'y a pas de montée dramaturgique. C'est juste cette situation, qui je dois dire est plutôt drôle à faire.

Comme les deux autres performances que tu as choisies de reprendre, le rapport au temps est central dans *Memoria* (1991). Quand on y assiste et peut-être même quand on les réalise on prend toute la dimension de la définition qu'Esther Ferrer donne de la performance dans plusieurs de ses entretiens : « La performance c'est le temps » et de l'intérêt de la situation qu'elle convoque : « vivre un moment ensemble, qui ne se répètera jamais[2]. »

Memoria est probablement la performance la plus cryptée pour moi. D'abord parce que je ne l'ai jamais vue, ni en live ni en vidéo ; et je n'ai eu accès qu'à deux photos avant d'en parler avec Esther. Et elle en dit peu. Encore une fois c'est un processus silencieux. Marcher sur des enveloppes qui dessinent un carré au sol jusqu'à ce que leur rabat soit plus ou moins fermé..., c'est un potentiel de fiction, on peut vraiment projeter beaucoup de choses. Et pour moi, alors qu'Esther a tendance à insister sur sa volonté de mettre complètement de côté les affects, *Memoria* est une pièce assez mélancolique.

Est-ce qu'il y a d'autres performances que tu avais envie de reprendre, avec lesquelles tu as hésité ?

Oui, sa conférence par exemple, c'est peut-être celle qui est le plus proche de mon travail. J'ai longtemps buté sur la question du sujet, de la thématique. L'art de la performance c'est son sujet, son paradigme de travail, son histoire. C'est moins la mienne. Je cherchais un motif qui me *plug* au procédé.

Qu'est-ce qui te fait dire que c'est peut-être la performance la plus proche de ton travail ?

Plusieurs choses... La langue qu'on ne comprend pas, comme masque ou camouflage à nouveau, qui lui permet de jouer à cache-cache avec le sens des mots. Je joue avec aussi, par exemple en parlant arabe et en laissant sortir des mots en français qui peuvent permettre d'accrocher quelque chose et le retour à une langue qu'on ne comprend pas. Il y a tout ce jeu-là. Quand je performe en arabe, je raconte quelque chose. C'est-à-dire que je ne pars pas dans n'importe quoi. Cela me met dans un état performatif particulier, cela agite mon imaginaire, ouvre une nature de présence ou des formes qui me donnent envie de jouer, tout simplement. En observant Esther, j'ai l'impression qu'il en va de même pour elle. Je ne lui ai jamais demandé, mais je suis sûre que lorsqu'elle parle dans une langue incompréhensible elle a un texte, ou plutôt une trame, une conduite sur la question de la performance. En tout cas, elle n'a pas envie de théoriser, ou elle n'a pas envie de ce discours-là. Alors elle joue le cryptage. Dans *Self Portrait camouflage* [2006] par exemple, je dis que je n'ai pas envie d'appeler un chat un chat, je n'ai pas envie que le piège du sens vienne se refermer, alors je parle arabe et personne ou presque ne comprend.

Il y a autre chose aussi, cette façon d'accomplir des tâches qui sont complètement dichotomiques avec ce qu'elle est en train de faire, comme lorsqu'elle s'interrompt, se lève de sa table de conférencière et jette une chaise par terre. Cette manière de ne pas perdre le fil de ce que tu es en train de performer, tout en cherchant une espèce de décrochage, comme pour décentrer le regard, l'attention sont des procédés qui me sont familiers.

J'aime aussi beaucoup comme elle ponctue de façon presque clownesque. Elle parle du bruit et puis elle prend un klaxon. Elle fait ça, c'est hyper littéral, c'est bas de gamme, elle ose et elle en joue. Elle dé-hiérarchise avec beaucoup de virtuosité, d'habileté. Je me sens proche de cette façon de ramener des références populaires, c'est mon pattern. J'ai grandi là, ça fait partie de moi. Nous n'avons pas du tout la même histoire, mais ce qui nous réunit aussi c'est qu'elle s'amuse beaucoup, il y a un truc très enfantin, si quelque chose la fait marrer, elle le fait, elle rit d'elle-même. Je partage cela avec Antonia Baehr, lâcher prise sur le contrôle de l'image de soi. Dans le quotidien je vais me coiffer avec beaucoup de soin, même pour faire un zoom... En revanche, une fois dans l'espace de la performance, je ne sais pas comment te dire, ce type de contrôle explose en plein vol.

Quels sont les documents avec lesquels tu as travaillé ?

Ce fameux catalogue de l'exposition au Mac Val [2013], donc des photographies. Des vidéos également, disponibles sur Aware, les archives de femmes artistes qui sont en ligne, sur son site évidemment et sur Youtube. Dans un deuxième temps j'ai consulté des archives dans la collection du FRAC Bretagne à Rennes. Les films qui y figurent concernent surtout des performances en extérieur, en revanche il y a une véritable archive photographique et de facsimilés. Je dirais que le troisième temps, c'est la conversation avec Esther. C'est vraiment la chance qu'elle soit là, et qu'on puisse échanger sur chaque performance de façon très pratique. Les moments que nous avons partagés étaient très focus sur le travail.

Dans le catalogue, il y a aussi des sortes de partition des performances, qui décrivent les actions. C'est aussi sur cette base-là que j'ai commencé à travailler. Il existe par ailleurs plusieurs entretiens. Je ne les ai pas tellement lus ou écoutés pour avoir accès au processus d'ailleurs, parce que parfois ça peut être encombrant... Je pense à Marie Wigman par exemple qui raconte au sujet de *La danse de la sorcière* que j'ai repris, que l'image de cette danse lui est apparue une nuit alors qu'elle n'arrivait pas à dormir, et que « prise d'une intoxication rythmique », ce sont ses mots, elle est allée dans le salon et s'est mise à danser... Qu'est-ce que tu fais avec ça ? Esther c'est l'opposé ! Il y a une factualité chez elle quand nous parlons. Il est toujours question des actions : « Je me lève, je prends ça, je le mets là. Le temps est très important, l'espace est très important, le corps est normal. Tu dois être confortable. » C'est plutôt de cet ordre-là.

Il existe plusieurs versions d'*Intime et personnel*, comment as-tu choisi l'une plus que l'autre ?

Dans le catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Mac Val, il y a plusieurs photos en pleine page d'une version à plusieurs, où les mesures des corps sont reportées sur les murs, et les mots « intime » et « personnel » sont écrits sur le corps des performeurs. Elle m'a dit à plusieurs reprises qu'elle inscrivait aussi les mots sur son corps quand elle performait seule. J'ai d'abord travaillé pour ma part à partir de photogrammes en noir et blanc reproduits dans le catalogue également[3]. Cette version date de 1977 je crois. Par chance il y a également un film dans la collection du Frac [1975] où on la voit dans un appartement probablement, devant une fenêtre. Quand j'ai eu accès à cette archive, j'aimais beaucoup l'action simplifiée à son strict minimum. C'est-à-dire qu'elle se mesure, elle note la mesure sur un petit bout de papier, et les appose à l'endroit mesuré. Il y a une factualité. Quand j'ai essayé de faire la première fois je n'avais pas connaissance du film, j'étais ainsi beaucoup dans « Comment elle fait ? Qu'est-ce qu'elle fait ? etc. » Dès qu'on est dans ce rapport de déchiffrage, on n'est pas tellement avec le réel de ce qu'on fait, on est très encombré de plein de questions. Ce n'est pas là qu'on est le plus informé de façon sensible, parce qu'on est beaucoup dans la tête. Quand j'allais voir Esther Ferrer, elle ne me

parlait jamais de cette version-là. Je pense qu'elle est moins actuelle pour elle, c'est vraiment une archive un peu plus lointaine, elle s'est un peu fait recouvrir par d'autres désirs peut-être. Mais moi, je m'accroche à cette version. J'aime sa simplicité, son silence.

Il existe plusieurs versions de *Las cosas* également où les déplacements sont plus ou moins complexes pour passer d'une chaise à l'autre de chaque côté de la table. Tu as à nouveau fait le choix de la version la plus simple, celle où le déplacement est minimal.

Il y a aussi une version à poil comme elle dit. J'ai choisi une version habillée. Ce qui a présidé au choix ici, c'est plutôt l'agencement des trois performances que je performe à la suite l'une de l'autre dans des espaces différents. Il y a une question de temporalité, puisque dans les deux moments où je vais montrer ce travail, que ce soit au Frac à Rennes ou à la Ménagerie de Verre à Paris, j'ai un temps qui m'est imparti. La durée de chaque performance devient une question. La version avec les déplacements en huit est plus longue. J'avais d'abord travaillé par ailleurs sur la version où elle se dénude progressivement, puis se rhabille progressivement. Mais ce qui a tranché pour la version habillée, c'est aussi la question du montage des trois performances ensemble. La nudité apparaît dans *Intime et personnel*. La répéter dans *Las cosas* qui sera performée juste après l'aurait surlignée. Ça n'est pas nécessaire.

Tu mentionnais le fait que vous avez échangé à plusieurs reprises. Que retiens-tu de vos discussions ?

Il y a une chose remarquable en premier lieu, c'est la façon dont elle est littéralement pluguée à son désir, qui fait un immense plaisir aussi compte tenu de son âge. Elle a performé encore récemment *Intime et personnel*. Il va de soi que montrer un corps de femme âgée, nue, est un geste politique. Mais dans un premier temps, ce n'est pas tellement ce qu'elle m'a dit. Elle m'a surtout dit que ses performances sont en rapport avec le temps, avec la durée, avec un temps qui s'éprouve sur la durée. Une performance qu'elle fait à 30 ou 40 ans et qu'elle continue de faire à plus de 80 ans, c'est aussi un rapport au temps. C'est un rapport au travail et à la pratique que je partage tellement ! Mais sans doute avec moins d'assurance qu'elle. Peut-être que le corps d'une danseuse est plus altéré physiquement. La normativité est aussi beaucoup plus prégnante pour un corps de danseuse. Évidemment, ça fait longtemps que j'ai fait exploser en vol ces idées, mais je sens quand même mon corps plus altéré par l'âge. Et j'ai quand même une espèce de petit contrôle en moi.... C'est rapide, comme quelqu'un qui ouvre une porte et qui la referme aussitôt. C'est vraiment « clac-clac », mais ce « clac-clac », il est présent... Ce n'est pas une question de narcissisme. Je me dis : « tu crois que c'est encaissable pour les gens ? »

Encore une fois, c'est vraiment comme si je fermais et ouvrais les yeux. C'est le temps de prendre une photo, pas plus, mais ça arrive. Or quand je l'ai vue performer, j'ai tellement senti que ce n'était pas une question pour elle, et ça m'a fait un bien fou. C'est comme si elle me disait, sans me le dire, parce que nous n'en avons pas parlé, « Vas-y, fais le quoi ! ». Non pas que je ne me l'autoriserais pas – dans *Cavaliers Impurs* nous performons vraiment sans aucun fard avec Antonia – c'est que mon sujet, ou le sien, n'est pas nos corps de femme. Notre corps apparaît parce que c'est la réalité, la réalité temporelle du moment où nous performons. L'opération qui est faite, le projet artistique passe devant la nudité du corps d'une femme marquée par le temps, mais qui en fait simplement partie. Ça, ça me plaît beaucoup. Au sens où faire une pièce sur l'âge par exemple ne m'intéresse pas spécialement, mais l'âge s'actualise dans le travail. Pour le coup, moi qui suis attirée par le camouflage, ce n'est pas ça que je camoufle.

Retiens-tu autre chose de vos échanges que tu pourrais partager ?

Le fait qu'elle soit d'accord que je reprenne ses performances ! Le fait aussi que tout est très précis sur n'importe quelle question posée, qu'il s'agisse d'une partition ou d'une version, de tel moment, d'un type de son, etc. Tout est très précis et ouvert.

Je retiens aussi son insistance sur le rapport au temps, sur le fait que je ne dois pas m'inquiéter de l'impatience du public, que je dois faire confiance au temps de l'action. En revanche, comment je dois le faire ? Ça, elle ne le précise jamais, c'est précisément ce qui est excitant dans cette expérience.

Les différentes transcriptions de ses performances, qui sont publiées dans le catalogue de l'exposition au Mac Val, et qui ont été écrites pour ce contexte, dans le cadre d'activités de médiation, afin de les partager avec des publics, précisent en effet toujours après la description des actions que « Toutes les versions sont valables, y compris celle-ci ».

Oui, ce n'est pas un travail de danseur.euse... Pour *Las cosas* par exemple elle ne précise pas si le rabat des enveloppes doit être fermé avec le talon ou la pointe du pied, ni la rythmique, ni la durée. Les photos dont je dispose montrent que les enveloppes forment un carré, mais elle m'avait dit que faire un cercle était aussi possible. « Tu fais ce dont tu as envie. » Ce qui importe c'est l'action de marcher dessus pour les fermer, donc éventuellement de passer plusieurs fois. La forme au sol, c'est un arbitraire du moment de la performance.

Évidemment, elle ne parle jamais d'interprétation. Et elle met dehors toute idée de théâtralité, de jeu, de costumes, de tout ce qui se rapporte au spectacle vivant. Elle a vraiment besoin de dire que ça n'est pas ça. C'est un sujet que j'aimerais creuser avec elle. Elle ne veut surtout pas affecter son travail d'intention. Ce qui l'intéresse c'est l'action. Elle m'a raconté une anecdote qui l'illustre bien. C'est arrivé avec *Performance à plusieurs vitesses* dans laquelle elle est assise sur une chaise, se lève, court jusqu'au bout de la salle ou un point donné dans l'espace et revient s'asseoir en courant, puis recommence à différentes vitesses. Elle l'a encore refait alors qu'elle devait avoir 77 ans, et elle était très essoufflée. Elle ne se souvenait plus que la vitesse lui demandait autant d'effort physique. Mais comme elle était lancée, elle l'a fait. Elle m'a dit qu'elle avait vraiment ramé, mais voilà, elle l'a fait. À l'issue de la performance, une spectatrice lui avait déclaré que c'était tellement fort de sentir son épuisement. Cependant, si son épuisement était bien réel, l'idée qu'il puisse être mis en œuvre de façon intentionnelle et interprété comme tel, comme un geste artistique, comme une écriture dramaturgique, l'a mise si mal à l'aise qu'elle a décidé que c'était fini, qu'elle ne la performerait plus jamais. Ce n'était pas le fait qu'on voie sa fatigue qui la dérangeait mais l'idée que l'on puisse penser qu'elle utilise son état d'épuisement comme un effet pour provoquer une émotion particulière chez le public.

Latifa Laâbissi, *Le même corps, jamais pareil*, d'après Esther Ferrer. Au FRAC Bretagne à Rennes du 14 au 16 novembre et à la Ménagerie de verre à Paris du 25 au 29 novembre.

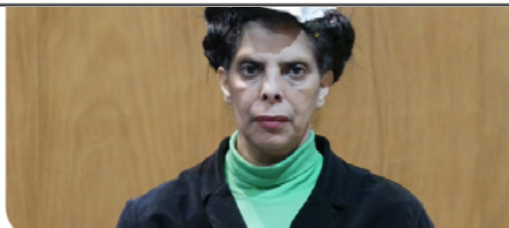
Yvane Chapuis

HISTORIENNE DE L'ART, DIRECTRICE DU DÉPARTEMENT DE LA RECHERCHE DE LA MANUFACTURE - HAUTE ÉCOLE DES ARTS DE LA SCÈNE DE SUISSE ROMANDE

Partager : copier le lien [sur bluesky](#) [sur Facebook](#) [sur LinkedIn](#) [par Mail](#)

« Le même corps jamais pareil d'après Esther Ferrer » : Latifa Laâbissi incarne la reproductibilité de l'art action

par Amélie Blaustein-Niddam
16.11.2025



Présenté au FRAC Bretagne dans le cadre du Festival du TNB, avant d'arriver aux Inaccoutumés de la Ménagerie de Verre, le spectacle, qui se compose de trois pièces de la performeuse Esther Ferrer, est l'occasion de comprendre, par l'exemple vivant, l'apport de cette pionnière à la performance, mais aussi d'interroger l'éternel débat que seul cet art pose : est-ce qu'une performance peut survivre à son ou sa créateur·rice ? Latifa Laâbissi assume cette possibilité pour notre plus grande joie.

« Art action »

Nous assistons à trois pièces : *Memoria* (1984), *Intime et personnel* (1977) et *Las Cosas* (1990). Trois solos, tous les trois assez absurdes, qui reprennent bien tout le travail minimal d'Esther Ferrer. Cette performeuse espagnole, installée à Paris depuis longtemps, vient de l'art contemporain et de la musique expérimentale. Proche de John Cage, elle a commencé à faire des happenings marqués par une rigueur méthodique, une simplicité du geste, une radicalité du mouvement et une épure des matériaux utilisés. Le carton, le papier, le feu, la nudité et quelques objets du quotidien suffisent à créer des univers dont l'abstraction est bannie et où la littéralité devient une arme politique : on voit ce que l'on voit, c'est tout, sans interprétation, dans un naturalisme qui déroute encore plus de 30 ans après ces créations. Il s'agit de faire une action devant un public, c'est ça, l'art action. En l'occurrence, marcher le long d'un carré composé

« La rigueur de l'absurde »

En rassemblant ces trois pièces, la chorégraphe en fait une œuvre à part entière. Cela, elle en a parlé avec Esther Ferrer, qui a accepté que ses performances sortent de son seul corps. C'est la question la plus cruciale du genre performatif dans toute sa diversité. Caterina Zevola, curatrice du festival Performissima, nous le disait en interview : « Un détail important est la non-reproductibilité de la chose. » La même question se pose autour de Steven Cohen, qui a donc décidé d'arrêter de performer et a décidé dans le même temps de transmettre sa méthode, son savoir-faire de construction de ses chaussures et de son maquillage très singulier. Ainsi, l'acte de Latifa Laâbissi apporte une nouvelle pierre à ce monumental problème. Comment garder l'archive de la performance ? Il y a des vidéos, beaucoup de cet art né au XX^e siècle, mais le vivant change tout. Car en refaisant, forcément, on modifie, on transforme. Les mêmes corps ne produisent pas les mêmes effets.

« Simple appareil »

Le décor de ce spectacle tient en peu de place. Quelques feuilles de papier et du carton pour *Memoria*. Latifa, en veste à carreaux, pantalon noir et derby marron, fait le tour de cette enceinte constituée d'enveloppes vides, ouvertes. Elle les ferme lentement en marchant dessus, elle diffuse au bout d'une pancarte le mot « mémoire » et son versant « oubli ». Pour *Intime et personnel*, elle se déshabille, mesure chaque centimètre de son corps, par exemple cinq par sourcil, et inscrit chaque donnée sur une petite étiquette qu'elle colle sur l'endroit en question. Elle rassemble toutes ces marques, les brûle, puis elle inscrit sur son corps les mots *Intime* et *Personnel*. Pour *Las Cosas*, elle s'assoit face à nous, à côté d'une table ; elle sort d'un sac en toile de jute un paquet de trucs qu'elle pose l'un après l'autre sur sa tête : un lapin en peluche à la bouche scotchée, puis des bananes, puis la brosse d'un balai, puis un marteau... et cela continue jusqu'à ce qu'elle refasse la même chose dos à nous.

Les trois temps sont des manifestes sur l'objectivation des corps, leur marchandisation dans un travail répétitif pour *Memoria*, les injonctions faites aux femmes d'avoir le corps qu'il faut pour l'époque où elles vivent pour *Intime et personnel* et l'idée que porter un objet nous transforme en ready-made, en œuvre d'art un peu absurde pour *Las Cosas*. En réactivant au sens premier du terme ces trois performances pour en faire un corps, Latifa Laâbissi rappelle la modernité du geste d'Esther Ferrer et, malheureusement, la permanence des sujets qu'elle dénonce en les montrant.

À voir au Festival du TNB le 16 novembre à 15 heures et du 25 au 30 à la Ménagerie de Verre dans le cadre du programme hors les murs du Théâtre de la Bastille
Informations et réservations
Visuel : © Arnaud Monnet

Interview avec Latifa Laâbissi pour « Le même corps, jamais pareil »

par Marc Lawton
24.11.2025



Le week-end des 14, 15 et 16 novembre, à Rennes au FRAC Bretagne dans le cadre du festival TNB, le public a pu apprécier la performance de Latifa Laâbissi à travers trois solos d'après Esther Ferrer. [Nous avons déjà chroniqué ce moment dans nos colonnes.](#) Pour en savoir plus, une rencontre avec l'artiste s'imposait.

Le même corps, jamais pareil. D'après Esther Ferrer: est-ce vous qui avez donné ce titre à votre proposition ?

Oui mais je crois avoir trouvé « Le même corps, jamais pareil » dans un article général sur la performance. Ce titre évoque la question du corps qui performe, mais un autre sujet me vient tout de suite à l'esprit car très présent dans mon travail, la question de la temporalité. Je parle du moment même de la performance mais aussi du temps long, celui qui fait qu'à mon âge, je continue à danser et à performer, tout comme le fait Esther Ferrer, qui a aujourd'hui 83 ans. Donc ce « jamais pareil » se rapporte à cet ensemble-là. Le fait que, sur le temps long, le corps s'altère.

Cela est flagrant dans la troisième performance, *Las cosas (Les choses)*, dans laquelle il n'y a pas de personnage. Dans le travail d'Esther est donné à voir un régime d'actions qui ne comporte aucune translation vers l'interprétation, vers le personnage ou la figure. Mais la personne présente est altérée par le régime d'actions. C'est aussi le cas pour *Intime et personnel*, la deuxième performance avec un corps nu qui devient marqué par ses mesures. C'est le même corps, mais pas pareil. Donc ce titre, pour quelqu'un qui ne connaît pas le travail, est polysémique et en même temps, s'accroche à sa matérialité.

Était-ce la première fois qu'Esther Ferrer transmettait ces solos ?

En fait, elle ne me les a pas transmis. Esther est une figure majeure de la performance. Je connaissais moins son travail plastique, découvert il y a une quinzaine d'années, mais je connais ses performances depuis plus longtemps, depuis au moins 20 ans. Pour *Intime et personnel*, je crois que c'était au MAC-VAL (musée d'art contemporain à Vitry s/Seine, ndlr), elle en donnait déjà une version avec du monde, c'est-à-dire qu'elle était présente, mais avec d'autres personnes qui se mesuraient les unes les autres, avec des reports des mesures sur le mur, là où chacun.e avait dessiné le contour de son propre corps. Il existe plein de versions, avec de nombreuses variantes.

À un moment qui a compté pour moi, j'ai eu envie de faire ce travail de reprise, car je trouve ces performances d'une actualité forte et puissante. Du côté des régimes de l'art, on serait plutôt du côté du minimalisme. Ma formation de base, c'est Cunningham, mais mon travail est très figuré et expressif. J'ai fait des reprises d'Yvonne Rainer, donc n'ai pas de point de vue dogmatique sur ce qu'est un corps. Le travail autour de l'esthétique minimaliste m'a toujours intéressée. Je ne crains pas les écarts même s'ils sont très radicaux.

Dans le complément des Inrockuptibles sur le festival TNB 2025, l'article de Jérôme Provençal dit que ces performances sont à l'opposé de votre travail habituel. Vous êtes d'accord ?

Non, je dirais plutôt que c'est une activation différente du corps. Dans mon travail, je tords les figures et elles ne sont jamais alignées. Je fais en sorte qu'elles ne tombent pas dans des pièges de sens, d'où une polysémie. Là, je ne pouvais pas me substituer à ce que dirait Esther Ferrer elle-même de son travail. En reprenant ses performances, on est un peu « à l'os » : les actions valent pour ce qu'elles sont et la surface de projection est vraiment l'imaginaire du public. Chacun peut faire le chemin qu'il/elle veut, et il n'y a aucune dramaturgie, aucun mouvement qui emmènerait le solo vers un *climax* et qui redescendrait après, pas d'interprétation théâtralisée non plus. Je dirais plutôt que ce sont des surfaces, un « blanc » théorique. C'est vraiment l'imaginaire du public qui va être au travail. Faire l'expérience de l'acte et se raconter quelque chose avec ça.

Je ne vois pas cela comme un opposé. Cela le serait si je n'en faisais pas l'expérience et que j'étais spectatrice de cette autre façon de travailler par rapport à cette généalogie d'artistes.

Mais j'ai déjà incorporé d'autres travaux, d'autres œuvres dans ma démarche. Je ne suis pas à distance, c'est juste une autre façon de performer.



C'est un peu ce que vous aviez fait quand vous aviez repris en 2009 la *Danse de la sorcière* de Mary Wigman dans *L'écran somnambule* ?

Oui mais la *Sorcière* était dans mon registre d'expressivité propre, dans lequel est présente la grimace. Je pense plutôt à Yvonne Rainer quand, au sein du Quatuor Knust, on avait repris d'elle CPAD (*Continuous Project Altered Daily* 1970, remontage en 1996) ou au SACRE de Dominique Brun (2013). C'est un tout autre travail, où la performativité s'effectue à un autre endroit.

Peut-on parler de *reenactment* ?

Oui mais j'emploie moins ce terme, car il renvoie à des reconstructions par tableaux vivants, à des reconstitutions historiques. Mais je sais que le régime de l'art se l'est réapproprié avec des termes comme *replaying*, *redoing*. Nous les danseurs sommes tous accompagnés par des généalogies d'artistes et de penseurs, certains venant de la société civile, qui nous influencent. Je sens que j'ai envie d'aller un peu plus loin. Regarder Esther Ferrer et son travail fort m'a vraiment marquée et a influencé mon travail en creux. J'ai eu envie d'instaurer un dialogue par le travail.

J'ai retraversé des catalogues, des interviews d'Esther. Tout en répétant ma création prévue pour 2026, j'ai eu envie d'avoir avec elle cette conversation. Dans cette période assez chargée, cela m'a fait un bien immense de me plonger dans cette implication forte dans le monde de l'art, dans ce silence. Même si son travail est politique, ce n'est jamais manifeste. Elle n'a jamais clamé quelque chose, elle laisse vraiment l'agissement du travail avoir lieu. Mais à un moment, il s'est agi de la rencontrer pour lui demander si elle était d'accord. Pour ce dialogue ait vraiment lieu, il fallait que j'aie jusqu'au bout, jusqu'à la présentation publique. Je l'ai rencontrée à Paris par l'intermédiaire d'une commissaire d'exposition, Béatrice Josse.

Esther Ferrer a été très étonnée, car si elle faisait des reprises, c'était toujours avec elle présente. Je lui ai assuré avoir fait beaucoup de performances, avec des rendez-vous avec des personnes comptant pour moi. Je l'ai laissée aller voir des vidéos de mon travail, qu'elle ne connaissait pas, et lui ai parlé de mes recherches autour de Mary Wigman, de Valeska Gert, d'Yvonne Rainer, de Tatsumi Hijikata... Je lui ai parlé du corpus de mon travail et de mon désir de traverser ses trois performances.

Elle pensait que j'allais intégrer ces pièces dans un de mes spectacles ! Même si je ne fais pas tout comme elle, je souhaitais reprendre ces solos. Ils comportent des protocoles, mais laissent une place importante à la façon dont on les refait. Elle n'avait jamais performé ces solos à la suite et cela m'intéressait de les mettre en dialogue les uns avec les autres. Elle est venue à une répétition de *Las cosas* à Paris, à la Ménagerie de Verre. Le FRAC Bretagne dispose d'une importante documentation sur elle, mais les solos n'étaient illustrés que par deux ou trois photos. Donc il était important de converser avec elle. Je l'ai notamment interrogée sur *Las cosas*, car il en existe plusieurs versions, plusieurs occurrences : avec ou

sans nudité, avec une ou plusieurs tables... et j'avais besoin de comprendre ces paramètres avant de choisir les miens. Ce fut vraiment intéressant.

Elle n'a jamais été prescriptrice, ce serait à l'opposé de son travail. Le geste de la performance est extrêmement vivant, ce n'est jamais deux fois la même chose. Même si le protocole agit comme une sorte de guide, ce qui va se passer à l'instant t est plus important que tout.

Peut-on évoquer les objets qui sortent des deux grands cabas dans *Las cosas* ?

Les objets proviennent de chez elle et n'ont pas été achetés dans un magasin. Certains, qui figurent dans sa performance, se trouvaient aussi chez moi comme un marteau, un mètre ou un niveau. Tous les autres sont à moi et n'ont rien à voir avec ses choix à elle. Mais certains sont récurrents dans ses performances comme le chou. Je tiens à ce chou, car là où je vis a été créé un potager partagé et nous sommes dans la bonne saison, d'où la présence d'un chou dans ce solo.

Dans l'article des Inrocks, vous soulignez un point commun entre Esther Ferrer et vous : l'humour. Votre performance est très *matter of fact*, minimaliste...

Oui, elle prône l'humour et la puissance de l'absurde. Dans une de ses interviews, elle affirme : « Je vois le monde et je n'y comprends rien. »

C'est un peu comme dans le cinéma burlesque l'opposition entre Charlie Chaplin et Buster Keaton. Elle serait du côté de Keaton ?

Absolument. Chez Keaton, on voit la répercussion, parfois démesurée, d'un geste ou comment un geste contient la puissance de l'absurde. Mais ici, ce geste n'est pas du tout construit.

Comment voyez-vous l'actualité de ces solos ?

Dans *Intime et personnel* sont questionnées les normes du corps, avec l'idée fréquente qu'il faut arrêter son vieillissement et prendre des décisions chirurgicales pour le changer, pour l'« arrêter ». Ce que j'ai trouvé très beau dans le travail d'Esther est la question du temps. Je me souviens, au moment de la création de *Self Portrait Camouflage* (2006), avoir pensé que j'aimerais pouvoir danser ce solo à 80 ans. Ce n'est pas une défiance face à la physicalité, je n'ai pas peur de vieillir, au contraire. Un travail qui s'altère par le temps long m'intéresse énormément.

Un peu comme Kazuo Ohno dansant à un âge avancé son solo *La Argentina* ?

Exactement. Esther Ferrer est d'une vitalité hallucinante à plus de 80 ans et ce fut vivifiant de la rencontrer. Le corps d'un danseur – et en l'occurrence d'une danseuse – est tourné vers la norme. À l'époque de *Self Portrait*, je n'étais pas bien comprise par mes congénères. La musculature, les tissus du corps évoluent et se montrer nue ne va pas de soi. Une spectatrice d'*Intime et personnel*, passant devant Esther Ferrer nue, s'exclama : « Quelle honte de se montrer nue à cet âge-là ! ». Mais le sujet n'est pas là : ni Esther Ferrer ni moi ne disons : « Regardez mon corps à tel âge, puis à tel autre ». Nous travaillons dans le temps long.

Vous sentez-vous féministe dans votre démarche ?

Politiquement, je suis féministe, mais tout en étant là, je n'en fais pas un sujet. Pareil pour Ferrer : c'est tellement incorporé et en action dans ses gestes qu'il n'est pas nécessaire d'en faire un thème.

Il y a quelques années, le Musée de la danse/CCN de Rennes avait présenté Ruth Childs performant des pièces de sa célèbre tante Lucinda Childs, notamment *Carnation*, un solo utilisant des ustensiles de cuisine (panier à salade, éponges...). Vous sentez-vous proche de cette génération postmoderne américaine des années 1970 ?

Oui, c'est assez proche, j'avais assisté à cette performance. Beaucoup d'artistes aujourd'hui ne font pas référence à cette période fertile pour l'art, mais en font un régime d'actions, comme le fait Esther Ferrer. Je n'oppose pas cet ancrage minimaliste et mon travail plus figuré. Dans mon parcours, dans les années 1987-90, quand je dansais chez Gallotta et travaillais avec Cunningham, j'étais en même temps intéressée par des personnalités comme Mary Wigman. Je me souviens qu'à ce moment-là, il fallait choisir son camp. Cela a heureusement beaucoup changé depuis. J'allais suivre des stages avec Ariane Mnouchkine – comme celui de quatre semaines autour du masque balinaise – parce que le travail des masques m'intéressait énormément, mais je ne le disais pas aux chorégraphes avec qui je travaillais. On parlait de neutralité tout à l'heure et j'adoptais ce « corps neutre », par exemple chez Cunningham.

Cela a changé dans les années 1995-2000 et aujourd'hui dans les écoles, cette opposition n'est plus de mise. Je pense à Fabian Barba, danseur équatorien passé par l'école PARTS (Bruxelles), qui a repris en 2010 neuf solos de Wigman dans un récital intitulé *A Mary Wigman Dance Evening*. Il signalait que ce type de danse n'était pas dans les canons de l'époque, notamment à PARTS.

Quand ces solos seront à nouveau donnés à la Ménagerie de Verre, seront-ils performés dans des espaces différents comme au FRAC ?

Oui, dans la mesure du possible. Je pense qu'il est important d'emmener le public dans ce type de déplacements. Au FRAC Bretagne, le directeur Étienne Bernard a tenu à ce que ces solos d'Esther Ferrer, avec ma réécriture, soient montrés dans trois salles différentes de l'exposition « Invisibles », trouvant pertinent la rencontre entre les œuvres exposées et ma performance, dont beaucoup de sources se trouvent dans le fonds du FRAC. Je figure donc parmi les artistes de cette exposition.

Êtes-vous contente de ces trois premières dates ?

Oui, très contente. Cela a du sens et les quelques échanges que j'ai eus avec le public ont été positifs. Pour les reprises, il faudra que je fasse le point avec Esther Ferrer, car elle les danse encore et je ne souhaite pas la gêner.

Ces solos ont-ils une résonance sur la pièce que vous préparez pour l'automne 2026 ?

Oui, on métabolise, forcément. Ce sera un duo avec le musicien Walid Ben Selim qui s'appellera *Flaming Creatures*.

Un dernier mot ?

Oui, signaler aussi que ces « reprises » se font sur mon corps à moi avec son histoire et son identité nord-africaine. Donc plein de paramètres s'infiltrent à l'intérieur.

Visuel principal : © Richard Louvet
Interview réalisée par téléphone le 18 novembre 2025.

Contact

Latifa Laâbissi

Directrice artistique

Fanny Virelizier

Production et diffusion
+33 0(6) 72 99 62 20
fannyvirelizier@gmail.com

Alice Le Diouron

Administration
+33 0(6) 42 80 82 50
administration@figureproject.com

Figure Project

TransCanal
21 boulevard de Chézy
35000 Rennes
www.figureproject.com