

Regards sur l'identité féminine de la danseuse. Une analyse du solo *Tishma Tanz* de Jasmina Prolic et de la chorégraphie *Sarajevo's diary* d'Eric Oberdorff

Dr. Mattia Scarpulla

Université de Nice Sophia Antipolis, France

Abstract: Eric Oberdorff crea la coreografia *Sarajevo's diary* a Nizza nel 2005. Jasmina Prolic danza l'assolo *Tishma Tanz* a Orléans nel 2006. Siamo in Francia. Le opere di Oberdorff e Prolic sono prodotte e diffuse nel sistema economico e politico dei teatri pubblici. Sono tutti e due di formazione classica e moderna occidentale. Se le due danze parlano entrambe dei paesi dell'ex-yugoslavia, della fine della guerra civile, di ciò che resta di tradizioni e di forme di vita, Oberdorff resta esteriore al conflitto, come francese nato in Francia, mentre Prolic è fuggita da Belgrado, perdendo la sua identità jugoslava, diventando bosniaca. Le due coreografie, attraverso le identità professionali e sociali dei due artisti, rappresentano una guerra simbolicamente come violenza psicologica. Danze classiche e moderne, esse disegnano soprattutto due storie, due donne che si confrontano a un passato. E queste due donne traversano la storia rinviando agli spettatori l'immagine della 'ballerina'. Le due donne, l'una turista, l'altra pazza, sono figure al limite delle identità positive sociali, sono due straniere, che introducono la riflessione sulla distanza tra un passato storico e il presente artistico che vuole rappresentarlo. Le due straniere sono due ballerine, illustrano come una realtà passa sovente su scena per gli stereotipi occidentali sulle culture. La ballerina codifica le donne in un'immagine femminile banale, che evoca il potere etnocentrico di modelli identitari occidentali e le loro rappresentazioni.

Mots-clés : danse contemporaine, féminité, altérité, étrangeté, vision ethnocentrique, interactions culturelles

Regards d'identification

Je suis italien et j'habite en territoire francophone (Belgique et France) depuis neuf ans. Quand je me suis spécialisé en danse à l'université, mes intérêts se sont tournés vers les conflits identitaires que des chorégraphes citent dans leurs danses, et vers les discours identitaires que des écritures chorégraphiques génèrent. Je cherchais des représentations de l'étranger en danse. Je suis un certain type d'étranger, politiquement correct : appartenant à la communauté européenne, intellectuel, hétérosexuel et blanc. Mais quels regards les chorégraphes portent-ils sur le sujet de l'« appartenance » culturelle et politique et sur celui de l'« altérité » engendrée par l'insertion d'un être dans une autre communauté ? Ces deux mots clefs cernent le discours de la différence, politique et sociale, économique et culturelle, qui encadre la figure de l'étranger¹.

En territoire francophone, deux figurations de l'étranger sont traitées en art vivant : la narration d'histoires d'apatrides, de ces étrangers qui ne sont pas reconnus politiquement comme personnes, qui ne possèdent pas la possibilité de se manifester en société, qui ne peuvent pas être libres, parce qu'ils ne sont pas enregistrés administrativement comme des citoyens, et n'ont donc aucun droit. Le deuxième sujet est la représentation de la différence intime et subjective, au travers de la thématique de l'étrangeté. Les corps sur scène se transforment, mêlent des formes humaines, animales. Les sexes se confondent, les corps ne sont plus reconnaissables selon les critères commun de définition de l'homme et de la femme. La notion d'étrangeté valorise aussi les thématiques 'négatives' de la folie, de la dégénérescence, de la violence, au travers desquels des êtres se montrent autonomes du savoir vivre collectif.

En danse contemporaine, je recherche la représentation, directe ou indirecte, de la condition d'apatride, même si les chorégraphes qui s'y intéressent sont rares². En revanche, le discours de la différence est assez commun. Des chorégraphies montrent par une continuelle transformation vestimentaire et corporelle des niveaux divers des rapports entre culture dominante et collectivités subalternes³; d'autres jouent avec la métamorphose corporelle pour symboliser leur vie intérieure, qui remplace leur rapport avec la société⁴; d'autres encore représentent une « jeunesse cool », une jeunesse qui revendique sa liberté intellectuelle et sociale, mais qui illustre aussi toute la relativité et la contradiction de cette liberté⁵; d'autres encore montrent des « corps anonymes », des corps sans identité, on voit apparaître des

danseurs de dos, yeux fermés, habillés dans une esthétique neutre⁶. Les chorégraphes abordent alors la question des regards d'une collectivité ou d'un individu sur l'autre. Ces regards construisent la sociabilité, l'identification morale et culturelle, et donc les identités d'un être. L'identité est un état d'un être, qui dépend des catégories sociales qu'il doit respecter pour construire un lien avec l'autre. Plusieurs de ces catégories sociales (bourgeois, intellectuel, touriste, artiste, jeune etc.) sont « normalisées », c'est-à-dire qu'elles sont reconnues par tous, avec des caractéristiques qui les déterminent⁷. D'autres (homme et femme, masculinité et féminité, race et sexe) sont même « naturalisées », c'est-à-dire qu'elles ne sont plus mises en question, on croit que l'être naît avec une identité sociale, et se comportera de conséquence au regard des autres⁸.

Je voudrais me concentrer sur deux chorégraphies, *Tishma Tanz* de Jasmina Prolic et *Sarajevo's diary* d'Eric Oberdorff, qui ont été créées en France entre 2005 et 2006. Elles représentent deux regards sur deux femmes, qui se confrontent avec des histoires de guerre dans les pays de l'Ex-yougoslavie. L'identité des deux femmes filtre à travers certaines catégories sociales : la danseuse, la touriste, la folle. La performativité corporelle montre l'appartenance d'images féminines à certaines cultures, pendant que l'histoire racontée essaie de trouver des altérités, des mises en doutes identitaires. Dans les deux cas, le point de départ, c'est que nous sommes en France, de nos jours, et que les chorégraphes abordent le récit d'une histoire par le biais du contexte artistique, politique et social français.

Les deux chorégraphies

Je présente rapidement les deux chorégraphies par le contexte professionnel des deux créateurs.

Sarajevo's diary d'Eric Oberdorff : La compagnie Humaine a été fondée en 2002 par Eric Oberdorff. Le chorégraphe a une formation néoclassique et il a longtemps dansé avec les Ballets de Monte-Carlo, sous la direction de Jean-Cristophe Maillot. Dans les années 1990, il se tourne vers des expérimentations chorégraphiques. Les spectacles de sa compagnie naissent de la rencontre pluridisciplinaire avec d'autres artistes. *Sarajevo's diary* a été créée en 2006, en même temps que le solo *Enola's children*. Le thème traité est celui de ce qu'il reste après une guerre. La mise en scène et le texte sont d'Eric Oberdorff, la chorégraphie est une création collective de Jeanne Chossat, Gildas Diquero et Eric Oberdorff, la musique est un collage de morceaux des Gypsy Brass, Preisner, Underworld, Waits, Gubaidulina, Zebaján. *Sarajevo's diary* a été dansée par Jeanne Chossat, Gildas Diquero, Mayra Morelli, Laurent Trincal, Audrey Vallarino. Le projet est produit par la compagnie Humaine, avec l'aide à la création du Conseil Régional de PACA, France. *Sarajevo's diary* a été créé en résidence à l'Espace Django Reinhardt à Nice, au Théâtre Lino Ventura à Nice.

Dans *Sarajevo's diary*, une jeune fille française, sous l'influence du souvenir d'un ami rencontré en France et mort ensuite dans la guerre civile de l'ex-Yougoslavie (années 1990), part en voyage dans cette région. Oberdorff a construit avec ses danseurs la vision occidentale d'une guerre lointaine. Les danses naissent d'une réflexion sur la guerre. Les matériaux ont été à la fois des témoignages à propos de lieux en guerre et des images médiatiques de guerre diffusées en France. Dans *Enola's children*, un danseur tente de composer un rituel de prise de conscience de son corps, de l'espace, pendant que sur un écran sont projetées des images rapides qui représentent la vie au Japon après la bombe atomique.

Tishma tanz de Jasmina Prolic : Jasmina Prolic est bosniaque, mais elle est née yougoslave. Elle s'est formée à l'Ecole Nationale de Danse et de Musique de Sarajevo, et elle a intégré la compagnie du Théâtre National Pozoriste Mladih en 1991. En 1993, elle arrive à Paris, échappant à la guerre civile yougoslave. Elle a une formation classique, mais décide en France de se reconverter dans la création en danse contemporaine. Après des expériences comme danseuse, elle s'installe à Orléans, où elle crée la compagnie Jasmina en 2002. En 2005, elle monte le solo *Tishma tanz*. Jasmina Prolic l'interprète aussi. La chorégraphie est

coproduite par la Ville d'Orléans et par le Théâtre Gérard Philippe. Le projet a été réalisé avec l'aide du Ministère de la Culture – DRAC – et de la Région Centre. Le titre de l'œuvre fait référence à l'écrivain Alexander Tizma, qui a vécu la deuxième guerre mondiale. Dans une pièce tapissée de plastique translucide, la danseuse se confronte à des sons et des objets, traces suggérant les différentes cultures de son pays d'origine. La violence apparaît dans un délire intime.

Ces deux biographies sont une forme d'identification. Maintenant, on sait que les deux chorégraphes ont une formation en danse classique et moderne, donc dans les codes conventionnels de la danse occidentale. On sait aussi que les chorégraphies sont créées suivant un processus commun de la création artistique en danse, qui se construit dans des étapes de résidences et avec l'aide de structures nationales, régionales et communales, et avec la participation de théâtres. Elles sont représentées en France. On apprend aussi que les deux chorégraphes réfléchissent sur l'après-guerre, sur l'héritage d'un état d'exception violent. Oberdorff n'a jamais vécu réellement une guerre, alors que Prolic a quitté son pays pendant le conflit civil. Le regard qui sera porté sur la guerre sera différent : Oberdorff construit le récit d'une femme touriste, qui va à la rencontre d'une société en reconstruction dans un état de droit en paix ; Prolic est une danseuse et chorégraphe qui construit son présent en France, qui décide de mettre en scène le sujet de la guerre, en lien avec ses lectures des nouvelles et romans d'Alexander Tizma, qui sont peut-être une médiation, une distanciation pour aborder le conflit qui vient de finir.

Histoires sur deux femmes et la notion d'exotisme

Dans *Tishma Tanz*, Jasmina Prolic est seule sur scène. Au début, elle est assise au fond de scène, sa poitrine bouge de l'extérieur à l'intérieur, une sorte de mouvement ondulatoire. Elle est en robe de chambre blanche, elle regarde autour d'elle, comme si elle prenait connaissance d'une pièce, où une bicyclette pour enfant est suspendue en hauteur, où un vêtement est abandonné au sol sur la gauche. A part ces traces, la pièce est vide dans la pénombre, entourée par les rideaux blancs transparents.

Le corps de la danseuse alterne la tension des muscles avec leur relâchement, elle est sous la contrainte d'un passé de guerre, qui apparaît dans des traces de décors. La danseuse dépend des symboles du passé, et elle lutte contre son corps, comme si elle ne pouvait plus le contrôler. Dans une scène, elle étale par terre des morceaux de plastique à bulles. Comme si elle était secouée par des frissons, elle commence des petits sauts qui deviennent des mouvements de bras et de jambes vers l'extérieur, mais jamais très loin de son ventre. Elle semble prise entre deux mouvements. D'une part, elle secoue son corps comme saisi par une crise ; ses mouvements sont violents, elle pourrait se frapper si les mains et les genoux tombaient plus près du ventre. D'autre part ses gestes sont comme étouffés par une retenue intérieure. Elle commence une course frissonnante sur le plastique à bulles. La pression des pieds fait éclater les bulles qui évoquent le bruit des mitraillettes. Et en même temps, sa course en guerre se transforme en une danse de pas brefs, les hanches et les cuisses rapprochées, de rotations autour des coudes et des poignets, rappelant des danses folkloriques. Je ne donne volontairement pas plus de précision sur ce rappel de danse. Je renvoie ainsi à un folklore général, qui peut être slave et italien, mais aussi asiatique, et donc je renvoie à un type général de 'danse traditionnelle', vue comme ce que la danse classique et moderne ne sont pas, ce que elles ne prévoient pas dans leur esthétique.

La femme est entourée par un monde aseptisé de plastique comme si elle vivait dans une cellule médicale, et elle produit des bruits de guerre comme s'ils sortaient de son corps. Puis, dans un deuxième temps, elle s'habille avec le plastique à bulles. Elle vit avec ses souvenirs, elle semble ritualiser dans une cérémonie privée sa relation avec son passé et l'accepter pour continuer à vivre. A un autre moment, elle se met à genoux sur un chariot, elle tient à la main une bougie et elle avance avec la force des hanches, faisant glisser ainsi le

chariot. Elle semble être devenue une icône religieuse, mais aussi une mendiante sans jambes. De nouveau, une gesticulation rapide et saccadées des bras, pliés ou en rotations aux épaules, aux coudes et aux poignets revient, en intensifiant l'image-cliché d'une icône traditionnelle.

Dans sa performance, la danseuse se situe toujours entre plusieurs identités, elle est l'habitante de la pièce et la visiteuse de son passé, elle est une image traditionnelle et une figuration de la folie. Son corps danse une relation avec l'espace qui s'établit dans une dynamique d'extériorité, en rapport avec un lieu concret, et d'intériorité, où le lieu est alors envisagé comme intime, appartenant à son subconscient. Dans le jeu avec des objets, le plastique à bulle, le chariot et la bougie, et à un autre moment avec une corde, elle emprisonne son corps, qui ne peut plus utiliser ses jambes ou ses bras. En relation avec la corde, elle la tend et la mesure, puis elle en est enveloppée : une présence invisible la tire vers l'extérieur, le corps lie ses jambes, pendant que la danseuse se traîne sur le chariot vers la présence. Quand le plastique à bulle devient un vêtement, la danseuse chante en play-back des chansons de guerre de l'ex-Yougoslavie, mais elle est aussi empêchée dans ses mouvements par cet habit aseptique.

Le solo *TishmaTanz* se déroule dans un espace occupé par les traces d'un passé traditionnel, originaire, qui stimule l'action de la danseuse. Chaque fois que Prolic commence une réminiscence, elle semble être prise d'un délire, son corps tendu bouge avec des mouvements rapides et saccadés, qui ressemblent à des frémissements musculaires. La danseuse compose un espace intime, désordonné, sans logique, lieu d'objets dont elle seule connaît la valeur historique. Ce que je peux comprendre, c'est qu'elle essaie de retrouver la mémoire par chaque trace qui, bruit ou geste, symbolise les univers de la religion, de la guerre et du spectacle populaire. Et elle en reste prisonnière.

Dans *Sarajevo's diary* d'Eric Oberdorff, je peux assister à une vision ethnocentrique sur des cultures traditionnelles. Une danseuse pâle, mince, aux longs cheveux bruns et en simple robe violette interprète une jeune-fille, Alice (Audrey Vallarino). Elle raconte son voyage à Sarajevo, après la fin des conflits des années 1990. Durant un dîner, une connaissance annonce son prochain départ en Europe de l'Est pour réaliser un reportage. Elle demande à l'accompagner jusqu'à la première étape, Sarajevo. Elle suit les traces d'un amour connu en France, à l'université, mort durant la guerre. Alice se définit elle-même comme « l'étrangère » qui cherchera à comprendre un monde en reconstruction identitaire. Son voyage figure le rapport avec l'autre, avec le différent. Mais elle est en réalité à la recherche de ses souvenirs d'un amour passé à travers des passions présentes. Les danses et le monologue illustrent le cahier de voyage d'une semaine de vacances à Sarajevo⁹. La ville est décrite comme un monde urbain à l'occidentale, où on peut encore trouver des traces de la guerre, et se nourrir de spécialités culinaires, comme des pitas « faites ici à base d'une fine pâte garnie de viande, ou de fromage frais et d'épinard ou de courge », et non comme en France¹⁰; des images de carcasses de voitures dispersées dans la nature, des cratères causés par des explosions au sein de la ville, des images que l'on peut retrouver à la télévision. Avec les habitants chez qui elle vit, Alice échange des considérations sur le manque d'aide de la part de l'ONU après la fin de la guerre, sur des informations qui peuvent passer à la radio ; des anecdotes sur des amis yougoslaves qui sont devenus serbes ou croates et qui ont rejoint les armées ennemies, puis sur des personnages qui survivent comme des fantômes. L'après-midi, elle boit un café à une terrasse, le soir, elle se trouve en discothèque. Le monologue d'Alice alterne avec des danses où les sonorités sont 'tziganes', 'slaves', et les danseurs sont des gens avec des vêtements campagnards s'ils sont âgés, avec jean et t-shirt si ce sont des jeunes. Les costumes introduisent la différence générationnelle, entre les aînés qui ont vécu une société avant la guerre, et la jeunesse qui a grandi dans une société en développement économique. Les costumes et la musique maquillent d'exotisme des danses aux codes néo-classiques occidentaux.

Eric Oberdorff, qui a aussi écrit le texte de la pièce, montre comment on est étranger à une culture, à un événement historique, et comment on se l'approprié et on le transfigure par

la télévision, la radio, en lui donnant des identités selon nos propres catégories et désirs, sans approfondir la connaissance du contexte. L'anthropologue Anne Decoret-Ahiha¹¹ définit la « danse exotique » comme un spectacle reçu telle une forme traditionnelle étrangère aux genres théâtraux occidentaux. Sous le regard des publics d'Europe, les danses dites 'traditionnelles' et 'régionales', 'indiennes' et 'africaines', sont les patrimoines d'un ailleurs, inconnu. D'un point de vue historique, les « danses exotiques » sont celles présentées durant les expositions universelles de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle. Elles regroupent toute forme artistique de peuples soumis dans les colonies et vus comme des êtres culturellement inférieurs.

« L'exotisme, expression de la rencontre de deux cultures [la culture autochtone étant modélisée dans les conventions de la culture coloniale], en traduit l'étonnement et les curiosités, constat plus ou moins radical de l'altérité et, par définition, imaginaire de la différence¹² ». Les danses exotiques sont l'image occidentale d'un ailleurs, de ce que l'homme occidental veut voir de cet ailleurs.

Un spectacle exotique est composé par des traces générales d'une culture, recomposées et mêlées à des codes théâtraux européens. Dans *Sarajevo's diary*, l'histoire d'une guerre est synthétisée par le regard d'une étudiante française, et les danses sont explicitement le reflet de ce point de vue, des codes de danse occidentale, habillée par des images qui évoquent une idée générale 'slave'. Dans *Tishma Tanz*, le personnage est secoué par des réminiscences culturelles, comme si ces traces la ramenaient dans un monde autre, perdu dans son subconscient.

Les deux femmes sont des figurations d'étrangères. La femme interprétée par Prolic est étrangère dans son rapport avec l'espace. Depuis le début, elle ne semble pas reconnaître où elle est. Elle ne sait pas si elle appartient à cet espace, et quand elle s'habille de traces, elle perd aussi le contrôle, comme si elle était entrée en contact avec une entité étrangère à elle, qui la rend elle-même étrangère au lieu qu'elle habite. Alice est la jeune touriste et étudiante. Elle a le corps typique d'une danseuse occidentale. Elle est étrangère au monde qu'elle visite, elle le décrit comme un imaginaire exotique, en le faisant filtrer dans son carnet par les stéréotypes occidentaux de l'autre 'slave'.

Dans les deux chorégraphies, l'étrangeté des personnages est donnée par la mise en scène d'un « métissage culturel ». Cette notion renvoie à celles d'ethnicité, ou même de race, pour indiquer la culture non-occidentale¹³. Ces notions ont été créées pour définir une culture qui est un mélange de beaucoup d'autres, et aussi pour la différencier des traditions des pays d'Europe, comme si celles-ci ne possédaient pas en elles un paysage pluriel. L'imaginaire des deux chorégraphes est un mélange de savoirs et de cultures selon une mentalité occidentale, mélange qui se fonde sur la perte des contextes et des références historiques, sur la réduction mémorielle d'une notion plurielle comme celle de la guerre.

L'identité féminine de la danseuse

Pour l'instant, je décris ces deux chorégraphies selon le point de vue du spectateur du théâtre public francophone. Mais je suis aussi un spécialiste de la recherche en danse. A quelle tradition, les codes techniques dans lesquels les danses sont modelées appartiennent-ils?

Les scènes de danse de *Sarajevo's diary* sont habillées en costumes rappelant une identité 'slave', identifiée ainsi grâce aussi aux apports de la musique. Mais les phrases dansées sont classiques et modernes. Petites observations : les postures des corps dans l'immobilité, érigées vers le haut, les amples ouvertures des jambes, les pieds en dehors, les sauts en arabesque etc.

Je ne suis pas devant une représentation réaliste, et ce n'est pas grave, ce n'est pas le but de la chorégraphie. Ici, je suis devant le point de vue d'Oberdorff, qui parle d'un événement historique selon son propre point de départ, sa culture. Et il utilise son code

artistique et poétique, ses connaissances en danse occidentale, avec un groupe de danseurs et comédiens qui proviennent d'écoles similaires.

Dans les deux chorégraphies, la guerre est décrite alors qu'elle est terminée. Les chorégraphes se questionnent sur ce qui reste après un conflit. Oberdorff, au travers de l'étrangère, touriste et étudiante, - pour moi, l'une des figures sociales les plus communes que je croise dans mon entourage -, exprime son désir que les traumatismes et les conflits se dissipent, que la joie surgisse. Les danses sont gaies, drôles, quelquefois elles deviennent délirantes, les personnages qu'Alice croise, se rappellent de leur passé, mais la danse ramène une atmosphère de plaisir à vivre, puis elles tombent dans le drame si des traces de guerre éparpillées dans la ville sont citées.

Dans *Tishma Tanz*, la tristesse du souvenir gagne. Le lieu rappelle un hôpital. Les gestes sont trop contractés. Mais la danseuse et chorégraphe a une formation classique occidentale, et au-delà des tensions incorporées, des angoisses représentées, ses postures sont celles d'une danseuse classique, qui s'appuie au sol avec les hanches ouvertes, les pieds en-dehors. Les moteurs qui génèrent les gestes sont les épaules et les hanches : la culture dansée ne se limite pas aux mouvements des avant-bras et bas des jambes, la danseuse professionnelle est entraînée, spécialement dans une ouverture du corps vers l'extérieur.

Et Jasmina Prolic est blanche, mince, elle est habillée d'une robe, vêtement confortable de danseuse. Le corps de son personnage, comme celui d'Alice, ne peut que passer par l'identité de la 'ballerine'.

Cette figure porte aussi un passé historique identitaire. La ballerine filtre dans les corps de ces deux chorégraphies et elle me donne les clefs de compréhension du rapport mémoriel de deux chorégraphes face à des passés de guerre.

Représentation de l'étranger filtrée par la 'ballerine'

Dans *Sarajevo's diary*, l'étranger est une touriste. Alice connaît la réalité du lieu qu'elle visite par les médias, par la réminiscence d'un ami étudiant. Sinon, elle ignore tout de Sarajevo. L'étranger est dans ce cas l'ignorant, qui ne peut pas réellement se rapporter aux personnes qui l'accueillent, il ne connaît pas leurs us et coutumes, et ses hôtes lui renvoient donc l'image de la touriste étrangère.

Dans *Tishma Tanz*, l'étranger se trouve face à son passé et à son subconscient. La femme vit dans un lieu qu'elle ne reconnaît pas, dans lequel elle perd le contrôle de son corps, elle semble devenir folle en contact avec des souvenirs intimes. Je souligne, - pensant que cela peut avoir eu de l'importance dans son travail de création - que Jasmina Prolic est née en Yougoslavie. Elle a une trentaine d'années. Dans la dernière décennie, elle est installée à Orléans, mais elle est retournée en Bosnie-Herzégovine. Elle est devenue Bosniaque. Elle a changé d'identité politique et nationale. Son rapport avec des amis de l'adolescence se modifie de conséquence à cette modification collective : sa meilleure amie reste sa meilleure amie, mais elle est étrangère, elle est d'une autre nation. La mort de Tito, la fin du régime communiste, fait ressurgir les traditions religieuses. Jasmina Prolic est en train de reconnaître sa famille dans une tradition musulmane¹⁴. De même que dans la pièce, l'extérieur invisible envoie une corde qui enveloppe le corps de la danseuse, dans la vie, la transformation collective charge de nouvelles identités les relations entre les individus, sans qu'ils se rendent compte de cet enracinement social.

Dans les deux chorégraphies, les femmes sont danseuses de formation occidentale. La figuration d'une étrangère, d'une personne dépourvue des paramètres de relation avec l'autre, passe par une image féminine codifiée, la 'ballerine'. L'étrangère est une 'ballerine' dans un territoire qui a été révolutionné par une guerre. C'est le corps de cette 'ballerine' qui montre le conflit entre les personnages et l'impossibilité de comprendre les mondes qu'ils habitent.

Pendant son voyage à Sarajevo, Alice rencontre un groupe de jeunes qui l'amène dans les lieux de loisirs. La scène centrale de la chorégraphie est une danse de groupe qui se

déroule en discothèque. On assiste à trois étapes. Dans un premier temps, Alice et ses copains dansent une musique électronique, qui rappelle celle des discothèques occidentales. Puis, la musique se modifie, elle prend des sonorités 'slaves'. Alice a rencontré un garçon. Lorsque la musique change, elle ne semble plus s'amuser : devant elle, dans le corps du garçon, elle retrouve son copain du passé, connu en France, mais mort quand il s'est engagé dans l'armée. Dans un troisième temps, le drame s'accélère, une autre danseuse reste seule sur le plateau vide, elle perd ses repères d'espace. Comme Prolic dans son solo, elle déambule, le corps tendu et angoissé, elle ne sait plus où elle va.

Dans cette danse, le regard d'Alice se modifie avec la musique. Elle s'amuse comme chez elle en France. Ensuite, par ses souvenirs, elle s'enracine dans un autre monde, qui danse une musique métropolitaine, mais dans une autre tradition, qui a été dévastée par la guerre. Enfin, un seul personnage est sur scène, une autre danseuse occidentale. Sa présence ritualise son ancrage dans une mémoire historique précise, la guerre en Yougoslavie, tout en restant ce qu'elle est, une image de la danse française. Le passage du groupe à la personne seule «soude les participants [danseurs et spectateurs] dans un ensemble d'un seul tenant où chacun devient la réplique de tous¹⁵ ». Les danseurs sont tous d'une même culture chorégraphique, et ils se résument dans un seul corps symbolique, celui d'une ballerine. La jeunesse urbaine représentée danse son ancrage dans des traditions populaires générales, au travers de la juxtaposition et de la fusion d'atmosphères 'occidentales' (musique électronique) et 'orientales' (sonorités 'slaves'). Mais le code technique dans lequel la chorégraphie se dessine est toujours celui de la danse occidentale.

Le rapport d'appartenance et d'altérité se définit en lien avec l'ambiance générale de la chorégraphie, un univers qui fait traverser au spectateur le divertissement, qui le fait arriver au drame, selon son point de vue, celui d'un étranger face à une culture et une histoire inconnue. La figuration d'un étranger passe encore par les repères artistiques les plus communs possédés par le public français qui assiste au spectacle.

Au début de *Tishma Tanz*, la danseuse est assise, regarde tout autour d'elle, comme si elle se réveillait dans un lieu inconnu. Son buste s'enroule et se déroule vers le bas et vers le haut, portant le sternum vers l'intérieur puis vers l'extérieur. Ensuite, Prolic ajoute ses mains unies et ses bras devant sa poitrine. Elle les plie vers le sternum, puis elle les déroule vers le devant. Elle semble suggérer par ce mouvement et par son regard que le lieu qu'elle ne reconnaît pas appartient pourtant à son intimité. Entre une scène et l'autre, où elle danse avec des objets, son corps se raidit, son bassin se bloque, elle danse sur place des petits gestes segmentés. Dans quelques-unes de ces actions, ses gestes deviennent plus rapide, dessinent des croix, des gestes de dévotion, rappellent une représentation sacrée. Ses jambes sont tendues, ses pieds bougent en restant raides, comme si les chevilles étaient paralysées, et que les pieds ne pouvaient pas se plier et s'étirer.

Jasmina Prolic développe une danse dans le vocabulaire occidental, et présente une figuration ambiguë, qui rappelle l'univers psychiatrique. Et dans la souffrance de retrouver, de devenir son passé, la danseuse acquiert une stabilité, résumée dans la dernière image, lorsqu'elle est prisonnière du plastique à bulles et chante en play-back une chanson des années 1910. Son corps est raide, son visage grimaçant, mais elle respire d'un sourire et dans son costume elle est fière d'avoir attrapé un souvenir et de l'avoir retenu. Le personnage de *Tishma Tanz* passe par une figuration tendue et désarticulée, - qui rappelle la danse expressionniste allemande des années 1920-30, on est donc toujours dans l'univers classique/moderne-, pour représenter un rapport d'appartenance et d'altérité avec son passé. Elle reste une étrangère, dans le sens d'une personne sans repères dans un espace, où elle trouve, dans une danse dramatique, son être au monde.

Je parle de figuration de l'étranger, qui filtre au travers de l'identité féminine de la ballerine, parce que les univers représentés sont « naturalisées¹⁶ », dans le sens que Judith Butler donne à ce terme, en relation avec les représentations politiques populaires de l'être en occident. Dans l'organisation sociale de l'ancienne Grèce, les étrangers, les enfants, les

esclaves, toutes les personnes privées de droit de vote et qui ne contribuaient qu'à la vie matérielle étaient regroupés dans l'espace privé, inexistant dans l'espace public. « Parmi ces humains spectraux, privés de poids ontologique et échouant aux tests d'intelligibilité sociale requis pour obtenir une reconnaissance minimale, on compte ceux que leur âge, leur genre, leur race, leur nationalité et leur statut de travail non seulement disqualifient pour la citoyenneté, mais qualifient activement pour l'apatridie¹⁷ ». Les apatrides n'ont pas le droit de revendiquer leur appartenance communautaire. Dans notre exemple, un univers de l'ex-Yougoslavie parle par les corps codifiés à l'occidentales, cet univers s'exprime par un filtre 'autre', il ne parle pas¹⁸. Ces corps et leurs images parlent à la place de ceux qui vivent effectivement le lieu et le temps mis en scène, ils les privent d'identité politique, ils représentent leur état naturel, et ils les réduisent ainsi à des êtres anonymes, parce qu'ils rappellent des idées générales d'un peuple. Pourtant ces figurations incarnées appartiennent historiquement à la société, parce qu'elles sont ses produits, et seront toujours réitérées dans des interactions culturelles qui leur sont propres.

Les scènes décrites se déroulent dans des espaces privés ou quotidiens, inscrits dans l'intime de ces êtres, dans un rapport naturel avec les dynamiques d'une société, parce que « la Nature n'a rien à voir avec un certain mécanisme politique de privation qui œuvre avant tout en catégorisant ceux qui peuvent et ne peuvent pas exercer leur liberté¹⁹ ». Nous avons en effet une catégorisation générale de la danseuse, de la touriste, de la malade psychiatrique, et elles nous renvoient à un décalage dans le rapport avec l'espace qui les entoure, où la danse se ressente de drames personnels, de l'évidence d'un manque de repérage social. L'état naturel d'un individu ne peut pas être effacé par sa condition politique. Mais la condition politique peut être remplacée par l'état naturel. Cet état naturel est le plus privé, le plus ignorant, socialement parlant, et le plus populaire, il se ressent dans la prédisposition que l'on a à interagir d'une certaine manière avec l'autre. Cet état naturel est ce qui reste sur scène, les deux danseuses sont des portraits 'naturalisés' d'une contradiction identitaire : elles se structurent sur des images générales et ethnocentriques de la femme, de la 'slavité', de la folie etc., deviennent des êtres à la limite d'identification sociale, qui sont dans et en dehors de la communauté où les faits se déroulent. Elles se caractérisent par un manque de signification précise, dans leur perte de sens due à leur anonymat, au manque de repérage dans l'espace. Les deux femmes restent des images abstraites des univers représentés, en même temps concrètes des univers communs au spectateur occidental. Ce sont des types de femme qui ont perdu une individuation sociale, et leur représentation devient alors une banalisation historique, une danse exotique.

Conclusions

Oberdorff revendique un discours de la différence : la touriste prend connaissance d'un univers inconnu, au travers de moments d'appartenance à la vie des gens de Sarajevo, et en démarquant son altérité, parce qu'elle reste un personnage distancié, en visite dans un territoire.

Prolic approfondit un dialogue avec ses différentes identités : danseuse de formation occidentale, yougoslave devenue bosniaque, créatrice française, personnage apatride qui lutte dans un *no man's land*, avec son lourd subconscient.

J'ai analysé ces deux chorégraphies selon l'angle du spectateur de danse, et de chercheur spécialisé. J'ai une autre identité. Je pratique différentes techniques de danse contemporaine et d'éducation somatique. La pratique de la danse enseigne une autre dimension de la relation avec l'entourage. La communication avec l'espace et le temps, avec l'autre, se structure par la prise de conscience de sa propre matière osseuse et musculaire. La pratique de la danse fait disparaître l'artificialité de catégories sociales comme hommes ou femmes, qui ne sont pas essentielles, utiles, dans la pratique corporelle.

Dans ces deux pièces, on ne peut pas échapper à un rapport avec l'entourage qui passe par ces artificialités identitaires. La création par le langage dansé semble rester au deuxième plan. La danseuse-Alice et la danseuse de *Tishma Tanz* se définissent par une identité féminine qui n'est qu'une danseuse dans son image de femme éthérée, et qui provoque un décalage pour le spectateur: elle est un point de référence pour entrer dans la représentation dans un théâtre public ; mais ces danses ne sont jamais des représentations qui questionnent par un langage du corps la relation avec un espace 'autre' où les deux femmes sont des étrangères. Les représentations font sens par les images de la danseuse, qui est femme apatride, « naturelle » dans un espace intime et mental, étrangère à l'histoire des guerres, parce qu'elle est toujours une image distanciée de toute réalité historique. Elle est danseuse, mais sa danse est illustrative, non « performative »²⁰. Ainsi, aucune réalité historique ne filtre sur scène, aucune réalité n'est citée ni critiquée.

Consciemment ou inconsciemment, les deux chorégraphes mettent en scène une femme codifiée comme 'ballerine', comme un état naturel sans puissance politique, qui offre plusieurs repères gestuels connus par le public, pour introduire un conflit identitaire d'une étrangère face à un espace qui est signe d'un passé historique. Les spectateurs peuvent interagir au travers d'une identité féminine stéréotypée avec le drame représenté. Nous restons en face de chorégraphies qui généralisent les histoires, en nous ramenant à ce qu'on connaît le plus, des stéréotypes culturels, et des figurations d'étranger et d'étrangeté qui ne réussissent pas à porter le sentiment d'une appartenance et d'une altérité au-delà de la narration racontée, au-delà du plateau.

Notes

[1] Cf. Hall, S., *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, tr. fr., sous la direction de Maxime Cervulle, Amsterdam, Paris, 2007.

[2] Peut-être parce que le milieu artistique de la danse reste élitare, et que pour cette raison, les chorégraphes ne croisent pas des cas limites d'apatridie.

[3] Cf. les chorégraphies de Maguy Marin depuis 1998. Centre Chorégraphique National de Rillieux-la-Pape, www.compagnie-maguy-marin.fr.

[4] La chorégraphie *Tishma Tanz* de Jasmina Prolic en est un exemple.

[5] Cf. les chorégraphies de Lia Rodrigues. Je me suis occupé de ces représentations dans ma thèse de doctorat, Scarpulla, M., *Identifications étrangères. Analyse des chorégraphies Ce dont nous sommes faits et Incarnat de Lia Rodrigues et Sécheresse et Pluie et Requiem d'Ea Sola*, sous la direction de Marina Nordera, Michel Guérin et Alessandro Pontremoli, Université de Nice – Université de Turin, 2010

[6] Cf. les chorégraphies d'Ea Sola. Voir Scarpulla, M., *Identifications étrangères...*

[7] Hebdige, D., *Sous-culture. Le sens du style*, Paris, éd. La Découverte, 2008

[8] Les catégories sociales naturalisées « opèrent en construisant des frontières symboliques infranchissables entre des catégories racialement constituées, et leur système typiquement binaire de représentation ne cesse de marquer, de fixer et de naturaliser la différence entre appartenance et altérité » Butler J., *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, tr. fr. Amsterdam, Paris, 2009, p. 16 ; voir aussi Wittig M., *La pensée straight*, tr. fr., Amsterdam, Paris, 2007

[9] L'idée du carnet de voyage prolonge celle du reportage de l'homme qui part en Europe de l'Est. Le spectateur est introduit dans la volonté de construire un témoignage sur l'histoire d'un territoire.

[10] Je cite le texte de la pièce, qui est composé par les monologues d'Alice et par des indications scéniques. Il a été écrit par Eric Oberdorff

[11] Décoret-Ahiha, A., *Les Danses exotiques en France (1880-1940)*, Centre national de la danse, Pantin, 2004

[12] Quella-Villéger, A., « Mourir aux colonies », dans *Violences – Sociétés & Représentations* n.6, sous la direction de Frédéric Chauvaud, Laboratoire CREDHESS – Univ. Paris I et Centre national du livre, 2005, pp. 37-45, citation p. 38

[13] Sur des théories critiques de ces notions, Bhabha H. K., *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, tr. fr., Payot&Rivages, Paris, 2007 ; et parmi les œuvres de Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962

[14] Propos recueillis pendant un entretien avec Jasmina Prolic que j'ai eu en avril 2006 à Orléans

[15] Guilcher, J-M., *La Contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*, Complexe – Centre national de la danse, Bruxelles – Pantin, 2003, p. 206

[16] Butler, J., Chakravorty Spivak, G., *L'état global*, tr. fr., Payot & Rivages, Paris, 2009. Butler cite Jean-Jacques Rousseau et de Hannah Arendt autour de l'idée de « vie-nature » ou « état-nature »

[17] *Idem*, p. 22

[18] Je renvoie à Chakravorty Spivak, G., *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, éd. Amsterdam, 2009

[19] Butler, J., Chakravorty Spivak, G., *L'état global...* op. cit., p. 27, dialogue de Butler avec les écrits de Rousseau

[20] Je cite J. Butler, pour laquelle, lorsqu'une représentation met en évidence « la performativité » d'un questionnement, entre les niveaux entremêlés d'altérité et d'appartenance, «la pratique réitérative et citationnelle par laquelle le discours produit les effets qu'il nomme», et donc la pratique par laquelle une représentation renvoie à catégories sociales, met déjà en doute la forme théâtrale ou dansée utilisée, provoquant une critique de ces mêmes catégories. Sans performativité, les spectacles réitèrent des idées générales, sans mise en question. Butler, J., *Ce corps qui comptent...* op. cit., p. 16

Bibliographie complémentaire

Foster, S. L., *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*, tr. it., Dino Audino Editore, Roma, 2003

Franco, S. et Nordera, M. (dir), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, UTET, Torino, 2005

Sontag, S., *Devant la douleur des autres*, tr. fr., Christian Bourgois, Paris, 2003

Veroli, P., *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia. 1900-1945*, Edimond, Città di Castello, 2001