

Carole Boulbès, « Aux lisières de la performance et de la danse », quelques pistes en guise de hors d'œuvre...

Femmes. Attitudes. Performatives. Pour certains grincheux, l'alliance de ces trois mots a pu passer pour une provocation. Chercherait-on encore à enfermer les femmes dans un ghetto ? Parler d'attitudes, ne serait-ce pas ouvrir la voie vers une sociologie des comportements par trop matérialiste ? Et que signifie l'adjectif « performatives » ? Serait-ce une concession à la linguistique de John Langshaw Austin, auteur de *Quand dire, c'est faire* ?

Retard

Il était temps ! En 2009, en France, l'exposition « Elles@centrepompidou » avait enfin soulevé le problème de la représentation des femmes dans le milieu de l'art contemporain, et interrogé la présence ou l'absence de leurs œuvres dans les collections privées et publiques. Importante en ceci qu'elle venait combler un retard et même une lacune, cette exposition a néanmoins pu paraître paradoxale : elle ne montrait que des œuvres de femmes, le catalogue ne parlait que d'« elles », mais ce n'était pas pour démontrer qu'il existe un art féminin, ni pour produire un objet féministe exclusif.

Ayant pour ambition première de s'inscrire dans ce champ de réflexion élargi, le colloque « Femmes, attitudes performatives » a été organisé les 21 et 22 novembre 2012, avec le soutien de Christian Debize (directeur de L'École nationale supérieure d'art de Nancy) et grâce aux conseils de Stéphanie Jamet-Chavigny et Roland Huesca. Notre volonté n'était pas de monter une exposition, mais plutôt de transformer ces deux journées de rencontres en « événement » ouvert à tous (aux étudiants des écoles d'art et des universités, comme au public amateur ou spécialiste). L'objectif était de rendre compte de

la place des femmes (ou plutôt de certaines femmes) dans le domaine du spectacle vivant, tout en réfléchissant, plus précisément, aux rapports tenus entre danse et performance.

« **Performer** »

Malgré la multiplication des ouvrages et des expositions sur la danse, la place et l'apport spécifique des femmes dans le spectacle vivant sont encore peu analysés en France¹. Une raison simple pourrait expliquer cela : dans les études universitaires françaises, le développement des *gender studies* est encore récent. D'autre part, les domaines de la danse et de la performance relèvent de disciplines universitaires généralement séparées. La danse est liée aux arts du spectacle, tandis que la performance est plutôt étudiée dans les séminaires d'arts plastiques. Aux yeux des créateurs, pourtant, les frontières entre les « disciplines » sont poreuses et les définitions glissantes. Les exemples de croisements sont de plus en plus fréquents. Tisser des liens entre des époques différentes, sur une vaste période, établir des ponts, était donc le premier objectif de ce colloque. Parallèlement, il semblait important d'esquisser une réflexion sur les permanences et les mutations de genre dans les spectacles qui combinent théâtre, music-hall, performance, lorsque la danseuse (actrice, chanteuse) « performe » successivement différents rôles.

Actes

Les 21 et 22 novembre 2012, grâce à l'hospitalité de Dominique Répécaud et Aline Aumont du Centre Culturel André Malraux de Vandœuvre-lès-Nancy,

1. À Nancy, la première étape de ces rencontres eut lieu à l'École nationale supérieure d'art le 3 avril 2012, lors d'une table-ronde sur les « Performances féminines dans le champ des arts plastiques », avec Nina Childress, peintre, Brigitte Zieger, vidéaste, et Dana Wyse, artiste entrepreneur de *Jesus Had A Sister Productions (Canada)*. Ces échanges étaient suivis de la projection de vidéos des performances de Lotty Rosenfeld, Anna Maria Maiolino, Andrea Fraser, Marina Abramovic, Sigalit Landau, Monica Bonvicini et Su-Mei-Tse (de la collection du FRAC Lorraine).

des danseurs et des « performers », des chorégraphes, des historiens de l'art et des philosophes (en grande majorité des femmes) se sont attelés à cette tâche. Le challenge était difficile : comment sensibiliser les étudiants de l'École nationale supérieure d'art de Nancy et le public du CCAM à des recherches sur les danses et performances féminines, que l'on ne voulait ni trop spécialisées, ni circonscrites dans des débats d'experts ? En amont, il semblait nécessaire d'ouvrir la porte à de nouvelles pratiques : en octobre, quelques jours avant les rencontres, un *workshop* de danse/performance était animé par l'artiste-chorégraphe Latifa Laâbissi à l'École nationale supérieure d'art de Nancy (fig. 1 à 3).

Lors des deux journées, neuf conférences, une interview et un spectacle performatif ont été donnés en public. Des thèmes qui avaient souvent l'attrait de la nouveauté ont été explorés, engendrant une prise de conscience, favorisant d'autres approches créatives. Le choix a été fait d'opter pour une approche diachronique qui permettait de « balayer » un vaste horizon historique des années 1910-1920 à nos jours : trois périodes historiques ont été abordées, en Europe et aux États-Unis. Signalons aussi le fructueux partenariat avec Nicolas Villodre et Auréline Roy de la Cinémathèque de la Danse, qui a permis la projection de documents rares : des films ou des extraits de films de Valeska Gert, Mary Wigman, Anna Halprin, Yvonne Rainer et Trisha Brown ponctuaient et imagaient les différentes interventions.

Bien sûr, aucun « acte de colloque », aucune archive ne sauraient restituer la complexité et la richesse du moment vécu (les projections de films et de photos, les discussions engendrées par les interventions, les performances). Néanmoins, pour donner une cohérence et pour structurer cette publication, les différentes communications sont réparties dans quatre grandes sections que le lecteur trouvera à la suite :

- 1 – Nouvelles approches de la danse moderne
- 2 – Réflexions sur deux figures majeures de la postmodern dance
- 3 – La parole performée
- 4 – Pionnières de la performance. Féminisme. *Re-enactment*



1. *Workshop* de Latifa Laâbissi, École nationale supérieure d'art de Nancy, 23 octobre 2012



2. *Workshop* de Latifa Laâbissi, École nationale supérieure d'art de Nancy, 23 octobre 2012



3. *Workshop* de Latifa Laâbissi, École nationale supérieure d'art de Nancy, 23 octobre 2012

*

Dans son essai sur la naissance des avant-gardes², l'historienne de l'art et commissaire d'expositions Marcella Lista a montré que c'est à partir du renouvellement des opéras et de l'art total wagnérien qu'Alexandre Scriabine, Wassily Kandinsky, Arnold Schönberg et Kasimir Malevitch explorèrent des voies plus

2. Marcella Lista, *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes, 1908-1914*, Paris, INHA, 2006.

modernes. Elle analyse ici le développement conjoint des théories de l'abstraction et du grotesque et aborde la question de l'androgynie, notamment dans les pièces du peintre Alexandre Sakharoff et de la danseuse Clotilde Von Derp. Elle montre aussi comment, dans le cadre des « performances » dadas de Sophie Taeuber-Arp ou des pantomimes de Valeska Gert, il était envisageable d'échanger les rôles et les identités sexuelles.

Les historiens considèrent souvent Valeska Gert, « la sorcière », comme une pionnière dans les domaines du spectacle de cabaret, du grotesque et de la pantomime de « mauvais genre »... Avant elle, déjà, les Américaines, Loïe Fuller, puis Isadora Duncan, avaient cherché la liberté du mouvement, exalté la dimension individuelle de la danse et imposé des représentations en solo. Pour les danseuses, chorégraphes et plasticiennes liées de près ou de loin aux avant-gardes expressionnistes et dadaïstes, la volonté de rupture était encore plus aiguë. Associé à la nécessité de « percer » pour trouver sa place, le désir de décloisonnement était très vivace. La révolte contre les carcans qui enferment et le désir d'échapper aux catégories (sexuelles, politiques, sociales) étaient des moteurs essentiels. Pour ces femmes, qui ont contribué à l'éclosion de la danse moderne, une dimension était fondamentale : la liberté de mettre leurs corps en jeu et de rompre avec tous les codes de conduite qu'imposait la société moderne. Les grotesques de Valeska Gert, les danses costumées de Lavinia Schulz, les masques de Mary Wigman en sont des illustrations. Mais il faudrait ajouter que ces corps suaves, impudiques ou engoncés dans leurs costumes exprimaient tout autant le désir et le plaisir que la douleur, l'angoisse et la mort. Enfermés dans les cadences qu'impose la société industrielle moderne, les corps se sont-ils libérés ? Professeur à l'Institut d'études théâtrales de Leipzig³ et spécialiste de la danse d'expression, Inge Baxmann émet quelques doutes à ce sujet. À partir du contexte de création des œuvres de Mary Wigman et de l'analyse de textes de l'époque, elle remet en cause les visions hagiographiques de l'histoire de la danse moderne et rejette l'idée d'un progrès continu menant à la libération du corps féminin.

3. Avec Claire Rousier et Patrizia Veroli, directrice de l'ouvrage collectif *Les Archives Internationales de la Danse 1931-1952*, Paris, CND, 2006.

En fait, une étude globale nous fait défaut pour restituer les apports de Sophie Taeuber-Arp, Anita Berber, Valeska Gert, Mary Wigman, Lavinia Schulz, La Palucca... en fonction des contextes de création. Et que dire de toutes ces danseuses que l'histoire a négligées... Certaines personnalités commencent à peine à sortir de l'ombre. Ainsi, Doïna Lemny⁴, attachée de conservation au musée national d'Art moderne nous éclaire sur la danseuse roumaine Lizica Codréano que Constantin Brancusi a photographiée dans son atelier, telle une sculpture dansant au rythme des *Gymnopédies* d'Erik Satie. Introduite dans le cercle dadaïste, Codréano se montra plus proche de Sonia Delaunay que de Tristan Tzara.

*

Bien que cela ne soit pas la vision habituelle, il ne serait pas inexact d'affirmer que les femmes ont fait de leur corps un instrument de mémoire et de rupture, de transgressions et d'interrogations, bien avant la publication, pendant les années 1930, des troublants écrits d'Antonin Artaud sur « le théâtre et la peste », « le théâtre de la cruauté »...

Après la Seconde Guerre mondiale, Artaud « le Momo », acteur, poète, scénariste, essayiste, bouleversait le milieu littéraire français au sortir de ses neuf années d'internement. En 1947, les polémiques entourant la censure de l'émission radiophonique « Pour en finir avec le jugement de Dieu » furent essentielles, on s'accorde généralement à le reconnaître. Christophe Kihm, par exemple évoque l'influence du poète sur les artistes du Black Mountain College et plus spécialement sur John Cage⁵. Il est certain aussi que les essais scéniques et cinématographiques de Samuel Beckett ont eu une importance non négligeable pour l'avant-garde des années 1960, en France et aux États-Unis (on pense notamment au travail vidéographique de Bruce Nauman après sa décou-

4. Auteur de la monographie *Lizica Codréano, une danseuse roumaine dans l'avant-garde parisienne*, Lyon, Fages, 2011.

5. Christophe Kihm, « La performance à l'ère de son re-enactment », in *Art press* 2, trimestriel n° 7, 2007, p. 21.

verte de *Film*). Artaud et Beckett ont marqué de leur empreinte l'art conceptuel et minimaliste tout autant que Fluxus.

Pendant les années 1960 et 1970, en France et aux États-Unis, il est certain aussi que la volonté de faire front et de s'opposer au contexte politique était déterminante. Comme l'affirme Cécile Roux en parlant de la danse, « la génération postmoderne se doit d'être militante ». Fortement liés à l'actualité et au refus de la guerre du Vietnam, la lutte et les débats étaient collectifs ; les causes identitaires, raciales, féministes, homosexuelles étaient nombreuses. Dans son essai *Terpsichore en baskets*⁶, l'Américaine Sally Banes insistait déjà sur le caractère politisé des actions de Simone Forti, Yvonne Rainer et Trisha Brown, tout en pointant les grands thèmes qui ont révolutionné la *postmodern dance* : la référence à l'Histoire, les nouvelles utilisations de l'espace et du corps, la mise à plat, la dé-théâtralisation du temps, la redéfinition de la pratique.

Les contributions essentielles de deux chercheurs qui pratiquent ou ont pratiqué la danse permettront d'aborder ces vastes champs. Professeur d'Esthétique à l'université de Lorraine⁷, Roland Huesca consacre une étude aux pièces récentes d'Anna Halprin (dans *Returning Home* en 2003) vues sous l'angle de « la nature et l'air du temps », et entrant intimement en résonnance avec les gestes et les sensations de la danseuse. Chorégraphe, « performeuse » et professeur à l'Institut supérieur des beaux-arts de Besançon, Valentine Verhaeghe s'interroge sur la « mise en état de danse ». Elle rend compte d'une interview qu'elle a menée auprès de Simone Forti à New York, en 2011, à propos de l'observation du mouvement des animaux... En 1960, on le sait, ces chorégraphes rompaient avec les conventions scéniques pour mettre en œuvre de simples « actions dansées »... Comment ont-elles investi ces modes d'expression alors qu'étaient souvent unis, dans un même élan de contestation, le rejet de l'impérialisme et du racisme et le désir de révolution sexuelle ? Est-ce que leurs démarches peuvent être englobées dans une approche politique plus générale ? En continuant à « performer » malgré les tabous qui frappent la mort, la maladie et la vieillesse, en encourageant la création de films sur leur pratique, Anna Halprin et

6. Sally Banes, *Terpsichore en baskets, postmodern dance*, Chiron, CND, 1987.

7. Auteur notamment de *Danse, art et modernité, au mépris des usages*, PUF, Lignes d'art, 2012.

Simone Forti remettent en cause l'esthétique traditionnelle et les canons classiques qui enferment les corps (jeunes, blancs et beaux) dans une sorte d'idéal inaccessible.

Évidemment, ces revendications sociales et identitaires – qu'il faut associer à la volonté d'échapper aux lieux de légitimation de l'art – travaillent aussi en profondeur les œuvres des artistes plasticiens avant et après 1968. Elles sont au cœur des performances souvent extrêmes de Carolee Schneemann, Yayoi Kusama, Valie Export, Rebecca Horn, Gina Pane, Ana Mendieta ou Orlan. Entre farce mystique, catharsis et provocation sexuelle, une vision nouvelle et violente du corps féminin s'impose. De nouveau, le mythe utopique de la « libération » s'exprime. Pourtant, lorsqu'Yves Klein transforme ses modèles féminins en pinceaux pour tracer ses *Anthropométries*, lorsque les actionnistes viennois soumettent une femme « libérée » à leur interprétation pour le moins contestable du mythe de Léda, nous pouvons en être choqués ou irrités aujourd'hui. En privilégiant une approche iconographique inspirée de l'historien Aby Warburg, Anne Creissels, maître de conférences en Arts plastiques à l'université de Lille 3, se penche sur les images de cette hybridation femme/animal. Elle met notamment en relation les « performances de plumes » de Rebecca Horn, le travail sans concession d'Ana Mendieta et les représentations photographiques d'Anna Pavlova et de Joséphine Baker.

*

Lorsqu'elles veulent « déconstruire » le système de domination et de fétichisation des corps féminins, les attitudes ne peuvent qu'être performatives et d'une grande violence symbolique, comme lorsque Valie Export promène Peter Weibel en laisse dans la rue, ou qu'elle menace le spectateur d'un fusil alors que la toison son sexe apparaît dans la découpe de son pantalon⁸ (*Genital*

8. À ce propos, voir la très éclairante analyse d'Amelia Jones sur Valie Export et « Genital Panic, la menace des corps féministes et le paraféminisme », dans *Elles@centre pompidou*, Paris, MNAM, 2009, p. 290–295.

Panic). L'ordre social et les bonnes mœurs sont remis en cause lorsqu'Orlan collectionne le sperme de ses amants dans les draps de son trousseau. Cette prise de pouvoir ne se fait pas sans cri. La libération ne se fait pas sans heurt. Les corps ne sont pas toujours triomphants. Bien au contraire, la performance peut aussi mettre en scène un corps soumis, offert au scalpel du chirurgien ou fragilisé par la participation du public, à l'instar de la célèbre *Cut piece* de Yoko Ono.

Depuis la publication en France des ouvrages de Marie-Jo Bonnet, Elisabeth Lebovici et Catherine Gonnard, depuis l'exposition « Wack⁹ », suivie par « Elles@centrepompidou », une importante réflexion sur l'historiographie s'est engagée en France : pourquoi la place des femmes est-elle si minorée dans l'histoire de l'art du XX^e siècle ? Pourquoi les anciens schémas de légitimation sont-ils reconduits en valorisant les grands créateurs, grands écrivains, architectes, artistes qui sont presque toujours des hommes ?

C'est ce pouvoir qu'Andrea Fraser tourne en dérision lorsqu'elle incarne successivement quatre rôles masculins dans une performance récente. À partir de ce travail, Géraldine Gourbe, philosophe et professeur à l'École supérieure d'art de l'agglomération d'Annecy, met en valeur l'influence du *Feminist Art Program* à CalArts et de la *Womanhouse* sur l'art californien et surtout sur Allan Kaprow, l'une des principales têtes pensantes du mouvement Fluxus aux États-Unis.

Mais qu'entend-on par « performance » ? Employé à tort et à travers dans moult domaines, ce mot est devenu une étiquette de plus en plus galvaudée, bien éloignée de la charge subversive ou contestataire qui faisait sa force. On aimerait pourtant penser, avec Eric Mangion, qu'une performance digne de ce nom « joue sur la déstabilisation des conventions esthétiques et non sur l'empathie culturelle¹⁰ ».

9. Voir Marie-Jo Bonnet, *Les Femmes dans l'art*, Paris, éd de la Martinière, 2004 ; Elisabeth Lebovici, Catherine Gonnard, *Femmes artistes, artistes femmes*, Hazan, 2007 ; catalogue des expositions *Wack ! Art and the Feminist Revolution*, Los Angeles, MOCA, 2007 et *Elles@centrepompidou*, Paris, MNAM, 2009.

10. Eric Mangion, *À la vie délibérée, une histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à 2011*, centre national d'art contemporain de la Villa Arson, 2012.

Bien sûr, l'approche des uns et des autres varie en fonction de l'angle d'attaque... Arnaud Labelle-Rojoux livre sa définition de la performance à partir des arts plastiques : « Accomplissement public en tant qu'œuvre d'art, ne nécessitant aucun savoir-faire particulier, sans fonction sinon d'exister fugitivement, multidisciplinaire ou tendant au niveau zéro de l'expression¹¹. » Il rappelle à juste titre que « le verbe *to perform* recouvre tout à la fois la représentation d'un spectacle, le rôle d'un acteur, l'effort d'un sportif, l'exécution de n'importe quelle tâche, l'acquittement d'un devoir, etc. ».

À partir du théâtre et des écrits d'Antonin Artaud sur l'acteur, Christophe Kihm affirme que « les pratiques de la performance se sont, pour partie, déterminées historiquement par un rejet du théâtre en tant que lieu de représentation structuré par une séparation salle/scène¹² ». Tout en citant la même source littéraire, David Zerbib adhère à l'idée que « la performance travaille autant la rupture des formes » que leur « continuité ». Il rappelle à juste titre que le mot « performatif » est emprunté à la linguistique : « Le langage dit « performatif » n'est pas seulement informatif quant à une réalité constatée, littéralement, il fait ce qu'il dit. » Pour qualifier l'art-action¹³, il faudrait donc plutôt employer le terme « performantiel » que le théoricien préconise. Partant d'une réflexion plus globale sur la danse, Céline Roux¹⁴ développe une autre approche. Pour elle, l'attitude performative devrait être associée aux notions « d'immédiateté et de non-reproductibilité de l'action ». Par opposition à la « représentation », reproduction inclassable et intemporelle d'un même sujet, les attitudes performatives s'inscriraient exclusivement dans le « temps présent ».

11. Arnaud Labelle Rojoux, définition de la performance, *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, ENSBA, 1989, p. 133-134.

12. Voir note n° 5.

13. David Zerbib, « De la performance au performantiel », in *Art press* 2, trimestriel n° 7, 2007, p.16. Pour l'auteur, le mot « performantiel » devrait s'appliquer plus spécialement aux performances de Chris Burden ou aux énoncés conceptuels de Sol Lewitt et Lawrence Weiner...

14. Céline Roux, *Danse(s) performative(s), enjeux et développements dans le champ chorégraphique français*, Paris, Lharmattan, 2007. L'auteur analyse le cheminement de trois chorégraphes masculins français, tout en prenant le contre-pied de la notion de « non-danse » exposée par Dominique Frétard dans son ouvrage *Danse, Non-Danse*, Cercle d'art, 2004.

Alors ? Accomplissement fugitif tendant au niveau zéro de l'expression ? Langage se déployant dans l'espace ? Immédiateté non reproductible ?

Depuis l'art conceptuel et le mouvement Fluxus et même depuis le futurisme italien, l'expressionnisme allemand et Dada¹⁵, l'art d'attitude des danseurs et des plasticiens est partout. Il peut trouver place dans l'espace urbain, dans la nature, chez un particulier, dans un musée, un lieu de culte, un café ou une galerie : autant de scènes potentielles où les artistes sont en représentation¹⁶. Et puis, on sait que les performances peuvent être répétées (Yoko Ono, Orlan, Anna Halprin, La Ribot...), longuement préparées et scénarisées (Gina Pane). On sait que certaines sont données sur scène. Mieux, depuis une dizaine d'années, les performances « historiques » font l'objet de reprises. En 2003, Marina Abramovic fondait *l'International Performance Group* qui rassemblait des « performers » du monde entier. « Ce groupe pratique régulièrement des *re-enactments* de performances historiques, dont certaines ont même été initialement conçues et exécutées par Marina Abramovic en personne¹⁷. »

La question de la reprise en entraîne une autre qui est son corollaire : à partir de quelles sources, de quels témoignages historiques travaille-t-on¹⁸ ? Quelle nouvelle vision de l'histoire propose-t-on ? Partant de l'exposition berlinoise « Re.act.feminism » (2009), Fabienne Dumont, professeur d'histoire de l'art à l'École supérieure d'art de Quimper analyse deux types de *re-enactments* de performances féministes qui mettent en jeu un univers mémoriel très différent : celui de Faith Wilding (par elle-même, presque quarante ans après) et ceux de Lilibeth Cuenca Rasmussen à partir des actions de Yayoi Kusama et Shigeko Kubota.

Pourquoi les performances historiques et leurs spectaculaires figures de « résistance » sont-elles si sollicitées de nos jours ? Que penser de ce fonctionnement

15. Voir RoseLee Goldberg, *La Performance : du futurisme à nos jours*, Thames & Hudson, 2001.

16. Céline Roux rappelle que « représentation » vient du latin *repraesentatio* qui signifie littéralement « action de mettre sous les yeux ».

17. Christophe Kihm, « La performance à l'ère de son re-enactment », *op. cit.*, p. 22.

18. Sur ce point, voir *La Performance, entre archives et pratiques contemporaines*, actes du colloque organisé sous la direction de Janig Bégoc, Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan, Université de Rennes 2, 2010.

pour le moins sélectif de notre mémoire collective ? En fait, pour les artistes, le risque est grand de tomber dans un double piège : celui de l'hommage révérencieux qui donne bonne conscience, et celui de l'*entertainment* qui tourne tout en dérision. Comment *réactiver* (redonner dans leur dimension subversive) les actions performatives de Valeska Gert, Valie Export, Marina Abramovic ou Niki de Saint Phalle ? Est-ce seulement possible dans notre société sur-documentée ? Le spectacle *Magical* d'Anne Juren et Annie Dorsen (2011) est l'occasion pour Sophie Delpeux, historienne¹⁹ et maître de conférences à l'université de Paris 1-Panthéon-Sorbonne, de s'interroger sur la réinterprétation des performances des années 1960-1970 et sur le rôle joué par l'historien de l'art dans ces reconstructions.

Illustrée de larges extraits du spectacle et suivie par une performance collective d'un groupe d'étudiants de l'École nationale supérieure d'art de Nancy (fig. 4), cette conférence sur *Magical* concluait la deuxième journée d'étude.

*

Peut-on enseigner et apprendre les arts vivants ?

Dès 1967, Robert Filliou apportait des réponses très « Fluxus » à cette question, en tenant compte, par exemple, du point de vue des enfants, et en s'attachant aux suggestions décomplexées des artistes... Pendant les années 2000, le dispositif de recherche et de création pédagogique mis en place par Boris Charmatz (« Le bocal ») était tout à la fois atypique, éphémère, itinérant, volontariste, spécifique et polémique²⁰. Aujourd'hui, la recherche en art devrait d'abord passer par une large expérimentation et l'ouverture des champs de compétences, sans freins et sans distinction hiérarchique entre les disciplines. Même si les tensions sont inévitables (entre artistes réclamant leur part de spontanéité et théoriciens voulant tout englober), pratiques et approches théoriques ne devraient pas être séparées.

19. Auteur de l'essai *Le Corps-caméra, le performer et son image*, Textuel, 2010.

20. Voir Boris Charmatz, « *Je suis une école* », *expérimentation, art, pédagogie*, Paris, Les prairies ordinaires, 2009.



4. Performance des étudiants de l'École nationale supérieure d'art de Nancy pour clôturer le colloque « Femmes, attitudes performatives »

La Part du rite, la stupéfiante « conférence massée » d'Isabelle Launay, professeure d'Histoire de la danse et d'Esthétique à l'université de Paris 8, en donne un bel exemple. En clôture de la première journée d'étude, après les communications de Roland Huesca et Valentine Verhaeghe, cette conférence empêchée a été donnée sur la scène du Centre Culturel André Malraux. Les spectateurs n'étaient pas assis dans la salle, mais tout autour des deux « performeuses », à moins d'un mètre d'elles. Conférence empêchée, pourquoi ? Parce que l'historienne dénudée était juchée sur un tas de serviettes blanches en tissu éponge qui la recouvrait aussi. Parce qu'elle était massée sans ménagement, désarticulée presque, puis roulée sur le sol par Latifa Laâbissi. Inquiétante, la danseuse agissait silencieusement, dissimulée derrière sa longue chevelure sombre, vêtue de noir comme un spectre malfaisant. Malgré cet état de dépendance physique (inter-textualité et intergestualité font justement partie de ses champs de recherche), le débit de la conférencière chevronnée était à peine ralenti, même lorsque l'écoute de sa voix était rendue difficile par l'amoncellement de tissu blanc sous lequel son corps risquait d'étouffer...

En fait, la question de la réinterprétation lors de *reprises* ne peut être esquivée par les chorégraphes qui, tous, inscrivent un certain nombre d'œuvres à leur répertoire. Depuis longtemps déjà, Latifa Laâbissi a intégré cette dimension dans son travail. Poussant très loin le processus de citation, elle a redonné *La Danse de la sorcière* de Mary Wigman, tout en présentant simultanément, sur un petit écran, un film de sept minutes trente, seul témoin de l'interprétation historique de la danseuse allemande en 1929. Évolutive, adaptée au contexte et au cadre, la conférence de *La Part du rite* traite généralement des « Danses amateurs en Allemagne dans les années 1920 ». Mais, au CCAM, on a pu entendre Isabelle Launay réagir à des propos sur le rythme (des femmes) prononcés le matin même par Inge Baxmann (elle-même spécialiste de l'« Ausdruckstanz »).

La question du *re-enactment* ou du « re-faire » se pose quotidiennement aux interprètes, lorsqu'ils répètent les mêmes gestes... Surtout lorsqu'ils sont capables, à l'instar des danseurs du Ballet de Lorraine, dirigé depuis 2011, par le chorégraphe Petter Jacobsson, d'interpréter jusqu'à trente rôles différents

dans les pièces du répertoire moderne, postmoderne et contemporain de la compagnie. Cette mémoire ainsi que la mécanisation gestuelle qu'elle suppose étaient d'ailleurs au cœur des spectacles *Objets retrouvés* de Mathilde Monnier et surtout d'*EEEEEEEECUUUUTIOOOONS !!!* de La Ribot, deux créations du Ballet de Lorraine présentées à l'opéra national de Lorraine à la fin de l'année 2012.

La Ribot est connue pour ses « œuvres scéniques » au statut mouvant, entre spectacle, performance et vidéo. Depuis le début des années 1990, elle bouscule les limites spatiales et conceptuelles de la danse. Mais comment se situe-t-elle par rapport aux performances des années 1960-1970 et particulièrement à l'artiste Wolf Vostell qui affirmait que « les happenings ne sont pas à vendre » ? Bien sûr, le terme « happening » est un peu daté. Il est très directement lié à l'avant-garde Fluxus, mais il était intéressant de recueillir le point de vue de cette danseuse, chorégraphe et artiste visuelle qui vend ses *Pièces distinguées* à des collectionneurs et ses vidéos aux musées d'art contemporain... Le texte très lapidaire de Vostell prend la forme d'un télégramme adressé le 8 décembre 1969 au critique d'art Raphaël Sorin. On a l'impression que l'artiste allemand assène une leçon à l'expert français (ce qui pourrait expliquer sa forme autoritaire). En dix points, il énonce ce qu'est, et par conséquent, ce que n'est pas un « happening ». En réponse à ce télégramme, La Ribot évoque son rapport à l'histoire, au marché de l'art et aussi sa position d'artiste de la scène par rapport aux actions féministes de sa compatriote Esther Ferrer. La confrontation était riche et intéressante. Le sujet est vaste, ce n'est qu'un premier pas. Nous envisageons de le prolonger un jour, en questionnant d'autres femmes, chorégraphes, danseuses, artistes...