

ETC



L'image officielle : Rachid Ouramdane, *Exposition universelle*

Ludovic Fouquet

Numéro 96, juin–octobre 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67040ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fouquet, L. (2012). L'image officielle : Rachid Ouramdane, *Exposition universelle*. *ETC*, (96), 54–55.

Explorer les représentations du corps et du pouvoir, dans le champ artistique comme politique, en recherchant particulièrement comment l'un a pu servir l'autre, voici l'un des thèmes qui conduit le chorégraphe Rachid Ouramdane, accompagné du musicien Jean-Baptiste Julien, dans *Exposition universelle*¹. Cette pièce, qui relève autant de la performance que de la proposition chorégraphique, commence comme une installation et déjoue les codes. Questionner les représentations officielles, cela est bien dans la ligne de ce chorégraphe d'origine algérienne, qui a aussi bien exploré les représentations du Christ (+ ou - là), que celles de la torture (*Témoins ordinaires*)² ou les images de la mort sur internet (*Mort pudique*), en associant volontiers les pratiques sportives (*Zones de réparation*).

Lorsqu'on découvre le plateau couvert d'un tapis de danse blanc, Rachid Ouramdane, les yeux fermés, vêtu de noir, tourne sur une petite tournette motorisée. Dans cet espace immaculé, des objets techniques font décor par leur simple présence³, par leur simple contraste aussi, noir sur blanc : au centre, un projecteur lumineux suspendu à un long bras lesté par un poids en fonte, un tourne-disque, au fond un écran plasma suspendu, un autre face contre sol, des tubes fluo, ainsi que trois grands haut-parleurs verticaux. À l'opposé du chorégraphe, Jean-Baptiste Julien est entouré d'un piano, de pédales, d'instruments électroniques. Il provoque toutes sortes de perturbations sonores et joue au piano dans des séquences à la Keith Jarett, plus musicales.

Tout le temps de l'entrée du public et pendant plusieurs minutes ensuite, Ouramdane tourne, alors qu'une boucle de guitare évoque un métronome. Le corps du performeur est immobile, offert au regard. Puis le musicien place un métronome sous un micro, le lance : le danseur descend de sa tournette.

Une fois torse nu, les pieds fixes, Ouramdane commence un travail des bras, dans des lignes obliques comme des saluts à peine esquissés ou franchement marqués mais pas gardés : sans cesse, les bras partent en biais, multiplient les diagonales et les cassures puis reviennent à hauteur d'épaule, calmes le long du torse. Le rythme s'accélère, les jambes s'affranchissent et partent dans une danse à elles, évoquant autant la Nouvelle-Orléans, les claquettes, le *break dance*, une manière aussi de rappeler la danse du bon sauvage⁴.

Le corps se lâche, dans une gestuelle presque hip-hop, cassant des motifs, jouant d'énergie, de rebonds, pour finir par courir, bras ouverts, comme le ferait un joueur de foot qui vient de marquer un but. On pense à Zinedine Zidane, autre icône, autre représentation officielle d'une intégration montrée en exemple, sous l'égide du sport (icône qui s'est fissurée avec le fameux coup de boule du dernier match de Zidane lors de la coupe du monde de 2006), pratique sportive où les partisans se griment volontiers, qui mêle aussi fascination, chorégraphie du corps, une discipline comme école d'intégration. Cette icône a fait d'ailleurs l'objet d'un film signé Douglas Gordon et Philippe Parreno : *Zidane : a 21st Century Portrait* (2006). Cela n'est pas sans écho dans ce spectacle, qui traque aussi à sa manière un protagoniste par une caméra (une caméra dans le bras mobile pour Ouramdane, tout autour du stade dans le cas de Zidane), jusqu'à en faire un pur motif, donc là aussi une ou des postures reprenant des postures officielles.

Ouramdane tourne lentement puis court, suivi par le projecteur lumière au-dessus de lui, qui a été lancé et va tourner, mû par sa propre gravité dans un très beau et implacable mouvement de balancier : mouvement giratoire quasiment sans fin, qui suit le danseur et l'éclaire, créant des ombres très nettes sur le tapis blanc, graphies hiératiques lorsque le danseur reprend des postures, hiéroglyphes en mouvement quand il explose en gestes saccadés.

Ouramdane passe à la moulinette des hymnes, des gestes de parades, des poses de photographies officielles, des attitudes de statues (imagerie nationaliste des années 30 allemandes ou russes, comme celle de nombreux dictateurs). Moulinette, car sur le tourne-disque un vieux disque diffuse des hymnes nationaux dont le son est mixé en direct – sans doute un aspect qui aurait pu être plus développé –, mêlé à des mises en boucle de séquences sonores qui se superposent puis s'altèrent dans un mouvement giratoire, alors que le danseur fait face à des images très frontales.

En effet, le danseur lève un écran qui était au sol, couché, comme on lèverait une pierre tombale, mais aussi comme on lèverait les couleurs, le drapeau na-

tional, le portrait du héros (et l'on pense autant au drapeau qu'au portrait des présidents que l'on trouve dans chaque mairie en France, voire aux portraits de martyrs que l'on expose dans des pays du Moyen-Orient). On va donc voir des images d'Ouramadane grimé, le visage blanc barré d'une large croix noire, ou la tête entièrement peinte en bleu-blanc-rouge, allusion évidente au drapeau français autant qu'à la technique militaire des maquillages de camouflage.

Le projecteur suspendu contient donc une caméra qui filme la course du danseur, ainsi que le plateau tout en tournant : surveillance d'un système, image qui renvoie au balayage par hélicoptère d'une zone, manière aussi de nous mettre dans la situation d'être surveillés, scrutés, puisque le faisceau de la caméra couvre aussi les premiers rangs du public.

Rachid Ouramdane dit avoir voulu partir de l'histoire de l'art, des représentations dans le champ artistique et le champ politique. Il s'est intéressé aux courants artistiques qui ont servi une idéologie ou qui au contraire ont essayé d'en faire la critique, en repérant les ressorts communs : « la représentation du corps glorieux, le goût pour les grands défilés, le monumental, la symétrie, autant d'artifices qui permettent de manipuler une émotion⁵. »

Le rapprochement avec le monde de l'art est évident : ce visage maquillé évoque clairement le travail de Cindy Sherman ou Orlan (sa série d'hybridations maya sur fond coloré, *Self-Hybridation*); dans les deux cas, un travail sur le travestissement, des portraits en gros plans. Mais on pense surtout à Kendell Geers lorsque Ouramdane apparaît grimaçant, la bouche rouge, les dents blanches ressortant sur le visage tout grimé de noir. On a presque l'impression de revoir certaines séries de Geers où il était recouvert d'une même matière noire, sanguine, ou son *Radeau de la méduse* (présentant des têtes d'animaux grimaçantes⁶). On pense aussi à Geers lorsque le visage peint en blanc et traversé d'une large croix noire est visible trois fois sur le plateau : suprématisme, fascisme, esthétique du pouvoir, beauté formelle, intensité des couleurs, qui sont dans la mouvance des lettrages blancs sur fond noir de la série *Face Fuck* (2007). Plus tard, une série de portraits d'Ouramdane, le visage bleu-blanc-rouge, est projetée dans diverses poses, qui tressautent avant de se flouter. On pense alors à l'univers de Bacon, étalant les chairs, détaillant le rictus, la posture lui aussi dans des jeux d'échos avec l'histoire de l'art.

D'un point de vue politique, Ouramdane nous montre donc la constitution d'un corps glorieux et tout le plateau pourrait être perçu comme un laboratoire consacré à cela : découvrir, intégrer, reproduire la posture officielle. On voit donc à l'œuvre un corps glorieux, mais ce corps résiste, échappe – la posture officielle prise soudain d'une danse de saint guy –, cette symétrie qui se bloque, explose. Il y a bien confrontation à une imagerie officielle qui emprunte autant à des postures fascisantes qu'à des pratiques sportives (boxe, foot), ou artistiques concernant le portrait, voire l'autportrait. Le spectacle prend une réelle portée par ce travail sur sa propre image maquillée, puis avec sa diffusion que fait le danseur, seul face à ces portraits, seul face à un système.

Cette manière de saluer son propre portrait renvoie autant à une farce comique à la Chaplin avec son dictateur fantoche qu'à une relecture sévère de notre histoire, voire une vision glaçante de notre avenir proche. Sans être didactique, sans être monolithique, en faisant une proposition qui fait image, qui fait renvoi, tout en développant sa propre ligne. Reprendre un discours établi pour le miner, pour en dévoiler les travers, vieille pratique de relecture à laquelle s'adonnent souvent les artistes, mais qui chez Ouramdane trouve d'autant plus de force qu'elle ne se pose pas directement comme charge critique, mais avant tout comme exploration artistique qui, à la danse et à l'univers sonore, adjoint une puissante traversée historique et plastique. Une confrontation du corps à l'image, ici très nette dans ce corps qui tente d'intégrer des attitudes face à des écrans modèles. Une exploration qui multiplie les ruptures. Et c'est sans doute ce qui surprend le plus, cette manière de couper une proposition, de retenir, d'être en pleine déflagration tout en étant stable et retenu.

Alors qu'il est dans une séquence de gestes de plus en plus rapides, le danseur marche tout à coup très lentement ou court soudain sur le plateau, délie ses bras, les lève, et tourne au même rythme que le projecteur qui l'éclaire, imperceptible. L'inertie de cette structure douée d'un mouvement propre renvoie à l'inertie de tout système politique, incapable d'enrayer son propre mouvement

Rachid Ouramdane, Exposition universelle. Photo : Patrick Imbert. © Christophe Raynaud De Lage.



et dans le cas de l'intégration, de l'imagerie officielle, il y a de quoi s'inquiéter. Ce que nous montrent actuellement les circulaires françaises concernant les étudiants étrangers finissant un cursus en France dans les grandes écoles et priés de ne pas rester, la volonté de non-régulation de personnes étrangères, les quotas de renvois hors du territoire, etc. Il s'agit donc en creux, aussi, de la question de l'individu face à un système, particulièrement un individu étranger face à une machinerie d'État : comme si, pour acquérir une nationalité, il fallait en connaître les attitudes, les chants patriotiques, les postures. Cette exposition chorégraphique n'en est que plus salutaire, et sûrement universelle.

Ludovic Fouquet

Ludovic Fouquet est le fondateur de la compagnie Songes Mécaniques, dédiée aux spectacles multimédia. Ses projets croisent théâtre, image, danse et technologie. En tant qu'auteur, il collabore à diverses revues dont *ETC* et *JEU*. Comme chargé de cours (Paris 3, Paris 6, Université Laval), il enseigne les relations entre scène, arts et technologie.

Notes

- 1 Spectacle vu au Cloître des célestins dans le cadre du festival d'Avignon 2011, et en tournée en France et dans divers pays en 2011-2012. Voir www.rachidouramdane.com.
- 2 Cf. «Les reflets de l'image», *ETC*, n°88, janvier 2010, p. 47-50.
- 3 Cela prenait une valeur singulière à Avignon dans le cloître des Célestins, au milieu de ces vieilles pierres patrimoniales. Les deux platanes qui traversent le plateau sont comme des clins d'œil à nos places de villages français, etc.
- 4 On peut y déceler aussi parfois une charge contre les zoos humains, présents dans plusieurs expositions universelles. Notamment au moment où il se grime de blanc, met des chaussures spéciales et commence un numéro de claquettes.
- 5 Reportage de Gilles Meunier pour TV8 Mont-Blanc le 10 mai 2011, consultable sur le site www.rachidouramdane.com.
- 6 Cf. «Kendel Geers : Débris de civilisation», *ETC Montréal*, n°50, juin-juillet-août 2000, p. 58-61.