



Danser le passé au présent

Oxana Chi et Chantal Loïal, chorégraphes de la mémoire

Layla Zami



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/2736>

DOI : 10.4000/danse.2736

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Layla Zami, « Danser le passé au présent », *Recherches en danse* [En ligne], 7 | 2019, mis en ligne le 18 décembre 2019, consulté le 20 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/2736> ; DOI : 10.4000/danse.2736

Ce document a été généré automatiquement le 20 décembre 2019.

association des Chercheurs en Danse

Danser le passé au présent

Oxana Chi et Chantal Loïal, chorégraphes de la mémoire

Layla Zami

Prélude

- 1 Voici, Oxana Chi et Chantal Loïal sur scène : précision du geste, fluidité du mouvement, souplesse du corps, légèreté du pas. Que d'émotion et d'énergie dans les enchaînements de leurs danses où violence et tendresse se côtoient ! Leurs spectacles invitent le public à naviguer entre imagination, réflexion et émotion. En tant que chercheuse et en tant qu'artiste, j'ai suivi leurs représentations de Berlin à New York, de la Martinique à Java, en passant par Paris. À chaque fois, j'ai été émue, soulagée, indignée, amusée, attristée, inspirée.
- 2 Par un heureux hasard, j'ai fait leur connaissance¹ à l'occasion de leurs soli respectifs qui sont l'objet de ce texte. Ces deux spectacles sont chacun dédié à une figure historique féminine et à sa tragique trajectoire. *À travers les jardins* (*Durch Gärten*, 2008), chorégraphié et interprété par Oxana Chi, dessine en quatre « tableaux » la vie de la danseuse Tatjana Barbakoff (1899-1944). *On t'appelle Vénus* (2011) est un solo de Chantal Loïal, chorégraphié en collaboration avec Philippe Lafeuille et Paco Dècina. Cette création commémore et célèbre l'histoire de Sawtche (1789-1815), plus généralement connue sous le surnom péjoratif de la « Vénus noire ».
- 3 Oxana Chi a souvent dansé *À travers les jardins* dans le cadre du « Salon Qi », une manifestation culturelle pluridisciplinaire qu'elle a initiée en 2009, en souvenir de Tatjana Barbakoff. Depuis, le spectacle a été présenté dans des lieux aussi variés que le Théâtre de Belleville et le Dansoir de Karine Saporta à Paris, le Palais royal du Mangkunegaran à Surakarta (Indonésie), le festival culturel juif « Jüdische Musik und Theaterwoche » au Societästheater à Dresde, le Martin E. Segal Theater Center à New York. L'œuvre, soutenue notamment par la Fondation pour la Mémoire de la Shoah (FMS), a inspiré le docu-fiction *Danser à travers les jardins*². Le film a été récompensé par le Prix « Envie d'Agir » décerné, en France, par le ministère de la Jeunesse et des Sports et a valu à Oxana Chi la distinction d'Ambassadrice de la Paix à Jakarta, en 2016.

- 4 Ce solo crée un mélange inédit entre ballet, danse d'expression allemande, danse classique javanaise et tai chi. Ainsi, le spectacle reflète la capacité d'Oxana Chi à maîtriser une multitude de styles et à les utiliser comme ingrédients pour créer son propre langage chorégraphique. Née à Francfort en Allemagne, cette danseuse-voyageuse a étudié des styles aussi divers que le ballet³, la danse classique javanaise⁴, la technique Cunningham⁵, le *Raqs Sharqi*⁶ égyptien et le Haitian Movement and Dance⁷. Elle maîtrise également le tai chi et le yoga, qu'elle a pratiqués aussi bien en Europe qu'en Asie. Chi cite en outre comme source d'inspiration les discothèques de Lagos et du Caire, ainsi que sa propre mémoire corporelle. La chorégraphe a fondé sa compagnie, Oxana Chi & Ensemble Xinren, en 1991 à Berlin, qu'elle a transférée à New York en 2015. En 2018, la chorégraphe est citée dans le « A to Z of People Who Power The Dance World » du magazine new-yorkais *The Dance Enthusiast*⁸. Son répertoire, au rayonnement international, comprend aujourd'hui dix-neuf productions, dont deux créations pour l'université Humboldt de Berlin. Bien qu'Oxana Chi ait également participé à de nombreuses productions théâtrales, elle privilégie aujourd'hui, en tant que chorégraphe, la danse en solo, accompagnée de musiques live créées spécialement pour ses spectacles⁹.
- 5 En ce qui concerne *On t'appelle Vénus*, le travail solo marque une césure dans la carrière de Chantal Loïal. En effet, son parcours comprend essentiellement des pièces de groupe, aussi bien en tant que chorégraphe qu'en tant qu'interprète. Loïal est née à Pointe-à-Pitre, où elle a appris la danse traditionnelle au sein d'un groupe guadeloupéen. En 1977, elle découvre la danse africaine à Paris. Elle obtient en 2008 son diplôme d'État de danse contemporaine. Au cours de sa carrière, elle a notamment travaillé avec Assai Samba, Lolita Babindamana (Ballet national du Congo), le Lemba Ballet Theatre, Georges Momboye, Jérôme Deschamps et Macha Makeieff. Elle a également dansé dans les compagnies Montalvo-Hervieu, Les Ballets C. de la B., et pour Raphaëlle Delaunay (dans la pièce *Bitter Sugar*). En 1994, Chantal Loïal forme sa compagnie, Difié Kako, laquelle « s'attache à créer un langage chorégraphique basé sur un métissage des danses africaines ainsi que sur les répertoires musicaux traditionnels et contemporains¹⁰ ». Dans ses chorégraphies comme dans ses activités pédagogiques, Loïal emploie des techniques de danse ouest-africaines (notamment mandingue) et d'Afrique centrale (notamment souhouss, zebola, essombi, wara). *On t'appelle Vénus* reflète encore l'apport des danses d'Afrique de l'Ouest, d'Afrique centrale et des Antilles, tout en intégrant plus de danse contemporaine française. Le solo a tourné à travers la France, du Tarmac de la Villette à Paris jusqu'au Festival Off d'Avignon, en passant par les scènes nationales en Outremer, et a été programmée au Kennedy Center à Washington.
- 6 Le succès de ces deux spectacles témoigne de l'intérêt des institutions culturelles et d'un public international pour le travail de ces deux artistes. Il indique le rôle croissant des arts du spectacle dans la fabrique de mémoires collectives et individuelles. Par ailleurs, il me semble que le regain d'intérêt actuel pour la chorégraphie comme moyen de transmission mémorielle, certes novateur, correspond néanmoins au rôle historique des arts du spectacles comme conteurs d'histoire(s). En ce qui concerne Oxana Chi et Chantal Loïal, c'est précisément le contraste entre la fabrique de la mémoire collective par une œuvre individuelle, mise en relief dans et par le corps mobile, et l'intention d'inscrire un récit durablement dans l'Histoire qui crée une tension particulière dans tout effort d'analyse.

Méthodologie

- 7 Mon analyse vise à mettre en valeur le rôle que peut jouer la danse pour remettre en question certaines visions hégémoniques et patriarcales de l'Histoire, et développer des *histoires féminines* et des mémoires *diasporiques* plurielles. En juxtaposant volontairement ces deux pièces et en créant des passerelles entre leurs différences, mon propos ne vise pas la comparaison, mais plutôt la mise en relation des deux spectacles.
- 8 Mon corpus comprend les chorégraphies, perçues à travers mon observation participante lors de représentations et de répétitions en France, en Allemagne et à la Martinique, ainsi que la documentation existante sur les figures historiques qui inspirent ces spectacles¹¹. Il comprend également des entretiens semi-directifs avec les danseuses. Je tiens à préciser que je suis membre de la compagnie Oxana Chi depuis 2012 en tant qu'actrice, musicienne et poète, et que j'ai par ailleurs participé à des cours et des ateliers avec Chantal Loïal. En 2014, j'ai eu la chance de participer à une émission de radio en Martinique au cours de laquelle Oxana Chi et Chantal Loïal étaient toutes deux invitées à parler de leur carrière¹². Cette relation privilégiée avec les artistes est une véritable plus-value pour la recherche, que l'on peut nommer recherche incorporée, pour reprendre l'expression de Nadine George-Graves¹³. Ainsi, ma proximité avec les artistes, particulièrement mon expérience avec Oxana Chi en tournée internationale dans des théâtres, universités et festivals, m'a permis de poser un regard inédit sur la capacité de la danse à produire un travail de mémoire.
- 9 J'expose ici volontairement ma subjectivité d'auteure, conformément à la méthodologie post-positiviste appliquée à la danse que j'utilise. Suivant Jill Green et Susan W. Stinson¹⁴, cette méthodologie consiste à : exprimer sa position personnelle en tant que chercheuse ; faire usage de subjectivité dans l'analyse des spectacles ; conduire des entretiens avec des questions adaptées spécifiquement à chaque œuvre et artiste ; mettre en dialogue une pluralité de sources ; et faire usage de créativité littéraire dans le rendu écrit des recherches. Dans cette approche méthodologique, comme le soulignent les auteures, la recherche devient une « forme expressive » qui se développe au fur et à mesure du processus, comme il en est de même dans la création d'une chorégraphie¹⁵.
- 10 En matière théorique, mon analyse s'appuie sur des lectures scientifiques puisées dans des sources aussi variées que les *performances studies*, les études de genre et / ou postcoloniales, et les recherches sur les représentations mémorielles de trauma historiques. Cet article s'inscrit donc dans le domaine de travaux actuels reliant arts du spectacle et études de genre.

Tatjana Barbakoff, danseuse et muse



Couverture de la revue Die Deutsche Illustrierte, no 45, Berlin, 7 novembre 1926.

Photo : Helen Dahm © Günter Goebbels

Danser À travers les jardins, ou mettre les archives en mouvement

- 11 Tatjana Barbakoff était une danseuse-chorégraphe russo-lettonne d'origine sino-juive¹⁶. Elle est née à Liepaja (ex-Empire russe, aujourd'hui Lettonie) en 1899 et fut assassinée à Auschwitz en 1944. Elle a connu un succès fulgurant à travers l'Europe, comme en témoignent les innombrables articles de presse de l'époque, dont certains sont archivés à l'Opéra de Paris¹⁷. La légende accompagnant l'image en couverture du célèbre magazine *Deutsche Illustrierte* (figure 1) fait l'éloge, en 1926, de « l'âme si particulière de ses danses » (« von Eigenart beseelten Tänzen »). Figure originale de l'*Ausdruckstanz*¹⁸ dans l'entre-deux-guerres, Barbakoff a émigré en Allemagne au début des années 1920, avant de s'exiler en France en 1933. Elle fût la muse de célèbres peintres et photographes dont YVA, Willy Maywald, Nini & Carry Hess, Minya Dührkopp, Otto Dix, Kasia von Szadurska. En mai 1933, elle réussit à fuir l'Allemagne en train avec ses costumes, ayant en main une invitation de l'imprésaria Mary Bran. Bran l'invite en effet à se produire à la salle Chopin (aujourd'hui salle Pleyel). Suivront dix ans d'exil en France, tantôt sur scène, tantôt cachée, tantôt internée. Arrêtée à Nice, elle est transférée à Drancy puis déportée le 3 février 1944 vers Auschwitz, où elle est assassinée dès son arrivée le 6 février 1944¹⁹.
- 12 Malgré l'oppression politique et les difficultés de l'exil notamment l'absence de permis de travail en France, Tatjana Barbakoff s'est produite aussi bien dans des cabarets que sur des scènes nationales européennes, des opéras et des théâtres prestigieux comme le

Schauspielhaus Düsseldorf, ou encore à Paris, au théâtre Adyar ou au Vieux-Colombier²⁰. Pourtant, l'artiste reste largement absente de l'historiographie de la danse aujourd'hui, aussi bien en Allemagne qu'en France. Son legs artistique fait défaut dans les récits officiels de l'histoire chorégraphique : elle est généralement omise des livres d'histoire et programmes scolaires, méconnue dans le monde de la danse et rarement citée comme figure phare de l'entre-deux-guerres. L'on doit la « redécouverte » de l'artiste aux efforts du collectionneur Günter Goebbels qui a mis en relief la mémoire de Barbakoff dans le domaine des Beaux-Arts grâce à plusieurs expositions²¹. La démarche d'Oxana Chi vient insuffler de la vie dans le travail de mémoire dédié à la danseuse dans son domaine de prédilection : la scène. Oxana Chi emploie le terme *femmage* qui, étymologiquement, est une appellation alternative au terme « hommage ». Elle intitule son solo *Durch Gärten*, reprenant ainsi le titre de l'une des pièces de Tatjana Barbakoff. Le carton d'invitation du spectacle organisé par Mary Bran indique que Barbakoff a présenté ce solo à la salle Pleyel le 9 mai 1933 sous le titre français « À travers les jardins », sur une musique de Béla Bartók²². Or, par un clin d'œil de l'Histoire, Chi a fait appel au compositeur Laszlo Moldvai, lui aussi hongrois, pour son spectacle.

- 13 Mais plutôt que de chercher à remettre en scène les chorégraphies de Barbakoff – comme le veut la tendance actuelle du *reenactement* – Chi cherche à recomposer les pièces du puzzle biographique du point de vue de sa propre subjectivité, en tant que femme, danseuse, et chorégraphe. Si Chi dit ressentir une parenté d'âme (« *Seelenverwandschaft* »)²³ avec Barbakoff, elle partage véritablement avec elle plusieurs éléments biographiques : le fait d'avoir vécu successivement à Düsseldorf, Berlin, et Paris ; l'identité métissée (les parents de Chi étaient originaires de l'Est de l'Europe et de l'Est du Nigéria) ; des sources d'inspiration puisées dans les cultures chinoises et indonésiennes ; une carrière de danseuse-chorégraphe d'expression qui se produit en solo avec de la musique live et des costumes réalisés sur mesure ; la volonté de collaborer fréquemment avec des femmes à toutes les étapes de la production²⁴. C'est pourquoi le spectacle d'Oxana Chi correspond à une mémoire « transpersonnelle », telle que définie par Nancy K. Miller, qui vit et fleurit dans un « temps présent d'affinités », plutôt que dans une verticalité généalogique²⁵.
- 14 L'image ci-dessous (figure 2) représente Oxana Chi en couverture du magazine berlinois *Blattgold*, agenouillée comme un clin d'œil à Tatjana Barbakoff. Elle porte une robe chinoise, l'un des costumes du spectacle. Pour danser le passé au temps présent, Chi articule sa *choréobiographie* en quatre scènes majeures, intitulées respectivement « Naissance » (« *die Geburt* »), « Fête / Célébration » (« *das Fest* »), « Combat / Résistance » (« *der Kampf* ») et « Nouvelle Lune » (« *der Neumond* »)²⁶. Selon moi, c'est la dernière scène qui confère à la dramaturgie sa circularité. En mettant en scène le corps de Tatjana-Oxana, qui se relève après la scène de la déportation, le spectacle dénoue ici l'apparente linéarité narrative. On peut interpréter cette scène comme une remise en cause d'une conception occidentale d'un espace-temps linéaire. Elle fait aussi implorer l'apparente évolution biographique entamée avec la naissance et achevée par la mort de Barbakoff, permettant de penser le lien avec aujourd'hui et avec celles et ceux qui ont survécu.
- 15 Le cercle est aussi à l'honneur dans la scène de la Fête, qui évoque les succès professionnels de Tatjana Barbakoff dans l'entre-deux-guerres. Chi évoque cette période biographique en se déplaçant constamment le long d'un cercle imaginaire. Elle exécute agilement des figures de ballets telles que pirouettes et sauts en arrière. Notons

d'ailleurs qu'elle déjoue ici certains codes de genre, en se livrant à des pirouettes fouettées habituellement exécutées par des danseurs masculins dans le ballet classique. En outre, il me paraît fort intéressant qu'elle se soit inspirée de *l'attitude*, sachant que cette figure de ballet est dérivée d'une statue du XVI^e siècle, représentant le dynamisme de la divinité Mercure. Or Mercure est le symbole, d'une part, du passage entre les mondes et, d'autre part, le patron des arts, du succès et du commerce... une métaphore appropriée pour décrire l'évolution scintillante de Barbakoff.

Oxana Chi en tête d'affiche



Oxana Chi en couverture de la revue *Blattgold-das Kulturmagazin*, n° 3.11, Berlin, avril-mai 2011.
Photo : Layla Zami.

Du corps archivé à l'archive incorporée

- 16 Contrairement à celle de Tatjana Barbakoff, l'histoire dite de la Vénus noire est relativement connue du grand public et fait l'objet de multiples analyses universitaires, notamment dans le domaine des études postcoloniales²⁷. Ces productions se basent sur des sources générées dans un contexte patriarcal et colonial, et non pas à partir de lettres ou témoignages de Sarah Baartmann elle-même. Jusqu'à présent, on peut relever dans les textes qui traitent de son histoire une construction genrée occidentale et raciste – par exemple quand son corps est qualifié de « hors-normes ».
- 17 Sawtche est issue du peuple Khoïsan. Elle est née aux alentours de 1789 dans ce qui correspond aujourd'hui à l'Afrique du Sud. De même que ses sœurs et frères, elle a subi l'esclavage. Ses oppresseurs l'appelèrent indifféremment Sarah ou Saartjie Baartman. Déportée à Londres en 1810, puis à Paris, où elle décède en 1815, elle fût abusée sexuellement et continuellement exposée comme figure de foire, devenant ainsi une

manne financière partout à travers l'Europe. Même après son décès, la violence corporelle et psychologique entamée de son vivant persista. Son squelette et le moulage de ses parties génitales furent exposés à Paris jusqu'en 1974²⁸. Il a fallu attendre le XXI^e siècle pour que soit votée la « loi n°2002-323 du 6 mars 2002 relative à la restitution par la France de la dépouille mortelle de Saartjie Baartman à l'Afrique du Sud », pour qu'enfin ses restes « cessent de faire partie des collections de l'établissement public du Muséum national d'histoire naturelle ».

- 18 Dans son spectacle, Chantal Loïal *re-présente* cette figure historique, et se met en scène elle-même dans le rôle de la Vénus. Loïal dit ressentir une proximité avec cette histoire qui résonne avec sa propre expérience des préjugés envers son corps de femme noire en France. En effet, la danseuse qui a longtemps dansé dans la compagnie Montalvo-Hervieu, relate avoir été choquée par les réactions du public lors de certaines représentations : certains spectateurs faisant directement des commentaires sur son corps jugé hors-normes pour la danse contemporaine française²⁹. Bien qu'ayant une trajectoire de vie tout à fait différente de celle de Sawtche, Loïal puise pour sa *choréobiographie* historique dans des émotions qui lui sont familières : le regard de l'Autre et la discrimination. Le simple titre *On t'appelle Vénus*, suggère bien cette distance narrative, avec le pronom indéfini « on », à la troisième personne.
- 19 Au début de la pièce, le public est confronté au corps « exposé » de la danseuse sur scène. Debout, tantôt de face, tantôt de profil, tantôt de dos, certes vêtue, elle rappelle néanmoins l'idée d'une femme noire exposée dans une foire humaine. La bande sonore de voix et commentaires creuse un désagréable sentiment de voyeurisme dans le public. Mais le spectacle est aussi une danse d'espérance, dans laquelle l'interprète atteint une libération corporelle et mentale, une envolée lyrique et le retour – posthume – à des sources réelles ou à un futur imaginaire.

On t'appelle Vénus

Chantal Loïal au Symposium-Festival Moving Memory, Technische Universität Berlin, 2016.
Photo : Toni Witzel © Layla Zami.

- 20 Dans la seconde partie du spectacle, Loïal oppose au corps enfermé, mutilé et décédé, un corps dansant, libéré et vivant. Sur une bande musicale sud-africaine, elle déploie une palette de danses africaines, conjuguant des ondulations du bassin avec des mouvements de danse mandingue : sauts, isolations de la tête et des bras³⁰. Certains mouvements déclinent la position Dooplé³¹, pieds légèrement écartés, genoux fléchis, bras près du corps, légèrement fléchis et paumes vers le ciel, créant ainsi une grammaire corporelle afro-antillo-française. En ré-ancrant les mouvements circulaires du bassin dans un usage où le bassin et le postérieur ne revêtent pas la connotation sexuelle qui leur est souvent attribuée dans un contexte occidental, le spectacle incite à une réflexion sur le regard que le public porte sur la femme noire.
- 21 Au niveau sonore, le spectacle navigue entre parole théâtrale, silence et bande-son avec musique et voix. L'artiste use du boula guèl, une technique vocale guadeloupéenne polyrythmique qui crée une sonorité circulaire et semble porter en elle les mémoires de techniques de chant et de danse.
- 22 Chantal Loïal oscille entre un corps exposé, immobilisé et un corps agile, enjoué, agité. Le spectacle tente de libérer de l'atrocité coloniale un corps (ou reste de corps) archivé, exposé, mesuré et jugé. Avec Loïal sur scène, le corps est retrouvé, ré-agencé et restitué. La danseuse a bouclé la boucle en présentant son spectacle en Afrique du Sud, au musée District Six du Cap en 2014.
- 23 La machine raciste-antisémite-coloniale, qui a broyé à travers les siècles aussi bien Barbakoff que Sawtche, a anéanti leurs corps. D'où la nécessité pour Loïal et Chi, dans ces spectacles à forte connotation symbolique, d'incarner une corporéité retrouvée. Les

deux spectacles partagent en effet une qualité de mouvement très fluide, à la texture plutôt aquatique pour Loïal et plutôt éthérée pour Chi, mais néanmoins solidement enracinée dans une forte relation au sol et sa force de gravité, dans les deux cas. La chorégraphie d'Oxana Chi semble mettre en mouvement les nombreuses archives existantes sur Tatjana Barbakoff, les transformant ainsi en un récit impressionniste et faisant remonter à la surface de la mémoire collective son histoire souvent oubliée. Chantal Loïal, quant à elle, incarne en quelque sorte une transition entre l'existence de Sawtche en tant qu'objet de représentation et d'étude, et la transformation de sa propre « body memory » – ou « mémoire incorporée » pour reprendre la traduction de Christine Chivallon qui parle également de « souvenir agi / agissant³² ». Selon Chivallon, cette « mémoire faite corps renouvelle les dispositifs du "contre", contre l'ordre, contre la plantation, contre le pouvoir, contre les inégalités, contre les récits officiels³³ ». Les *choréobiographies* de Chi et Loïal donnent littéralement corps à ces contre-mémoires, invitant ainsi à re-danser, repenser et retrouver les liens entre mémoire du passé et contemporanéité. Il est à noter qu'il semble y avoir un paradoxe mémoriel entre la popularité de l'histoire de la Vénus noire et l'absence de sources autobiographiques. À l'inverse, Tatjana Barbakoff est largement absente dans la mémoire collective – de l'Holocauste ou encore de l'histoire de la danse au XX^e siècle, malgré l'existence de nombreuses sources dont ses lettres, costumes, et autres archives personnelles.

Choréobiographies : la danse comme femmage

- 24 Je définis ces deux soli comme des œuvres *choréobiographiques*³⁴, nommant ainsi la relation entre production choréographique et narration biographique. Pour Oxana Chi qui a l'habitude de se produire en solo, *À travers les jardins* marque le début d'un cycle choréographique consacré aux biographies de femmes³⁵. Son répertoire actuel comprend ainsi plusieurs biographies féminines et féministes : l'artiste juive française Claude Cahun, résistante pendant la Seconde Guerre mondiale (*Killjoy*, 2012) ; la pharaonne égyptienne Néfertiti (*Neferet iti*, 2013) ; la poétesse et universitaire germano-ghanéenne May Ayim (*I Step on Air*, 2014). Ce *femmeage* à Tatjana Barbakoff répond au vœu de la chorégraphe de « danser une personnalité féminine, pour amener les femmes un peu plus sur le devant de la scène en Europe³⁶. »
- 25 Les choréographies de Chantal Loïal emploient généralement plusieurs danseuses et danseurs, et utilisent l'humour pour traiter de thématiques sociales telles que le blanchiment de la peau (*Po Chapé*, 2017) ou le chlordécone³⁷ (*Zandoli Pa Tini Pat*, 2008). Elle n'est pas toujours interprète dans ses créations. Sa pièce *Noirs de boue et d'Obus* (2014) qui traite de la mémoire dans le contexte de la Première Guerre mondiale.
- 26 Dans son solo, *On t'appelle Vénus*, elle crée un univers intime, une « ode à la féminité et, au-delà, l'ode d'une femme noire à toutes les femmes³⁸ ». Les deux artistes partagent donc le souhait de remédier à la marginalisation de perspectives féminines dans la société : qu'il s'agisse des programmes scolaires, des collections des musées, des programmations dans les cinémas ou des collections des bibliothèques. Oxana Chi et Chantal Loïal font état des relations de pouvoir et de la violence dirigée par l'État contre les corps de femmes aux XIX^e, XX^e et XXI^e siècles. Mais surtout elles expriment le pouvoir du corps à intervenir dans ces relations de pouvoir. Et ce malgré les

frontières poreuses (ou grâce à elles ?) entre autobiographies et biographies, entre les figures historiques représentées et les protagonistes qui les incarnent au présent.

- 27 La corporéité propre à la danse confère aux spectacles une qualité contemporaine : les chorégraphes représentent l'Histoire par et à travers leur propre corps, existant et dansant dans le temps présent. Dans les deux cas, les artistes devenues *choréobiographes* invitent leurs propres autobiographies à jouer un rôle dans le processus de création. Dans le cas de Chi, l'on peut nommer l'apport de sa propre trajectoire de migration (familiale, individuelle, artistique) et le rapport à sa position de femme aux origines métissées en Allemagne. Dans le cas de Loïal, l'on détecte la relation à sa propre histoire contemporaine de discrimination et de résistance par l'humour, la danse et la vie sur scène.
- 28 La mémoire – culturelle, collective et individuelle – est le socle sur lequel reposent les deux soli. On pourrait parler de « régime d'historicité³⁹ », rejoignant ainsi Christine Chivallon dans son souhait de dépasser la dichotomie entre histoire et mémoire.
- 29 Chi évoque clairement sa volonté de chorégraphier un propos historique, voire historiographique :
- « Il était important pour moi d'approfondir en permanence ma recherche et de poser la question : comment fonctionne l'Histoire en Allemagne ? Qui écrit l'Histoire ? Comment, où et quand est-ce qu'on raconte l'Histoire ? Et j'ai à nouveau remarqué que seules certaines personnes apparaissent dans l'historiographie de la danse, mais des personnes avec lesquelles je ne m'identifie pas⁴⁰. »
- 30 La danseuse fait ici référence à l'absence, dans sa formation et sa socialisation, de figures historiques qu'elle puisse considérer comme source d'inspiration et d'identification du fait leurs styles, leurs biographies, leurs trajectoires. Dans le personnage de Barbakoff, elle trouve des sources de partage : notamment les stations de vie, l'identité biculturelle et pluriculturelle, le rapport à la danse d'expression.
- 31 Quant à Loïal, elle conçoit son solo comme un présent dansant qui permet de dépasser un passé douloureux pour s'orienter vers un avenir plus radieux. En réunissant dans l'espace-temps de son corps le spectacle de la persécution coloniale et de la restitution corporelle, *On t'appelle Vénus* défie la chronologie institutionnalisée de la Vénus noire :
- « Parce qu'à travers les viols moraux et physiques qu'a subi cette femme, (elle est le symbole à la fois de la défaite d'une civilisation entière, mais également de sa survie au regard de l'Histoire jusqu'à nos jours), je souhaite donner la parole à cette femme, dans une petite victoire a posteriori, comme un gage d'optimisme pour demain⁴¹. »
- 32 C'est justement le lien entre un thème du passé et un mouvement inscrit dans le temps présent qui rend leur propos si complexe et si apte à transformer notre rapport à l'Histoire, voire même nos conceptions d'une chronologie linéaire. Hélène Marquié souligne d'ailleurs la capacité de la danse à être un art de la transformation :
- « La danse est une métamorphose perpétuelle. [...] Danser exige de surcroît une focalisation sur l'effectuation, l'expérience et l'expérimentation corporelles dans le moment présent⁴². »
- 33 Le contraste entre la distance temporelle des histoires narrées sur scène et la présence immanente de leurs danses, abstraites, permet au public de tisser leurs propres interprétations de ces métamorphoses. Mettant en scène et en mouvement, dans la temporalité du présent partagée avec le public, des figures habituellement marginalisées dans l'historiographie ou représentées essentiellement dans une perspective patriarcale, les artistes font œuvre de résistance par la danse. Au-delà du

moment présent, les scènes de fin peuvent être perçues comme des représentations de qualité utopique, non seulement représentations de mémoires, mais aussi imagination d'un avenir de survie autre que celui trouvé dans les livres d'histoires. Surtout, elles offrent la possibilité de ressentir la qualité émotionnelle du récit, indépendamment des catégories sociales appliquées aux corps dansants⁴³. En performant une biographie individuelle, Chi et Loïal incitent le public à s'identifier personnellement avec des expériences que chaque individu peut ressentir, telles que la joie, la persévérance, la peur, la mélancolie ou encore l'espoir.

- 34 Les deux spectacles traitent du rapport à la vie, à la mort, et du rapport entre vie et mort ; il serait intéressant, dans une recherche future, d'approfondir cet aspect. L'on peut songer ici à une conception ancestrale du rapport à la danse telle qu'elle existait dans l'Égypte ancienne, et à la représentation de danse trouvées sur certaines tombes égyptiennes⁴⁴, ou encore aux reliefs du temple d'Hathor à Dendera⁴⁵. Il me paraît intéressant de souligner que le spectacle d'Oxana Chi débute effectivement par une scène intitulée « la Naissance » (« *die Geburt* »). Les alternances de repli et dépli du corps dont Chi fait usage pour représenter la venue au monde de Barbakoff, rappellent les mouvements formalisés en eurhythmie par Rudolf Steiner qui s'intéressait justement aux rapports mutuels entre les émotions internes du corps et l'environnement spatial dans lequel le corps évolue⁴⁶. La chorégraphe qui a passé une partie de sa scolarité dans une école anthroposophe (Waldorff Schule), pratiqua effectivement l'eurhythmie enfant. La scène se conclue par une douce séquence de mouvements portant la grâce de la danse classique javanaise et l'énergie fluide du tai chi.

« La Naissance » (« *die Geburt* »)



Oxana Chi dans *Durch Gärten (À travers les jardins)*, Théâtre Werkstatt der Kulturen, Berlin, 2008.

Photo : Annette Hauschild © Oxana Chi

- 35 La dernière scène, dite de la « Nouvelle Lune » (« *Neumond* ») crée une sorte de renaissance : l'artiste, couchée à terre, immobile, reprend lentement vie... ou bien, est-elle désormais dans un autre monde, se remémorant les étapes de son parcours ? Je vois ici une mise en abyme mémorielle : le personnage de Chi-Barbakoff *re-prend*, en mouvement, les étapes biographiques du récit, tandis que la danseuse *re-danse*, au ralenti, les éléments centraux de la chorégraphie. Le public est invité à entrer dans une nouvelle temporalité, entre songe et réalité, mémoire du passé et temps-danse du présent. Cet usage de la répétition se détache par ailleurs de la répétition de mouvements dans des scènes antérieures, où chaque répétition porte en son sein une progression en intensité qui colore la scène et la dramaturgie d'un intérêt particulier, notamment dans les scènes de la « Fête » et du « Combat ». Le vocabulaire est réitéré sans jamais devenir lassant, justement grâce à l'intensification des mouvements. Cette répétition-intensification correspond à l'un des sept aspects qui définissent, selon Kariamou Welsh Asante, une esthétique « africaniste » ou afro-diasporique en danse⁴⁷. Peut-être en raison de leurs identités afro-descendantes, on retrouve cet élément aussi bien chez Oxana Chi que chez Chantal Loïal. Dans *On t'appelle Vénus*, la représentation de la mort apparaît bien plus tôt, sans que l'artiste ne se couche jamais à terre : avec l'accessoire d'un crâne mis sous verre que l'artiste porte sur sa tête en déambulant lentement sur scène et qu'elle fait même circuler dans le public. L'éclairage bleu intégré à cet objet connote le regard porté sur la Sawtche, de son vivant comme après sa mort. Loïal, contenue par son turban (porté d'abord sur la tête) qui emprisonne désormais sa poitrine, dansera ensuite l'enfermement jusqu'à en perdre le souffle. Elle répète infiniment un motif qui alterne une plongée du centre de gravité vers le sol avec un redressement fier de la colonne vertébrale. Mais cette répétition est loin d'être monotone, elle monte en puissance pour déboucher vers une libération. Ainsi le retour – posthume – de Sawtche à sa terre natale est néanmoins une forme de renaissance, dans laquelle la danseuse devient joie vivante et, enchaînant les sauts dans un tempo soutenu, semble incarner aussi bien sa propre émancipation que celle de la Vénus. Bien que les mouvements semblent se répéter, l'énergie qui les habite est en réalité en constante évolution, si bien que la narration avance et se transforme au fil de la danse. Loïal et Chi maîtrisent tout aussi bien une mobilité d'une extrême lenteur que des accélérations phénoménales, toujours dans la fluidité, témoignant d'un subtil usage de la temporalité. Toutes deux confèrent aux figures dont elles s'inspirent une nouvelle vie, littéralement une remise en scène et en mouvement sur les scènes du XXI^e siècle.
- 36 Les nouveaux « lieux de mémoire » seraient-ils les scènes de ces danses tissant des métissages culturels, chorégraphiques, et géo-historiques ? Selon Marianne Hirsch, nous sommes dans une génération de « postmémoire⁴⁸ », caractérisée par une relation au passé à travers l'imagination, la projection et la créativité et non (seulement) par le souvenir. Hirsch fait notamment référence ici aux générations qui suivent les survivant.e.s de la Shoah. Néanmoins, le *post* n'est pas, selon elle, un après temporel, mais plutôt un dépassement. Ce concept qu'Hirsch emploie dans le domaine des arts visuels et de la littérature, s'applique tout à fait aux arts de la scène et, notamment, la danse. Oxana Chi et Chantal Loïal sont des danseuses-chorébiographes, des artistes-archéologues, qui tirent des décombres de l'Histoire des figures disparues, qui (re-)naissent à la surface de notre mémoire collective. Il ne s'agit pas (seulement) de paraître comme, d'imiter, de réincarner, mais plutôt de plonger « dans le rôle de » et ainsi d'user de créativité pour transformer une mémoire souvent douloureuse en une

production culturelle émouvante et inspirante. Leurs œuvres honorent des présences féminines issues de diasporas juives et noires, et les inscrivent dans les mémoires collectives et individuelles où elles sont habituellement absentes. Leurs performances nous invitent à soupirer et à espérer, et, surtout, à apprécier la capacité des artistes du spectacle à danser le passé au présent.

BIBLIOGRAPHIE

CHI Oxana (éd.), *Tanzende Erinnerungen – Mémoire dansée. Femmage an die Tänzerin Tatjana Barbakoff*, Berlin, li:chi e.V., 2011.

CHI Oxana et ZAMI Layla, *Durch Gärten Tanzen. Danser à travers les jardins*, éditions li:chi movie, 2014, documentaire, 140 minutes, DVD.

CHIVALLON Christine, *L'Esclavage, du souvenir à la mémoire. Contribution à une anthropologie de la Caraïbe*, Paris, Karthala, 2012.

GEORGE-GRAVES Nadine, *Urban Bush Women: Twenty Years of African American Dance Theater, Community Engagement, and Working It Out*, Madison, University of Wisconsin Press, 2010.

GOEBBELS Günter, *Tatjana Barbakoff: eine vergessene Tänzerin in Bildern und Dokumentaten*, Düsseldorf, Freundeskreis Kulturbahnhof Eller e.V., 2009.

GREEN Jill et STINSON Susan W., « Postpositivist Research in Dance », in HORTON FRALEIGH Sondra et al. (dir.), *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1999, pp. 91-123.

GUILBERT Laure, *Danser avec le III^e Reich. Les Danseurs modernes et le Nazisme [2000]*, Bruxelles, André Versaille éditeur, 2011.

HIRSCH Marianne, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012.

HIRSCH Marianne et MILLER Nancy K. (dir.), *Rites of Return. Diaspora Poetics and the Politics of Memory*, New York, Columbia University Press, 2011.

HOBSON Janell, *Venus in the Dark: Blackness and Beauty in Popular Culture*, New York, Routledge, 2018.

HODEL-HOENES Sigrid, *Leben und Tod im alten Ägypten: Thebanische Privatgräber des Neuen Reiches*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.

MARQUIÉ Hélène, *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! Essai sur le genre en danse*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, « Culture Danse », 2016.

MCCARREN Felicia, *French Moves: The Cultural Politics of Le Hip Hop*, New York, Oxford University Press, Oxford Studies in Dance Theory, 2013.

SIEGLOCH Magdalene, *Eurythmie. Eine Einführung*, Stuttgart, Freies Geistesleben, 1990.

SPIESER Cathie, « Meskhenet et les sept Hathors en Égypte ancienne », *Études de Lettres*, n° 3-4, 2011, [en ligne], <https://journals.openedition.org/edl/141>, page consultée le 13 avril 2019.

STRACK Laura, « L'amitié, l'amour et... la danse », *Berlinpoche*, 06 octobre 2014.

WELSH ASANTE Kariam, « Commonalities in African Dance: An Aesthetic Foundation », in DILS Ann et COOPER ALBRIGHT Ann Cooper (dir.), *Moving History / Dancing Cultures. A Dance History Reader*, Durham, Wesleyan University Press, 2001, pp. 144-151.

ZAMI Layla, « Oxana Chis Tänzerische Wissensschaffung: Biographische Erinnerung an Tatjana Barbakoff aus feministischer Perspektive », in HEIDEGGER Maria (et al.), *Sichtbar Unsichtbar. Geschlechterwissen in (auto-)biographischen Texten*, Bielefeld, Transcript, 2015, pp. 259-274.

ZAMI Layla, *Contemporary PerforMemory: Moving Through Diasporic Dancescapes in the 21st Century*, Berlin, Humboldt-Universität, 2018.

Sitographie

Émission de radio « Le Grand Rendez-Vous » animée par Pierre Lafarge, *Martinique Première*, Fort-de-France, 11 décembre 2014. Enregistrement disponible [en ligne], <https://soundcloud.com/oxanachi/martinique-2014>, page consultée le 27 septembre 2019.

Site de la chorégraphie Oxana Chi, http://oxanachi.de/vita_english.html.

Site de la compagnie Compagnie Difé Kako [en ligne], <http://www.difekako.fr>.

Site au sujet de Sarah Baartman, <http://une-autre-histoire.org/la-venus-hottentote-biographie/>.

Site au sujet de Sarah Baartman, <https://www.sahistory.org.za/people/sara-saartjie-baartman>.

The Dance Enthusiast [en ligne], <https://www.dance-enthusiast.com/features/a-to-z-20-questions/view/Dance-Enthusiast-A-Z-C-Yanira-Castro-Oxana-Chi>, page consultée le 17 avril 2019.

NOTES

1. En octobre 2009 pour Oxana Chi, au Théâtre Werkstatt der Kulturen à Berlin dans le cadre de la série TANZnews, et en janvier 2011 pour Chantal Loïal, lors de la première au théâtre municipal Aimé Césaire à Fort-de-France.
2. CHI Oxana et ZAMI Layla, *Durch Gärten Tanzen. Danser à travers les jardins*, éditions li:chi movie, 2014, documentaire, 140 minutes, DVD. À ce sujet, voir STRACK Laura, « L'amitié, l'amour et... la danse », *Berlinpoche*, article disponible sur le site d'Oxana Chi [en ligne], http://oxanachi.de/press/film-through-gardens/Magazine%20berlin%20poche_interview%20Lamitie-lamour_et%20la%20danse%20_%202014.pdf, page consultée le 27 septembre 2019.
3. Au Centre national de la danse et à l'Académie des Arts Chorégraphiques de la Cité Véron à Paris, et à la Folkwang-Hochschule d'Essen, en Allemagne.
4. À l'Indonesian College of Arts (STSI) à Surakarta (Indonésie).
5. Au Merce Cunningham Studio à New York et à la Tanzfabrik de Berlin.
6. À la Zadiel Sasmaz Schule (Berlin).
7. Avec Pat Hall au Mark Morris Center à New York.
8. Article disponible sur le site de *The Dance Enthusiast* [en ligne], <https://www.dance-enthusiast.com/features/a-to-z-20-questions/view/Dance-Enthusiast-A-Z-C-Yanira-Castro-Oxana-Chi>, page consultée le 17 avril 2019.
9. Pour une biographie détaillée de l'artiste, voir le site de la chorégraphe [en ligne], http://oxanachi.de/vita_english.html, page consultée le 17 avril 2019.
10. Informations biographiques extraites du site de la Compagnie Difé Kako [en ligne], <http://www.difekako.fr>, page consultée le 14 avril 2019.

11. J'ai accumulé ces sources dans le cadre de mon doctorat de 2013 à 2016 avec le financement de la Bourse « Talents » (*Begabtenförderung*) administrée par la Fondation Ernst-Ludwig-Ehrlich-Studienwerk (ELES) et financée par le ministère allemand de l'Éducation nationale et de la Recherche (BMBF). Je remercie l'ELES, le BMBF, le Ketty Smith et Pratt Institute pour leur soutien.
12. Émission de radio « Le Grand Rendez-Vous » animée par Pierre Lafarge, *Martinique Première*, Fort-de-France, 11 décembre 2014. Enregistrement disponible [en ligne], <https://soundcloud.com/oxanachi/martinique-2014>, page consultée le 27 septembre 2019.
13. Nadine George-Graves parle d'« embodied research », cf. GEORGE-GRAVES Nadine, *Urban Bush Women: Twenty Years of African American Dance Theater, Community Engagement, and Working It Out*, Madison, University of Wisconsin Press, « Studies in Dance History », 2010, p. XI.
14. GREEN Jill et STINSON Susan W., « Postpositivist Research in Dance », in HORTON FRALEIGH Sondra *et al.* (dir.), *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1999, pp. 91-123.
15. *Ibid*, p. 95.
16. Il y a une controverse au sujet des origines de Tatjana Barbakoff. Je me réfère ici aux propos de l'artiste dans un entretien publié par Lou Straus-Ernst dans le journal *Die Weltwoche*, Zurich, 25 avril 1934. De nombreuses autres sources indiquent que la mère de Tatjana Barbakoff était chinoise. Je privilégie ici volontairement les propos de l'artiste elle-même au sujet de son identité.
17. Toutes les informations biographiques sont tirées de GOEBBELS Günter, *Tatjana Barbakoff: eine vergessene Tänzerin in Bildern und Dokumentaten*, Düsseldorf, Freundeskreis Kulturbahnhof Eller e.V., 2009.
18. Dans le contexte allemand, le terme désigne la danse moderne née dans l'entre-deux-guerres dans un rejet du ballet classique. Cette forme met en valeur l'expression des émotions de l'artiste (voir : GUILBERT Laure, *Danser avec le III^e Reich. Les Danseurs modernes et le Nazisme*, Bruxelles, André Versaille éditeur, 2011, p. 23).
19. GOEBBELS Günter, *op. cit.*, p. 53.
20. Pour une liste détaillée des représentations de Tatjana Barbakoff, voir GOEBBELS Günter, *op. cit.*
21. Ingénieur de formation, Günter Goebbel, devenu historien autodidacte, a non seulement collectionné une quantité inouïe d'archives mais également organisé des expositions et publié la biographie de Tatjana Barbakoff. Il se consacre également à d'autres figures historiques comme Otto Pankok.
22. GOEBBELS Günter, *op. cit.*, p. 39.
23. Entretien avec Oxana Chi, réalisé à Berlin le 17 septembre 2013.
24. Parmi les nombreuses femmes qui ont entouré Tatjana Barbakoff, l'on compte, outre les peintres et photographes précédemment mentionnées, la pianiste Leni Stein, et les écrivaines Else Lasker-Schüler et Lou Straus-Ernst. Barbakoff était représentée par les imprésarias Mary Bran et Louise Dumont, ainsi que par Luise Wolf et sa fille Edith, directrices de l'agence Wolff & Sachs connue pour son rôle dans l'histoire de la Philharmonie avant d'être arrêtée par les nazis. Barbakoff a été déportée avec les sœurs Jungmann, dont l'une était sa costumière et l'autre sa secrétaire.
25. « The transpersonal emphasizes the links that connect an individual not only backward in time vertically through earlier generations but also in a horizontal, present tense of affinities. », in HIRSCH Marianne et MILLER Nancy K. (dir.), *Rites of Return - Diaspora Poetics and the Politics of Memory*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 5.
26. CHI Oxana (éd.), *Tanzende Erinnerungen - Mémoire dansée. Femmage an die Tänzerin Tatjana Barbakoff*, Berlin, li:chi e.V., 2011. Ce catalogue accompagna l'exposition à la galerie Gondwana et violetteandco à Berlin et Paris.

27. Par exemple : HOBSON Janell, *Venus in the Dark: Blackness and Beauty in Popular Culture*, New York, Routledge, 2018. La biographie de la Vénus a d'ailleurs inspiré de nombreux artistes, on peut songer ici au spectacle de Suzan Lori-Parks.
28. Voir à ce sujet les sites consacrés à Sarah Baartman, notamment [en ligne], <https://www.sahistory.org.za/people/sara-saartjie-baartman>, ou, <http://une-autre-histoire.org/la-venus-hottentote-biographie/>, pages consultées le 13 avril 2019.
29. Entretien avec Chantal Loïal, réalisé à Paris, le 1^{er} mars 2014.
30. Entretien avec Chantal Loïal, réalisé à Paris, le 1^{er} mars 2014. Pour la transcription intégrale de l'entretien, voir ZAMI Layla, *op. cit.*, 2018, pp. 220-227.
31. Alphonse Tiérou considère cette position comme la « première position » des danses africaines.
32. CHIVALLON Christine, *L'Esclavage, du souvenir à la mémoire. Contribution à une anthropologie de la Caraïbe*, Paris, Karthala, 2012, p. 468.
33. *Ibid.*, p. 532.
34. ZAMI Layla, « Oxana Chis Tänzerische Wissensschaffung: Biographische Erinnerung an Tatjana Barbakoff aus feministischer Perspektive », in HEIDEGGER Maria (et al.), *Sichtbar Unsichtbar. Geschlechterwissen in (auto)biographischen Texten*, Bielefeld, Transcript, 2015, pp. 259-274.
35. Pour plus d'informations, voir le site de la compagnie Oxana Chi [en ligne], <http://www.oxanachi.de>, page consultée le 1^{er} juillet 2019.
36. Entretien avec Oxana Chi, réalisé à Berlin, le 17 septembre 2013. Traduction personnelle de l'auteure. Pour la transcription intégrale de l'entretien (en anglais) voir : ZAMI Layla, *op. cit.*, 2018, pp. 198-211.
37. Le chlordécone est un insecticide organochloré toxique, écotoxique et persistant. Son utilisation par des entreprises françaises dans les bananeraies en territoire antillais a aujourd'hui encore des conséquences sur l'agriculture et la santé des populations vivant en Outre-mer.
38. Voir le dossier de diffusion du spectacle disponible sur le site de la Compagnie Difé Kako [en ligne], <http://www.difekako.fr/wp-content/uploads/DOSSIER-VENUS.pdf>, page consultée le 1^{er} juillet 2019.
39. CHIVALLON Christine, *op. cit.*, p. 465.
40. Entretien avec Oxana Chi, réalisé à Berlin, le 17 septembre 2013.
41. Entretien avec Chantal Loïal, réalisé à Paris, le 1^{er} mars 2014.
42. MARQUIÉ Hélène, *Non, la danse n'est pas un truc de fille ! Essai sur le genre en danse*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, « Culture Danse », 2016, p. 98.
43. À ce sujet, voir également MCCARREN Felicia, *French Moves: The Cultural Politics of Le Hip Hop*, New York, Oxford University Press, 2013.
44. HODEL-HOENES Sigrid, *Leben und Tod im alten Ägypten: Thebanische Privatgräber des Neuen Reiches*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.
45. SPIESER Cathie, « Meskhenet et les sept Hathors en Égypte ancienne », *Études de Lettres*, n° 3-4, 2011, [en ligne], <https://journals.openedition.org/edl/141>, page consultée le 13 avril 2019.
46. SIEGLOCH Magdalene, *Eurythmie. Eine Einführung*, Stuttgart, Freies Geistesleben, 1990.
47. WELSH ASANTE Kariamou, « Commonalities in African Dance: An Aesthetic Foundation », in DILS Ann et COOPER ALBRIGHT Ann Cooper (dir.), *Moving History / Dancing Cultures. A Dance History Reader*, Durham, Wesleyan University Press, 2001, pp. 144-151. Le paradigme « africanist », en anglais, établit le lien entre le continent africain et la diaspora afro-descendante.
48. HIRSCH Marianne, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 3.

RÉSUMÉS

L'article met en relation mémoire, arts du spectacle et études de genre afin de souligner le potentiel de la danse pour représenter le passé, comprendre le présent et imaginer le futur. L'analyse transnationale met en parallèle l'artiste afro-allemande Oxana Chi et l'artiste afro-française Chantal Loïal à travers une étude de cas de deux soli respectifs. *Durch Gärten* (À travers les jardins) est dédié à l'histoire peu connue de Tatjana Barbakoff, danseuse russo-lettonne d'origine sino-juive, qui s'est produite en Allemagne dans l'entre-deux-guerres. *On t'appelle Vénus* s'intéresse à l'histoire de la sud-africaine Sawtche, dite la Vénus noire et également connue sous le nom de Sarah Baartmann. Introduisant la notion de *choréobiographie*, je souhaite mettre en valeur le rôle joué par la danse pour déconstruire certaines visions hégémoniques et patriarcales de l'Histoire, et pour amener sur le devant de la scène mémorielle des histoires féminines et des mémoires diasporiques plurielles.

This article brings together cultural memory studies, performance studies and gender studies with the aim to demonstrate the capacity of dance to represent the past, understand the present and imagine the future. In a transnational perspective, the case study looks at contemporary expressionist solo dance works by two Afro-European artists. The first is Oxana Chi's *Durch Gärten* (*Through Gardens*), a tribute to Tatjana Barbakoff, a Russian-Latvian dancer and choreographer of Chinese and Jewish origins, who performed in Germany between the two World Wars. The second is Chantal Loïal's *On t'appelle Vénus* dedicated to the story of Sawtche known as Sarah Baartmann or Black Venus. Connecting their works through my own concept of *choreobiography*, I highlight the role of performing arts in questioning hegemonic patriarchic representations of history, and in valuing feminist diasporic histories and memories about and by women.

INDEX

Keywords : choreobiography, dance, diaspora, feminism, memory

Mots-clés : choréobiographie, danse, diaspora, féminisme, mémoire

AUTEUR

LAYLA ZAMI

Layla Zami (Paris, 1985) est chercheuse-enseignante et artiste pluridisciplinaire. Actuellement Professeure adjointe invitée au Pratt Institute (Brooklyn, NY), elle a obtenu un doctorat *magna cum laude* en études de genre à l'Université Humboldt (Berlin). Sa thèse a été financée par la bourse Talents ELES (Ministère allemand de l'Éducation et de la Recherche), et publiée sous le titre *Contemporary PerforMemory : Moving Through Diasporic Dancescapes in the 21st Century*. Zami est lauréate du Premier Prix Enseignante de l'Université Humboldt (KSFB 2017) et du Prix Envie d'Agir (2010), et a co-dirigé le colloque international Moving Memory (Berlin, 2016).
www.laylazami.net