

## Pièces d'identités

Alors que Latifa Laâbissi vient de créer le solo Self-portrait Camouflage, Montpellier Danse accueille plusieurs chorégraphes issus du pourtour méditerranéen. « Aux marges de l'Europe », Nacera Belaza, Radhouane El Meddeb, Aydin Teker, Filiz Sizanli et Mustafa Kaplan conduisent l'électricité d'enjeux contemporains.

Aydin Teker, Filiz Sizanli et Mustafa Kaplan sont Turcs. Dans le fil d'une histoire de la danse dans leur pays, ils suggèrent des angles de vues démultipliés sur la modernité. Latifa Laâbissi, Nacera Belaza et Radhouane El Meddeb, issus du Maghreb, recherchent un geste dansé qui n'ignorerait pas la dimension sacrée : ils placent leur corps en tension d'une production nouvelle de spiritualité incarnée, par-delà le divorce généralement considéré à cet endroit consommé, mais où la danse souvent résiste. La réception de ces démarches doit toujours se faire moins selon la question : « D'où viens-tu ? », que, au contraire, suivant celle-ci : « Vers où voulons-nous, ou pourrions-nous aller ? »

## Fictions ruinées de corps maghrébins

Tout oppose les écritures chorégraphiques de Latifa Laâbissi et de Nacera Belaza. Et rien ne permet d'associer ces deux femmes, si ce n'est leurs consonances patronymiques – cela alors au péril de ramener leurs singularités d'artiste sur un paramètre identitaire. Paramètre amplement fantasmé, constitué au service de « fictions de corps » telles que Michel de Certeau les décrit : « De ce corps fuyant et disséminé quoique régulier, chaque groupe a besoin d'avoir des repères et des images qui aient valeur topographique et canonique. Ce sont des représentations "substitutives", des "fictions" de corps, si l'on rend au terme de "fiction" le sens de production. Ces ersatz ont la double fonction de figurer le corps par le moyen de citations (des extraits représentatifs) et de le normaliser à l'aide de modèles. »(1) C'est dans le regard de l'observateur qu'opère pareille capture identitaire : « La façon dont nous percevons les individus qui ne nous ressemblent pas tient moins de leur identité physiologique et ethnique que de notre identité culturelle. »(2) C'est ce regard, pourquoi pas médusé, qu'il convient de mettre à l'épreuve de l'observation. Latifa Laâbissi vient d'en faire la preuve en montrant son solo Self-portrait Camouflage. Cette pièce brouille la partition communément admise de cryptage et de décryptage, opérant entre le réel et l'imaginaire, par laquelle l'art se démarquerait de ce qui n'en est pas. La chorégraphe performer y assume l'effacement procuré par le grotesque. Elle a construit une pièce indexée sur l'urgence politique et sociale.

Dans le dispositif conçu par Nadia Lauro, Latifa Laâbissi soumet sa nudité au plein feu violent d'un mur de projecteurs. Elle s'expose sur un déambulateur d'un blanc étincelant, avec pour terminaison une tribune d'orateur. Sa figure est ahurissante sous une coiffe gigantesque de chef indien. De pause en pause, tout son corps éprouve les contractions d'une gestation impossible : courbures dorsales très accentuées, renversements en arcs cataleptiques, mains déchirées entre doigts discordants, angulations articulaires au bord de la cassure, extrémités tendues en cambrures. Regards furieux. Moue lippue. Equilibres secoués et spasmes. Cette saccade culmine comme à la tribune des Nations : Latifa Laâbissi s'y étrangle sur des mimiques vaines, en défenseuse de causes inaudibles.

En surimpression des forces qui l'anime, ce corps tutoie les limites de son impossible. Sa performance est assénée en flashes successifs, entrecoupés de passages au noir. Ils symbolisent autant de renvois vers le théâtre mental des représentations aberrantes rattachées à l'immigration. Un noir prolongé survient, ménageant l'intronisation du discours. Ses non-dits forgent les images qui portent au péril de ne pas exister. Discours de mamma maghrébine, sabir francarabe usuellement méprisé, mélange détonant de sentences frappées de moralité, d'actualité. Retour aux lumières : Latifa Laâbissi est ceinte d'une écharpe tricolore, symbole insuffisant à domestiquer ce corps en révolte qui emprunte alors le langage sur-codé, incongru, de la danse classique occidentale : fouettés réjouis, décomptés à haute voix en arabe. Enfin, elle s'assied sur les marches, et de là orchestre la classe d'une bande de chenapans nommés Nicolas et Ségolène, Laurent, Jack et Dominique, Marie-Georges et Olivier (sans oublier Jean-Marie)... Ruine burlesque des puissances de la représentation. La classe entonne : Les jolies colonies de la France...

A l'opposé, il n'y a pas plus réservé et pudique que le corps de Nacera Belaza s'avancant sur une scène – quand ce n'est pas celui de sa sœur Dalila, son interprète, d'une ressemblance si frappante qu'elle se nimbe du mystère d'un dédoublement.(3) Le tonus est constant ; il étale l'espace, dilue le temps. Rien d'évanescence toutefois. L'extrême maîtrise inscrit la gravité avec une densité palpable. Vêtu avec sobriété, ce corps est très assuré. Il se dresse avec conviction dans une relation toute verticale entre sol et ciel. Il en déplace l'axe sur des trajectoires limpides. A l'entour du buste, les bras composent une sphère vivante. Mais un vide se creuse, irrémédiablement, entre ce volume déployé et la verticalité de l'axe corporel sur lequel il s'articule. Cet écart s'entretient à cet endroit. Si les signes abondent, ils demeurent énigmatiques, en écho d'un regard souvent flottant sur une transversale quasi tangible entre intériorité et extériorité. Parfois, l'adresse au public se fait directe, d'un regard soutenu ou de paroles prononcées (mais laissées inaudibles). Palpitation muette au bord de soi ; tout ce qui se manifeste est aussitôt absorbé par l'estompe. La présence chorégraphique se drape en méditation physique de l'existence. Elle appelle chez le spectateur une part de communion fascinée.

Pourtant, Nacera Belaza proteste : certes, toute son histoire personnelle n'est que complexité de sa relation vécue entre France et Algérie, mais là n'est pas le propos de son art. Tout porterait à y reconnaître une théorie incarnée de l'absence, empreinte de la mélancolie qu'inspirent les thèmes des origines perdues et des contextes incertains. Mais la chorégraphe se situe au-delà. Elle dématérialise le sens de sa danse au clair-obscur d'une introspection travaillée par sa foi ; elle assigne à son corps la mission paradoxale d'exprimer une Vérité transcendant son inscription physique. Dans cette estompe, le regard accueille le sentiment d'absence animant – donnant âme à – sa présence.

Ainsi, la confrontation scénique de Latifa Laâbissi et de Nacera Belaza aiguise les extrêmes des pouvoirs de la performance chorégraphique. Elle valorise les impossibles de corps singuliers aux prises avec le corps social en crise et ruine le fantasme de la capture identitaire « réunifiante ». Entre le surlignage et l'estompe, elle brise la fiction régulatrice des corps.

### **Déplacement d'intériorités**

Pourquoi l'ombre des pièces de Raimund Hoghe plane-t-elle sur le solo de Radhouane El Meddeb, Pour en finir avec MOI ? Cette association va-t-elle au-delà de l'évidence de l'observation d'un corps hors norme sur un plateau ? Plus secrètement, le lien entre ces deux artistes n'est-il pas à rechercher du côté de ce que la danse fait au théâtre, de ce qu'elle dénoue d'une relation au verbe, de ce qu'elle ouvre comme perspective au sacré, au moment d'opérer par séparation ?

Hors norme. Le corps de Radhouane El Meddeb ne l'est guère que pour quelques kilos « de plus ». Pour en finir avec MOI, son premier solo, n'en contient pas moins des instants bouleversants. Comédien de formation, le Tunisien Radhouane El Meddeb a surtout investi sa dimension physique dans la pratique théâtrale, au point que cette disposition se fasse conflictuelle. Et c'est sur le mode d'un arrachement que le comédien aura vécu sa conquête d'une identité de danseur. Dans son solo, il se montre volontiers de dos, ou interpelle les spectateurs dans d'intenses dialogues de gestes rhétoriques et de lèvres formant des mots demeurant obstinément muets. Car si la danse s'affirme ici en renoncement au théâtre, c'est avant tout dans un refus de toute projection narrative.

Son propos se révèle à cet endroit-là fascinant de contradictions. D'un côté, El Meddeb s'affirme « très heureux dans ce corps parfaitement assumé » et clame sa « joie de danser, depuis toujours, dans toutes les occasions de la vie sociale ». C'est aussi avec une grande facilité que, dans la communauté (réduite) des arts de la scène à Tunis, il a pu fréquenter les cercles chorégraphiques, sans surprendre ; y prendre des cours, et se rendre utile en dispensant son regard sur des projets de danse qui là-bas sont volontiers indexés sur l'expressivité théâtrale (ceux d'Imed Jemaa, par exemple). En fin de compte, il vante l'âge d'or d'une société qui a, certes, ses violences et raideurs conservatrices, mais les tempère d'une réelle générosité et d'une habileté à ne pas aller déranger ce qui est entendu comme secret. D'un autre côté – celui où souffle le vent d'intolérance –, il s'est « toujours su marginal ». Et Pour en finir avec MOI est le lieu « d'une immense douleur, d'une très grande solitude, d'une bataille terrible pour faire advenir à la scène une danse à regarder ». Quelque chose se noue – bien plus que ne se dénoue – au contact des pratiques artistiques françaises, où le corps hors norme pose problème à la porte des cours et des ateliers de danse : « C'est une question de cadrage, d'institutionnalisation culturelle, dont la Tunisie demeure à cent lieues dans son évolution. »

Le MOI avec lequel il faudrait en finir semble être celui d'un dédoublement fictionnel stéréotypé par une certaine tradition théâtrale, afin de permettre une séparation plus intime – celle qu'opère la danse en faisant place à la performance auto-fictionnelle du corps. Le champ chorégraphique paraît tout d'abord un territoire d'emprunt, de conquête escarpée. La déterritorialisation stylistique qu'opère Radhouane El Meddeb ne saurait être totalement étrangère aux jeux de miroirs biaisés que suscite sa circulation entre les deux territoires qui bordent les deux rives de la Méditerranée.

Dans sa nouvelle pièce (en cours de préparation), Hùwà, il chorégraphie pour Lucas Hamza Manganelli. S'il a choisi cet artiste français, c'est en raison de sa familiarité avec la culture arabo-musulmane. El Meddeb se retire ainsi du plateau, posant, qui sait, la distance inquiète d'un nouveau mouvement de révélation. Dans sa vie, il a vécu des périodes de foi intense. Il veut en exhumer la trace corporelle : « Ce type d'intériorité, qui a lien avec l'état de grâce, l'extase, l'aspiration au divin, n'est pas du tout statique, c'est le corps qui la porte. » En la proscrivant, la religion musulmane n'octroie à l'artiste aucune représentation patrimoniale, plastique notamment, de ses mystères. Aussi le renvoie-t-elle plus radicalement au défi de percevoir l'inconnu, le caché, dans un geste suspendu au bord d'espaces indéfinis, où peut se profiler la perte entre le plus troublant intime et l'intimidation du plus lointain, et supérieur. Confiance est faite au corps pour qu'il entraperçoive ce qui ne peut se voir. Ainsi des chorégraphes contemporains maghrébins en appellent-ils à une conscience complexe de l'incarnation du Verbe et de l'inscription corporelle de la croyance. Ils passent outre la dichotomie simpliste qui sépare chair et spiritualité. Tel Radhouane El Meddeb, ils se situent à un point d'orgue de la séparation – Hùwà se traduit par « Ce lui », désignation en deux mots, et à la troisième personne, mais à côté d'un soi premier, d'un MOI avec lequel en finir.

### **Chorégraphies aux marges (en Turquie)**

La danse de Filiz Sizanli se compose en équilibres palpitants, tout prêts de se rompre. Mais dans Solum, dissimulée derrière une grande feuille de papier, elle esquisse d'abord un très fruste dessin de sa personne, puis impose une dérangeante vision d'elle-même en unijambiste. Après quoi, elle ingurgite – au sens propre – un bout de cette feuille qui la symbolisait, et avec le reste se bricole une prothèse dérisoire. En Filiz Sizanli, on aimait voir une icône de danseuse magnifique. C'est cette image qu'elle donne à voir, froide et déterminée, dans ce solo percutant et méthodique. Mustafa Kaplan, son partenaire, saucissonne sa chair sous la tension de liens élastiques. Ainsi exagérés, les plieurs et bombements de sa morphologie glissent vers une monstruosité de clone virtuel.

Dans la pièce de groupe aKabi, Aydin Teker fait, quant à elle, se hisser ses interprètes sur des souliers aux semelles d'une hauteur insensée ; puis elle n'a de cesse de leur faire explorer ce que cette modification de leur appui engage de remise en cause de leur relation au monde.

Filiz Sizanli, Mustafa Kaplan, et Aydin Teker sont trois chorégraphes turcs vivant à Istanbul. A propos de Solum, les deux premiers s'interrogent : « Est-ce que le fait d'aborder le corps comme lieu d'expérimentation nous conduit à nous en détacher, ou bien au contraire à en forger l'état le plus clairement assuré ? » Aydin Teker décrit son approche comme « indifférente au résultat. Il s'agit de multiplier les focus possibles sur le corps. Seul compte le processus, qui permet aux choses de se manifester. J'aborde l'espace en me demandant comment celui-ci pourrait m'accepter. Et cela peut prendre des heures. »

A l'appui de la description de ces travaux, la relation entre ces propos paraîtra suffisante pour conclure que ces artistes sont expérimentaux et déconstructifs. Bref, qu'ils sont modernes, et même « post »... pareils aux nôtres. Eu-ro-pé-ens, en somme. Certes. A ceci près que ce raisonnement opère par kidnapping de l'altérité. Implicitement, il fige une géographie de la contemporanéité, en fixe le barème en un centre – le nôtre – et ne laisse aux périphéries que la perspective de s'y assimiler.

« Marges de l'Europe » : c'est sous cet intitulé que se réunissait, fin avril à Istanbul, l'IETM, réseau international d'opérateurs culturels. Dans trois ans à peine, Istanbul sera capitale européenne de la culture. L'un des séminaires de la manifestation se

penchait sur le contenu d'un rapport commandé à l'expert Dragan Klaic – rapport accablant en termes de niveau d'équipement, de formation, de diffusion et de soutien à la création à Istanbul. Mais Dragan Klaic n'est pas Turc. D'où un piètre procès, orchestré par les opérateurs locaux, froissés, aux seules fins de mettre en doute sa légitimité. Une voix se démarqua pourtant, pour suggérer que « la véritable question réside en fait dans l'existence d'un énorme secteur d'expression culturelle populaire et souterraine dans une ville comme Istanbul, secteur qui échappe à tout critère d'expertise professionnelle de l'ingénierie culturelle internationale contemporaine ».

N'est-ce pas à cet endroit, tenu à l'ombre d'une arrogance modélisante de la modernité, que les choses travaillent aux marges ? A cette aune, toute une histoire de la danse du XXe siècle en Turquie reste à explorer. L'une des révolutions conduites par Atatürk, fondateur de la République laïque, fut d'engager les Turcs à pratiquer les danses sociales de couple, qui heurtaient la morale musulmane traditionnelle. Sur le plan institutionnel, le nouvel Etat s'inspira du modèle des conservatoires occidentaux, mais aussi des ballets nationaux, tournés vers une « modernité » faite de mouvements entre néo-folklore et néoclassique. Et l'enseignement était surtout anglais, ce qui fit que la génération des années 1950 se forma de préférence à Londres ou aux Etats-Unis. Tel fut le parcours d'Aydin Teker. Elle arriva dans le New York expérimentateur de l'après Judson, fascinée par Meredith Monk et Lucinda Childs (le département de danse à l'université d'Istanbul est issu de ce modèle). Et elle attendit l'âge de cinquante ans pour voir son travail reconnu dans les festivals occidentaux.

Filiz Sizanli et Mustafa Kaplan sont issus de la génération suivante, bénéficiaire par ricochets, mais contrainte de tout inventer, sans le moindre soutien, alors que l'Etat abandonne dorénavant le domaine culturel à un mécénat bancaire vite arrimé au marché de l'art contemporain. Dans une agglomération de plus de quinze millions d'habitants, la scène chorégraphique n'a pas d'effectifs, de public, ni de moyens plus conséquents que ceux dont dispose une ville de moyenne importance en France. Emmanuelle Huynh (CNDC d'Angers), Mathilde Monnier (et sa formation ex.e.r.ce du CCN de Montpellier), Claire Verlet (CND) y ont néanmoins remarqué Filiz Sizanli, par exemple, qui prend place volontiers parmi les interprètes les plus en vue des spectacles des deux premières citées. Et c'est exclusivement de la diffusion de ses spectacles en Europe que la compagnie qu'elle forme depuis bientôt dix ans avec Mustafa Kaplan parvient à vivre.

Pourtant, ni l'un ni l'autre n'envisagent de quitter Istanbul. Ils pratiquent une stratégie de « l'aller-retour ». Mustafa Kaplan le dit : « C'est ici même, entre Asie et Europe, que je perçois le plus l'électricité des enjeux contemporains. Un jour, je suis venu de ma petite ville d'Anatolie, Konja, pour faire mes études à Istanbul. Ça a été une adaptation terrible. Savez-vous que la différence entre Konja et Istanbul est aussi grande qu'elle l'est entre Istanbul et Paris ? C'est par là que s'est faite ma réelle expérience du dépassement. Je n'ai pas besoin d'en vivre une nouvelle. » Alors que Filiz Sizanli s'interroge : « N'importe quel danseur d'ici ne peut que rêver des conditions de travail parfaites offertes par les studios des CCN ou du CND français, qui me sont grand ouverts. Pourtant, en France, tout me paraît exagérément cadré par les catégorisations institutionnelles. Lorsque je travaille ici, dans notre misérable studio, j'ai l'impression que la porte est ouverte, et que toute la vie réelle peut y rentrer, pour nourrir mon art. »

Aujourd'hui, le quartier européen d'Istanbul vit à un rythme frénétique, au gré d'un noctambulisme effréné, dans une atmosphère qui semble sans équivalent dans aucune autre grande métropole du bassin méditerranéen. On y éprouve la ferveur au ras du bitume, l'ardeur jusqu'au sommet des immeubles (où se multiplient bars, boutiques, galeries, studios et discothèques, étage après étage), l'invention de formes résolument situées aux marges. Dans cet îlot de quelques hectares urbains se forge la performance de vivre à haute intensité... et que les critères européens ont du mal à « normer ».

Gérard Mayen

paru dans Mouvement n°40 – juil/sept 2006

1. Michel de Certeau, « Histoires de corps », in *Esprit* n° 62 (Le corps entre illusions et savoirs), février 1982.
2. Robert Bogdan, *La Mise en spectacle de l'exotique*, in *Les Zoos humains*, La Découverte, 2002.
3. La description qui s'amorce s'appuie sur l'observation de la pièce *Le Pur Hasard*.