

Regarder des corps nus : perspectives pour l'analyse de la nudité sur les scènes théâtrales et chorégraphiques contemporaines

Chloé Lavalette

▶ **To cite this version:**

Chloé Lavalette. Regarder des corps nus : perspectives pour l'analyse de la nudité sur les scènes théâtrales et chorégraphiques contemporaines. Art et histoire de l'art. Université Paris sciences et lettres, 2022. Français. NNT : 2022UPSLE007 . tel-04281871

HAL Id: tel-04281871
https://theses.hal.science/tel-04281871

Submitted on 13 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PSL
UNIVERSITÉ PARIS

THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ PSL

Préparée à l'École Normale Supérieure

Regarder des corps nus

Perspectives pour l'analyse de la nudité sur les scènes théâtrales et chorégraphiques contemporaines

Soutenue par

Chloé LAVALETTE

Le 18 octobre 2022

École doctorale n°540

Lettres, Arts, Sciences humaines et sociales

Spécialité

SACRe, théâtre

Composition du jury :

Estelle FERRARESE Professeur HDR Université de Picardie	*Présidente*
Olivier NEVEUX Professeur HDR E.N.S. de Lyon	*Rapporteur*
Christophe TRIAU Professeur HDR Université Paris-Nanterre	*Rapporteur*
Bénédicte BOISSON Maîtresse de conférences Université Rennes 2	*Examinatrice*
Lucile HAUTE Maîtresse de conférences Université de Nîmes	*Co-encadrante SACRe*
Christophe BIDENT Professeur HDR Université de Picardie	*Directeur de thèse*

ENS

REGARDER DES CORPS NUS
PERSPECTIVES POUR L'ANALYSE DE LA NUDITÉ SUR LES SCÈNES THÉÂTRALES ET CHORÉGRAPHIQUES CONTEMPORAINES

À mon père.

À Abdelmounim, Yanita et Valentina

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de recherche, Christophe Bident, pour la confiance et la patience avec lesquelles il m'a accompagnée tout au long du mûrissement et de la rédaction de cette thèse, et Lucile Haute, ma co-encadrante, pour son écoute et sa collaboration active aux travaux de création et de documentation qui l'accompagnent.

Je remercie Bénédicte Boisson, Estelle Ferrarese, Christophe Triau et Olivier Neveux d'avoir accepté de lire mon travail et de me faire l'honneur de participer au jury.

Cette recherche doit beaucoup à l'environnement académique qui m'a donné les moyens de la développer. Mes remerciements vont donc, pour les indispensables tâches logistiques qui jalonnent ce parcours, à Ingrid Pichon, secrétaire du Département d'histoire et théorie des arts de l'E.N.S. ainsi qu'à tout le personnel de l'ED540, en particulier à Fouzia Bouzid sans laquelle il n'aurait pas abouti ; à toutes les personnes qui ont soutenu l'élaboration de mon projet de thèse au moment de sa conception, Laetitia Dumont-Lewi, Anne-Françoise Benhamou, Feriel Kaddour ; pour les riches échanges et collaborations autour des pratiques de la recherche-création que m'a permis la fréquentation des autres doctorant·e·s du programme Sciences Arts Recherche Création, ils vont à toute l'équipe de SACRe, ses directeur·rice·s et coordinateur·rice·s successif·ve·s, Nadeije Laneyrie-Dagen, Emmanuel Mahé, et †Jean-Loup Rivière, Barbara Turquier et Antoine de Baecque, Valérie Pihet, Quentin Rioual et Éline Grignard. Pour leur confiance et leur générosité, je remercie les artistes et/ou chercheur·euse·s avec lesquel·les j'ai pu collaborer à l'occasion de publications, de communications ou de *workshops* : Cécile Schenck, Olivier Neveux, Marion Boudier, Chloé Déchery, Anna Arzoumanov, Émeline Jouve, Pierre Philippe-Meden, Sophie Delpeux, et tous les participant·e·s de l'atelier-laboratoire Performer la pensée.

Un grand merci, de ce côté de l'Atlantique, à Jair Kessler et Samantha Paul pour leur accueil lors de mes deux résidences au Remarque Institute de l'université NYU, ainsi qu'à celles et ceux qui ont bien voulu m'accorder leur temps et répondre à mes questions au cours d'entretiens, en France et à New York : luciana achugar, Benjamin Bertrand, Gaëlle Bourges, Valérie Contet, Jérôme Lecardeur, Molly Lieber et Eleanor Smith, Jen Rosenblit, Richard Schechner ; et aux spectateur·rice·s qui m'ont offert leurs témoignages surprenants et singuliers de leur expérience de la nudité.

Enfin, je souhaite exprimer ma gratitude à mes patients relecteurs pour leurs retours et leurs suggestions, Jean Arzoumanov, Marion Cros et Chloé Galibert-Laîné, Ewan Baker, Régine Camps-Robertson.

Je remercie du fond du cœur tou·te·s celles et ceux qui m'ont accompagnée, encouragée et nourrie de leur amitié pendant ces années de doctorat : Jean, Johanna, Édouard, Jérémy, Chloé, Caroline, Isabelle, Marion S., Constant, Kenza, Marion C., Solène, Jean-Luc, Alice, Aurélie ; mes colocataires Barbara, Iris, Gilles, Florence, Colline, Clément, Laura ; ma famille, et tout spécialement Lou et Gwen, pour leur amour à tout va.

SOMMAIRE

SOMMAIRE **7**

INTRODUCTION **11**

1. Genèse de la recherche **13**

2. Contextes : la nudité à l'ère du soupçon **15**

2.1. Comprendre les usages contemporains de la nudité face à l'héritage des années 1960 15

2.2. Une double perturbation : menace de la censure et mise en lumière des abus de pouvoir 19

2.3. Trouble dans l'esthétique ? 24

3. Méthode, positionnement, état de la littérature **29**

4. Présentation du plan **36**

PREMIÈRE PARTIE : UNE BRÈVE GÉNÉALOGIE DES REPRÉSENTATIONS DE LA NUDITÉ DANS L'EUROPE OCCIDENTALE **45**

INTRODUCTION **47**

CHAPITRE 1. L'évolution du concept de nudité dans la sphère culturelle européenne **49**

1.1. Deux héritages contradictoires 49

1.1.1. La tradition orientale et judaïque 49

1.1.2. La tradition grecque 51

1.1.3. Somatophobie et misogynie : deux fondements des métaphysiques du voilement et du dévoilement 52

1.2. Adam et Ève étaient-ils nus ? Nudité édénique et nudité « déchue » 54

1.2.1. La création d'Adam et Ève 54

1.2.2. L'ouverture des yeux : une révolution du regard ? 56

1.2.3. Le corps de la faute : vêtement de gloire et doctrine du péché originel 57

1.3. Survivances de Platon : la nudité de l'idée 60

CHAPITRE 2. Le paradigme du nu artistique et son évolution dans l'histoire de l'art occidental **63**

2.1. De la nudité idéelle à la nudité idéale : la renaissance du corps « réel » 65

2.1.1. La non-évidence de la représentation du corps 65

2.1.2. Volume, reliefs, anatomie : le nu comme matériau d'un travail « plastique » 66

2.1.3. Essor et écueils du nu anatomique 67

2.1.4. À la recherche de l'Idéal : géométrie humaine et modèles antiques 69

2.2. L'institutionnalisation du nu par les académies 73

2.2.1. La naissance des académies 73

2.2.2. L'avènement du nu féminin 73

2.2.3. À corps ouvert : trajectoires de l'anatomie 77

CHAPITRE 3. Les apparitions du nu sur les scènes de théâtre et de danse, du début du XIX^{ème} à la fin du XX^{ème} siècle **81**

3.1. Du corps dévoilé des danseuses de ballet aux tableaux vivants : l'apparition du maillot couleur chair 85

3.2. Des nudités spectaculaires : « business de la jambe » et villages ethniques à la fin du XIX^{ÈME} siècle 89

3.3. Le nu traduit en justice 94
3.4. La nudité, source de la modernité en danse et au théâtre 97
3.4.1. De l'hellénisme au naturisme 97
3.4.2. Les pieds nus d'Isadora Duncan 101
3.4.3. Du corps nu au plateau nu 103
3.4.4. Premiers nus intégraux sur les scènes du théâtre d'art : des nudités noires ? 105
3.5. Activations du corps nu dans la deuxième moitié du xx^{ème} siècle 107
3.5.1. La performance, de la toile à la scène 107
3.5.2. La nudité au théâtre : une mémoire sélective ? 108
CONCLUSION 113
DEUXIÈME PARTIE : DIRE L'EXPÉRIENCE DE LA NUDITÉ 115
INTRODUCTION 117
CHAPITRE 1. Décrire l'expérience de la nudité avec la philosophie contemporaine : vers une reconnaissance de l'intersubjectivité 119
1.1. Kenneth Clark : le nu comme forme idéale 123
1.2. Didi-Huberman : la nudité comme ouverture de l'image 127
1.2.1. Une critique du « nu » idéal 127
1.2.2. Une phénoménologie de la nudité 131
1.2.3. Bataille lu par Didi-Huberman : la nudité à corps ouvert 132
1. 3. Giorgio Agamben : l'événement d'un non-avènement 136
1.3.1. La nudité prise au piège de la dialectique du dévoilement 136
1.3.2. Peterson et la dualité nudité-vêtement 138
1.3.3. Un nœud théologique à défaire 142
1.3.4. Paradoxes du péché originel : la polémique Saint Augustin-Saint Pélage 144
1.3.5. Benjamin lu par Agamben : le corps nu comme ultime apparence 145
1.3.6. Critique de l'analyse d'Agamben 147
1.4. Jean-Luc Nancy : la nudité comme modalité de la pensée 152
1.5. Lévinas : la nudité comme scène intersubjective 156
1.5.1. Lévinas : une éthique de l'altérité 156
1.5.2. Tout-visage contre tout-corps : Nancy à la lumière de Lévinas 157
CHAPITRE 2. Défaire l'opposition entre nu et nudité : critiques féministes de la représentation du nu occidental 169
2.1. Le *nude* et le *naked* : un dispositif de contrôle du corps féminin 169
2.1.1. Le corps nu, un défi pour la sublimation freudienne 169
2.1.2. L'épithète escamoté, ou l'universalisation du nu féminin 171
2.2. La marge comme centre : le nu féminin, *parergon* de l'art 173
2.2.1. L'impossible immédiation du corps nu 173
2.2.2. Maîtriser les limites du nu pour contenir la menace de l'obscène 176

CHAPITRE 3. Défaire *le male gaze* : pour une phénoménologie féministe de la nudité 181
3.1. Comprendre le « *male gaze* » : John Berger et Laura Mulvey 181
3.1.1. Une manière de regarder (John Berger) 181
3.1.2. À la source du *male gaze* : la pulsion scopique et le « stade du miroir » (Laura Mulvey) 185
3.1.3. Voyeurisme sadique et fascination fétichiste : deux stratégies cinématographiques face à l'angoisse de la castration 188
3.2. Défaire le *male gaze.* Vers un regard conscient 191
3.2.1. Sortir du *male gaze*, de Mulvey à Brey 191
3.2.2. Une phénoménologie féministe 194
3.2.3. Développer un « *female gaze* » ? 196
3.2.4. Pour un regard *féministe* 198
CONCLUSION 203
TROISIÈME PARTIE : UNE PHÉNOMÉNOLOGIE FÉMINISTE 219
INTRODUCTION 221
CHAPITRE 1. De l'idéal d'autonomie à la reconnaissance de l'intercorporéité : une relecture de Merleau-Ponty au prisme du handicap 225
CHAPITRE 2. De la peau au corps nu : rencontre au milieu 235
2.1. La peau comme milieu physiologique 237
2.1.1. Embryologie de la peau 237
2.1.2. Anatomie et physiologie de la peau 238
2.2. La peau comme lieu mythologique 242
2.3. La peau comme support métaphorique pour la constitution de l'enveloppe psychique 244
2.3.1. Un moi pelliculaire : la topologie du « moi » et la composition du « bloc magique » (Freud) 244
2.3.2. Le « Moi-peau » (Anzieu) 247
2.4. Du toucher au regard 252
2.4.1. Neurones « miroirs » et empathie kinesthésique 257
2.4.2. Un « Moi-peau » corrodé : l'épiderme javellisé de Rébecca Chaillon 259
CHAPITRE 3. De la nudité à la vulnérabilité 265
3.1. Reconnaître la pudeur à l'œuvre dans l'expérience de la nudité 266
3.1.1. Discours de légitimation de la nudité : une stratégie défensive 266
3.1.2. Revaloriser la pudeur comme un trait anthropologique commun 270
3.2. Une pudeur créatrice 276
3.2.1. *La Pudeur des icebergs*, de Daniel Léveillé 277
3.2.2. *¿Qué haré y con esta espada ?* d'Angélica Lidell 278
3.2.3. Analyse comparée 280
3.3. De la nudité à la vulnérabilité 283
3.3.1 Dialectiques de la vulnérabilité 285

3.3.3. Nudité(s) et vulnérabilité(s) 287
3.3.3. Vulnérabilité féminine et vulnérabilité animale : *Hate* de Laetitia Dosch 289

CONCLUSION 299

QUATRIÈME PARTIE : QUAND LA REPRÉSENTATION DONNE DES NUDITÉS À PENSER 303

INTRODUCTION 305

CHAPITRE 1. Nudités tragiques : Vassiliev, Castellucci, Lupa 309

1.1. Trois contextes de surgissement de la nudité 310
1.1.1. *Médée-Matériau* d'Anatoli Vassiliev 310
1.1.2. *Des arbres à abattre* de Krystian Lupa 314
1.1.3. *Democracy in America* de Romeo Castellucci 322

1. 2. Trois dramaturgies tragiques de la nudité 331
1.2.1. Mues de la nudité : circulations entre corps nu, costume et espace scénique 332
1.2.2. Au-delà du *male gaze*. Une fétichisation de la vulnérabilité féminine ? 336

CHAPITRE 2. Méta-nudités. Bourges, Ingvartsen, el Conde de Torrefiel 344

2.1. Des méta-nudités : quand une nudité « pense » une autre nudité 344
2.1.1. Une instance énonciatrice féminine 345
2.1.2. Des regards portés sur un objet culturel 345
2.1.3. Une mise en abyme du regard : des figures du public internes à l'œuvre 348
2.1.4. Trois regards politiques sur la sexualité 351

2.2. Un travail du regard. Des effets du discours sur la perception du corps nu, et réciproquement 357
2.2.1. *69 positions* de Mette Ingvartsen 357
2.2.2. *À mon seul désir* de Gaëlle Bourges 367
2.2.3. *La Posibilidad que desaparece frente al paisaje* de El Conde de Torrefiel 375

CONCLUSION 397

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE 407

NOTE SUR LES ANNEXES 427

INTRODUCTION

1. Genèse de la recherche

Le questionnement sur la nudité dont ce travail de thèse constitue un premier aboutissement est né, au milieu des années 2010, d'un étonnement devant l'ambivalence de cette modalité de mise en scène du corps dans le champ contemporain des arts du spectacle. Malgré la très grande diversité des mises en scène du corps nu sur les scènes de théâtre et de danse, il n'était pas difficile de repérer la persistance, dans les conversations suivant les spectacles, d'une interrogation largement partagée sur la pertinence de la nudité, ses enjeux, sa récurrence, interrogation à laquelle faisaient obstacle l'indétermination de ses contours résistant à toute définition hâtive, ainsi que l'inévitable part de subjectivité, liée aux expériences de chacun·e, qui pouvait tour à tour lui faire prendre un caractère d'évidence, voire d'artifice éculé (pour les un·e.s, accoutumé·e·s et peut-être désensibilisé·e·s à sa présence) ou au contraire la représenter comme vecteur d'un trouble toujours renouvelé (pour d'autres, commençant leurs parcours spectatoriels).

C'est lors de ma formation de comédienne, menée parallèlement avec un cursus théorique, que je pus prendre la mesure de ce qui, à travers la figure de « la nudité », agitait l'époque. Lors d'un travail mené par le metteur en scène Benjamin Porée sur *Les Européens* du dramaturge britannique Howard Barker[1], dans lequel diverses formes de nudité étaient mises en scène — certaines étaient dictées par les didascalies et d'autres relevaient de propositions scéniques originales —, j'ai découvert des manifestations très variables de pudeur, tant chez celles et ceux qui étaient appelé·e·s à se dénuder que chez les camarades contraint·e·s d'assister à ces scènes pendant de longues répétitions ou de côtoyer des corps nus dans l'espace restreint des coulisses. Étant alors, pour mon compte, peu troublée par la nudité, je relevai avec étonnement ces manifestations et les tensions collectives qui en constituaient le symptôme. Ces dernières, je le compris plus tard, avaient quelque chose à voir avec un double facteur : d'une part, la persistance d'un regard sexualisant sur la nudité, en particulier féminine, et plus généralement la réassignation pavlovienne de la nudité au champ de la sexualité, se réaffirmait toujours quand bien même ni la mise en scène, ni l'esthétique de la pièce, ne le recherchait à ce degré d'intensité. D'autre part, s'exprimait parmi mes camarades une inquiétude vis-à-vis de la

[1] Howard BARKER, *Les Européens*, Carnires-Morlanwelz (Belgique), Lansman, 1998, trad. de Mike SENS. Cette création eut lieu en novembre 2014 au Laboratoire de Formation au Théâtre Physique à Montreuil dans le cadre d'un stage d'interprétation avec Benjamin Porée.

manière dont cette nudité marquait la pièce du sceau d'un certain type de théâtre, résolument contemporain, prenant ainsi le risque de s'aliéner certains types de publics — sans que la nature desdits publics soit jamais précisément identifiée.

Cherchant à comprendre cette situation confuse, je fis la lecture d'un essai de Giorgio Agamben, *Nudités*, qui relatait, lui, une expérience de spectateur bien différente face à la nudité des performeuses d'une pièce de l'artiste italienne Vanessa Beecroft. À l'opposé de mon expérience récente, marquée par l'irruption intempestive et chaotique des affects, le philosophe décrivait une rencontre déceptive avec la nudité, laquelle révélait comme en négatif combien était chargé l'horizon d'attente que sa seule présence soulevait chez les spectateur·rice·s : « quelque chose qui aurait pu et peut-être aurait dû se passer n'avait pas eu lieu[2] ». La nudité s'affirmait ici comme geste porteur de l'attente d'un avènement, d'une révélation, d'un dévoilement, attente qui comprenait en elle-même la possibilité de sa propre déception et qui appelait à être déchiffrée.

Au sein d'un exercice d'école où la nudité, fort esthétisée par une mise en scène jouant sur la pénombre, la distance, la lenteur ou la brièveté de ses occurrences, n'avait pas vocation à faire scandale, elle avait cependant été cause de remous et d'inquiétude ; dans l'expérience de spectateur qui était celle d'Agamben, c'est au contraire en n'advenant pas, malgré la présence d'une cinquantaine de corps nus, que la nudité avait fait événement. C'est de ce hiatus, de cet écart entre une expérience vécue et une expérience rapportée qu'a émergé mon désir de recherche.

Il en allait donc de chercher à comprendre l'enchevêtrement entre événement et non-événement qui persistait à travers la figure trop aisément réduite au singulier du terme « nudité » — voire du « nu au théâtre », la reprise du vocabulaire issu de l'histoire de l'art en disant long sur l'académisation potentielle de cette pratique — ; de dénombrer les différentes réalités qu'il recouvrait — métaphores et concepts philosophiques, pratiques de mise en scène, expériences d'interprètes, expériences esthétiques — et de mettre au jour leurs liaisons et leurs déliaisons, leurs articulations et leurs lignes de fuite.

---

[2] Giorgio AGAMBEN, *Nudités*, Paris, Éd. Payot & Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 2009, trad. de Martin RUEFF, p. 81.

2. Contextes : la nudité à l'ère du soupçon

Par-delà cette double expérience, les discours *sur* la nudité en font un enjeu culturel porté par une multitude d'acteurs par-delà les enceintes du théâtre. Là encore, on observait, aux alentours de 2014, un étrange mélange de néant et d'événement, un point de dissensus confus et massif : la nudité semblait pleinement intégrée comme pratique de mise en scène par certains artistes, tout en demeurant régulièrement attaquée ou soupçonnée, et en conservant intacte sa puissance de trouble, de surprise et de pensée auprès de celles et ceux qui l'expérimentaient pour la première fois. Interroger la nudité revenait ainsi d'abord à interroger le mécanisme d'une impossible normalisation dans un contexte marqué par un sentiment partagé de prolifération, de confusion, d'excès.

Il me semble judicieux de décrire sommairement ce contexte dans ses dimensions historique, politique et esthétique, dimensions que je ne distingue ici que par nécessité de mettre en ordre le discours, tant leurs enjeux demeurent étroitement liés.

2.1. Comprendre les usages contemporains de la nudité face à l'héritage des années 1960

S'interroger sur la nudité au début du vingt-et-unième siècle engage une entrée en dialogue avec son histoire, dans une époque marquée par un postmodernisme qui a constaté l'échec du projet d'émancipation porté par les avant-gardes artistiques et politiques du vingtième siècle. La nudité a joué un rôle important dans l'imaginaire esthétique du modernisme, et, au sortir de la seconde guerre mondiale, a incarné un projet de libération (sexuelle, collective, politique) que la mémoire populaire tend à ériger en mythologie[3], à l'heure d'un désenchantement généré par un capitalisme des corps qui, non content de proclamer l'absence d'alternative à l'accomplissement du dogme néo-libéral, a appris à absorber et à détourner à son profit les signifiants de l'émancipation — comme en témoignent l'emprise de

[3] Une mythologie certes multiple, complexifiée par les conflits de mémoire et par les diverses réécritures qui ont pu en être faites, de part et d'autre de l'échiquier politique. À ce titre, voir l'ouvrage de Jean-Pierre LE GOFF, *Mai 68, l'héritage impossible*, Paris, Éd. La Découverte, coll. « La Découverte poche Essais » 118, 2007.

l'industrie pornographique sur les imaginaires de la sexualité, ou les appels répétés de la rhétorique publicitaire à s'exprimer, se libérer, se trouver[4].

Et il est vrai que, si la nudité sur scène n'a pas attendu le vingtième siècle pour exister, les artistes faisant le choix de la nudité dans les années 1960 ont accompli, dans le champ des arts dits aujourd'hui « vivants » — performance, danse, théâtre — ce que des peintres comme Édouard Manet avaient accompli à la fin du dix-neuvième siècle : désengoncer le corps nu de ses représentations figées, subvertir l'ordre moral rigide qui en encodait les formes. Pour reprendre les mots de la chercheuse en études de danse Julie Perrin, l'engagement du corps nu sur les scènes occidentales, et en particulier américaines, lors de cette décennie, « à la fois répercute les bouleversements de la société dans un contexte donné et y participe[5] », là où la performance « prend part à et prend la mesure de la révolution sexuelle, de la culture psychédélique, des luttes antibourgeoises, antimilitaristes et féministes[6] ». Ces mises en scène du corps nu entraient elles-mêmes dans un dialogue « parfois cinglant[7] » avec les conventions léguées par l'histoire de l'art.

La nostalgie (compréhensible) du projet moderniste d'une émancipation collective et son association avec le fantasme rétrospectif d'un corps sexuellement libéré peut générer de nombreux malentendus. Il en va du risque d'assigner aux mises en scène du corps nu un projet fantasmé que ces dernières n'ont pas toujours porté et ne portent pas systématiquement[8] et d'interpréter leurs éventuels manquements à cet idéal comme une perte de sens. Bien qu'il soit nécessaire de de porter sur leur formulation un regard critique et informé et de leur proposer des articulations différentes, il me paraît important de prêter attention et considération aux questions que soulève la nudité et de placer ce travail dans leur résonance — à condition

---

[4] Je renvoie ici aux analyses proposées par Olivier NEVEUX dans les premiers chapitres de *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2013.
[5] Julie PERRIN, « Le nu féminin en mouvement » [en ligne], Communications, n° 1, 2013.
URL : http://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-173.htm, consulté le 21 août 2022.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*
[8] Comme le souligne également Julie Perrin, l'usage de la nudité dans les œuvres minimalistes des années 1960 (par exemple celles de Robert Morris ou d'Yvonne Rainer) ne correspondait pas à une revendication politique, mais esthétique. Il relevait davantage d'une réappropriation et une volonté d'émancipation, indépendante de tout mouvement social, vis-à-vis des traditions esthétiques dominantes.

toutefois de les laisser ouvertes et de ne pas prétendre y apporter de réponse définitive, tant leur portée dépasse les objets étudiés.

Face à la multiplication de ses usages, ce sont deux pertes de « sens » qui affecteraient la nudité : perte *du* sens (dramaturgique, symbolique : la nudité ne *dirait* plus rien) et *des* sens (in- ou dé- sensibilisation : la nudité ne *ferait* plus rien). Dans le pire des cas, les discours sur la « banalisation » de la nudité, tout comme la « sommation du sens[9] », l'injonction à la « justifier », à prouver qu'elle n'est pas « gratuite », viennent ainsi oblitérer la diversité des mises en scène du corps nu et la reformulation de leurs enjeux esthétiques et politiques par les artistes de la scène, au profit d'une rhétorique qui s'assimile aisément aux ritournelles populistes de la crise de la culture[10]. À cette première objection et aux généralisations abusives qu'elle recouvre, il me semble, à la suite de Julie Perrin, que seule peut répondre une étude approfondie, contextualisée, respectueuse des nuances et des singularités aussi bien esthétiques que dramaturgiques des mises en scènes du corps nu.

En effet, dans cet article qui conserve une portée généraliste, la chercheuse en danse se garde de la fiction historique qui consisterait à mettre en équation les représentations du corps nu issues de cette période avec l'émancipation qui constituait l'horizon de certaines de ses luttes. Elle invite au contraire à porter un regard « foucaldien » sur ses productions :

> Pour le dire en termes foucaldiens, la performance des années 1960 et 1970 éclaire le régime somato-politique dans lequel elle s'inscrit tout en fabriquant une nouvelle figure de la subjectivité qui échappe à l'ordre institué et redessine les contours de l'ordre établi. Le nu dans la performance doit alors être appréhendé au regard d'un régime de pouvoir et de représentation donné. Il n'est pas dit qu'il produise du désordre à tous les coups[11].

Un examen précis de certaines œuvres des années 1960 invite en effet à complexifier le regard, comme le fait Julie Perrin en proposant une analyse critique de *Site*, une performance où le minimaliste Robert Morris mettait en scène une *Olympia* fanée en la personne de Carolee

---

[9] Arnaud MAÏSETTI emprunte cette belle expression à François Tanguy, metteur en scène du Théâtre du Radeau, dans son article « En délivrance du sens » [en ligne], *Théâtre/Public n° 216. Scènes contemporaines, comment pense le théâtre*, 2015.
URL : https://www.editionstheatrales.fr/livres/theatre-public-n216-scenes-contemporaines-comment-pense-le-theatre-1219.html, consulté le 21 août 2022.

[10] À ce sujet, voir Diane SCOTT, *S'adresser à tous: théâtre et industrie culturelle*, Paris, Éditions Amsterdam, coll. « Les prairies ordinaires », 2021 ; ou encore Barbara Métais-Chastanier, « La censure par le populaire: Gestions populistes de l'art et de la culture » [en ligne], *Agôn. Revue des arts de la scène*, 2014.
URL : http://journals.openedition.org/agon/3127, consulté le 21 août 2022.

[11] Julie PERRIN, « Le nu féminin en mouvement », *op. cit.*

Schneemann, ou encore les débats engagés depuis longtemps par les féministes sur les anthropométries d'Yves Klein ou les « sculptures vivantes » de Piero Manzoni.

Car si « la nudité » a une chose à nous apprendre, c'est bien qu'elle peut se déprendre de cette adhésion supposée, et supposément automatique, aux discours d'émancipation modernistes, pour manifester une *insignifiance* à partir de laquelle ces derniers peuvent être réinterrogés, reformulés, reconfigurés. N'étant qu'une caractéristique physique, le corps nu n'a pas de « sens » prédéterminé. Pour autant, comme le souligne la géographe Francine Barthe-Deloisy, son « incroyable neutralité s'efface dès lors qu'on la met en perspective avec un lieu, un contexte, en d'autres termes lorsqu'on la met en situation[12] ». En situation, donc, le corps nu peut être également glorieux ou humilié, humain ou animal, allégorique ou concret ; il peut être au service de la figuration d'une subjectivation comme d'une désubjectivation, de dynamiques d'émancipation comme de domination ; enfin, sa mise en scène peut également ménager des espaces au sein desquels ces oppositions binaires peuvent être suspendues, troublées, reconfigurées et redistribuées.

Ce constat appelle, à nouveau, l'élaboration d'une mise en suspens de toute préemption sémantique trop hâtive sur la nudité :

> Face aux œuvres des années 1960 ou à celles d'aujourd'hui, il nous faut donc chaque fois décrypter les mouvements du nu, autrement dit l'attitude et les enjeux qui le façonnent. […] Le nu ne se livre pas de manière ontologique mais fabrique sa signification dans un contexte symbolique de réception qu'il revient au regardeur de construire s'il ne veut pas passer à côté des enjeux d'une œuvre. Si l'on convient, avec l'anthropologue Mary Douglas, que le corps est le symbole d'une société donnée et « reproduit à petite échelle les pouvoirs et les dangers qu'on attribue à la structure sociale », on comprendra pourquoi artistes et critiques devront s'attacher à examiner les structures et confins du corps et ce qu'ils révèlent et construisent de notre rapport à la société[13].

S'il importe, donc, de ne pas céder aux fictions historiques pour déchiffrer l'attitude et les enjeux qui façonnent la mise en scène des corps nus, il me semble tout aussi primordial de

---

[12] Francine BARTHE-DELOIZY, *Géographie de la nudité : être nu quelque part*, Rosny-sous-Bois, Bréal, coll. « D'autre part », 2003, p. 12.

[13] Julie PERRIN, *op. cit.* ; la citation est empruntée à Mary DOUGLAS, *De la souillure: essai sur les notions de pollution et de tabou*, Nouv. éd. avec une nouv. préf. de l'auteur, Paris, Ed. La Découverte, 1992, trad. de Anne GUERIN, p. 131.

nommer certains des enjeux politiques dans lesquels celle-ci se retrouve embarquée dans l'urgence du présent, enjeux qui colorent sa réception tout autant qu'ils la dépassent.

2.2. Une double perturbation : menace de la censure et mise en lumière des abus de pouvoir

Au moment où la nudité semble n'avoir jamais été aussi présente sur les scènes contemporaines, le poids des conservatismes religieux et politiques, par principe hostile aux représentations du corps susceptibles de remettre en question l'ordre social qu'ils souhaitent défendre ou restaurer, se fait sentir, comparable au phénomène du *backlash* identifié par les mouvements féministes pour désigner le retour de bâton conservateur qui fit suite aux avancées des droits sociaux à partir des années 1980. Depuis le début des années 2000, en effet, la nudité a souvent été présente, sinon centrale, dans les scandales fortement médiatisés menés par des groupes ultraconservateurs contre des spectacles contemporains. Je pense par exemple aux perturbations qui accompagnèrent les représentations de *Sur le concept du visage du fils de Dieu* au Théâtre de la Ville et *Golgota Picnic* au Théâtre du Rond-Point à l'automne 2011[14] ; aux manifestations organisées par le Front National à l'occasion des représentations de *Tragédie* d'Olivier Dubois[15], ou de *(nou)* de Mathieu Hocquemiller. Plus récemment, pensons aux menaces de coupes budgétaires proférées en 2017 par la ministre de la Culture israélienne Miri Regev à l'encontre du Festival d'Israël qui proposait alors *Pindorama* de Lia Rodrigues et *¿Qué haré yo con esta espada?* d'Angélica Liddell dans sa programmation[16].

Malgré le caractère épisodique de ces affaires, qui peuvent apparaître comme des cas isolés, leur intense médiatisation contribue à instaurer un climat de censure à l'état gazeux.

---

[14] À ce sujet, voir Anna ARZOUMANOV, Mathilde BARRABAND (éds.), « Polémique autour d'un "blasphème". Regards croisés sur l'affaire Golgotha Picnic. » [en ligne], *COnTEXTES*, n° 26, 2020, URL : https://journals.openedition.org/contextes/8617, consulté le 20 août 2022 ; et Rodrigo GARCIA, Laurent BERGER (éds.), « Rodrigo Garcia », *Théâtre/Public*, n° 220, 2016.

[15] Tito MOURAZ, « Le Front national manifeste contre le chorégraphe Olivier Dubois » [en ligne], *Paris Art*, 2014, URL : https://www.paris-art.com/le-front-national-manifeste-contre-le-choregraphe-olivier-dubois/, consulté le 21 août 2022.

[16] Nathalie HAMOU, « En Israël, la ministre de la Culture en croisade contre la nudité » [en ligne], *Télérama*, 2017. URL : https://www.telerama.fr/monde/en-israel-la-ministre-de-la-culture-en-croisade-contre-la-nudite,159261.php, consulté le 21 août 2022.

Insidieusement, la nudité est devenue un problème épineux pour nombre de programmateur·rice·s inquiet·e·s des réactions de « leur » public face à la présence de corps nus et redoutant les pressions politiques ou les sanctions économiques qui pourraient en découler. La mesure de cette force de censure peut être prise auprès d'artistes peinant à vendre leurs spectacles ou renonçant à avoir recours au corps nu afin d'assurer leur circulation au sein des réseaux de salles qui pourraient les accueillir, ainsi qu'auprès des professeurs d'école, de collège et de lycée susceptibles de subir la pression de leurs directeurs d'établissement si les spectacles vus par les classes suscitent des plaintes de la part de certains parents d'élèves. À ce titre, le développement, ces quinze dernières années, d'une pratique d'avertissement systématique des professeurs par les responsables des relations avec les publics afin que ces derniers aient la possibilité de préparer les élèves à un moment de nudité — mais aussi, le cas échéant, d'annuler la sortie — s'avère symptomatique. Même furtive — le temps d'un changement de costume, par exemple — toute apparition d'un corps nu est signalée, au risque lui conférer une importance démesurée au regard d'autres enjeux esthétiques ou dramaturgiques[17]. Ces phénomènes — scandales ponctuels organisés par des minorités actives, dotées d'un agenda ouvertement conservateur, d'une part ; et frilosité croissante des relais du spectacle vivant, face à la pruderie ou la pudeur (bien réelle ? exagérée parce que redoutée ?) de certaines franges du public, adolescents, parents, personnes âgées, catholiques, musulmans, juifs… — ne doivent pas être amalgamés, tant leurs manifestations, leurs objets et leurs enjeux sont différents, et mériteraient de faire l'objet d'une étude à part entière ; ils participent toutefois d'un climat général de frilosité face à la nudité[18].

Le contre-discours majoritaire face à ces menaces et réticences tend à déplorer le retour des conservatismes et d'un rapport plus contraint au corps, trop facilement réassigné à sa dimension sexuelle. Cependant, il se réclame moins de la liberté de création entendue comme

[17] Précisons qu'il ne s'agit nullement d'une obligation juridique, mais d'un principe de précaution qui s'est généralisé et que m'ont confirmé de nombreux professionnels.

[18] Un autre de ces phénomènes, la censure indifférenciée des images représentant des corps nus sur les réseaux sociaux, pourrait être mentionné. Voir AFP, « L′Académie des beaux-arts dénonce la censure des œuvres de nudité sur les réseaux sociaux » [en ligne], *LEFIGARO*, 2022,
URL : https://www.lefigaro.fr/culture/l-academie-des-beaux-arts-denonce-la-censure-des-oeuvres-de-nudite-sur-les-reseaux-sociaux-20220217, consulté le 21 août 2022 ;
AFP, « Contre la censure de la nudité sur les réseaux, les musées de Vienne jouent la provoc' » [en ligne], *L'Obs*, 2021. URL : https://www.nouvelobs.com/topnews/20211021.AFP3841/contre-la-censure-de-la-nudite-sur-les-reseaux-les-musees-de-vienne-jouent-la-provoc.html, consulté le 21 août 2022.

principe universel que d'une mythologie du corps libéré par les révolutions culturelles et sociales des années 1960 et du combat contre une société répressive qui, aujourd'hui, tend à perdre en pertinence face à la complexification des dynamiques de lutte. Recensant les débats occasionnés par l'organisation d'une table ronde, organisée en 2002 à l'université de la Sorbonne par Marie-Carmen de Zaldo et Thomas Parisot[19], Christine Ravat-Farenc analyse la défiance de certains professionnels du spectacle vivant « à l'égard d'un public choqué et réfractaire, chez qui le rejet de la nudité ne tiendrait qu'à ses névroses personnelles[20] », et avançant que celle-ci ferait l'objet

> d'une ostracisation inadéquate, puisque, polysémique, elle ne peut être assimilée aux seuls tabous de la sexualité : elle est aussi retour à l'innocence originelle, nu anatomique, corps mort, ou cristallisation de l'aura d'un moment. Certains renchérissent arguant qu'a contrario, l'obscénité n'a pas besoin de la nudité, ni du sexe, pour se diffuser largement dans la société et sur scène[21].

Si cet argumentaire demeure à mes yeux peu contestable, je rejoins C. Ravat-Farenc pour affirmer que « la posture de déni » vis-à-vis de la dimension conflictuelle, à tout le moins complexe, de la réception de la nudité, « s'est vite révélée contre-productive (le spectacle est réduit à sa provocation), mais aussi non-éthique vis-à-vis d'un rapport au public que l'esthétique théâtrale du théâtre subventionné n'a cessé de creuser et de revendiquer[22] ».

La moralisation — ou l'assainissement ? — des pratiques au sein du spectacle vivant vient également troubler la frontière entre éthique et esthétique, diviser la perception de la nudité. Celle-ci n'est plus exclusivement comprise comme figure d'une expérience esthétique, mais également appréhendée, ne serait-ce que de manière intuitive, comme procédé scénique résultant d'un processus de production, impliquant des rapports sociaux structurellement inégalitaires. Au moment où j'entamais ce travail, une forme de vigilance, oscillant entre sollicitude et circonspection, s'exprimait déjà, à bas bruit, face à la multiplication des nudités

---

[19] Table ronde tenue le 27 mai 2002 avec Hauke Lanz, David Noir, Catherine Casabianca, Stéphane Desvignes, Christophe Reymond et Pierre Lhôte. Compte-rendu disponible ici : Thomas PARISOT, Marie-Carmen DE ZALDO (éds.), « Table ronde : Le corps à l'oeil nu. La nudité au théâtre » [en ligne].
URL : https://www.fabula.org/actualites/article3932.php, consulté le 21 août 2022.
[20] Christine RAVAT-FARENC, « La nudité en scène et à l'écran : émancipation ou réification ? » [en ligne], École supérieure d'art dramatique de Paris, 2017.
URL : http://www.esadparis.fr/wp-content/uploads/2017/09/NUDITE.pdf, consulté le 7 août 2022.
[21] *Ibid*.
[22] *Ibid.*

sur les scènes. Le mouvement #Metoo, survenu en 2016, est venu lui apporter, à la manière d'un séisme, une forme de légitimité et quelques troublantes confirmations. En visibilisant à l'échelle mondiale l'ampleur des violences sexuelles, le mouvement #Metoo a pu exacerber la conscience des abus de pouvoir à l'œuvre dans les rapports sociaux qui se jouent, non seulement dans la sphère publique, dans la vie quotidienne et dans la sphère de l'intime, mais au cœur de la fabrique des représentations. Ce n'est ainsi pas un hasard si le *hashtag* lancé en 2009 par l'activiste afro-américaine Tarana Burke et relancé en 2017 par l'actrice Alyssa Milano portait sur les violences sexistes — agressions sexuelles, viols et harcèlements — exercées par un des producteurs les plus célèbres du cinéma hollywoodien. Si le mouvement a peiné à se diffuser en France et plus encore au sein des milieux du spectacle vivant, deux exemples mettent en lumière les abus de pouvoir à l'œuvre dans les pratiques de création de certains metteurs en scène, et interrogent sur le rôle tenu par la nudité demandée aux interprètes dans les actes pour lesquels ils se voient incriminés.

En mai 2021, la condamnation de Jan Fabre, metteur en scène et plasticien dont les travaux ont laissé une empreinte importante dans l'histoire du spectacle, à une peine de dix-huit mois de prison avec sursis par le tribunal correctionnel d'Anvers pour agression sexuelle envers une de ses collaboratrices, violences et humiliations envers cinq autres — six autres des douze plaignantes ayant vu leur plainte laissée de côté pour prescription —, suite à la publication d'une lettre ouverte signée par une vingtaine de collaboratrices en 2018, jette une lumière oblique sur la place centrale des corps nus dans l'ensemble de son œuvre. Cet événement questionne l'articulation entre les choix esthétiques du metteur en scène, autoproclamé « guerrier de la beauté », parmi lesquels une nudité performative, très esthétique, sublimée, et ses relations avec des interprètes féminines soumises à un climat intense de compétitivité. Dans l'attaque de son article pour *Libération,* la journaliste Ève Beauvallet exprime l'effet qu'une telle révélation peut produire sur celles et ceux qui célébraient le travail de Jan Fabre au nom de la liberté de création :

> Hier, en 2005, il faisait pisser des rangées de danseurs sur scène dans *The Crying Body* [sic], ça choquait l'extrême droite flamande du Vlaams Belang, ça défrisait le *Figaro* et nous, à *Libé*, l'on se réjouissait d'imaginer Jan Fabre en flingueur de morale parant les

> insultes d'un revers de raquette en suçotant calmement son cône glacé sous le cagnard du Festival d'Avignon. Aujourd'hui, la fête est bien finie[23].

En 2018, c'est le metteur en scène Guillaume Dujardin qui est condamné en appel à quatre ans de prison, dont deux ferme, et des amendes pour harcèlement, agression et chantage sexuel sur neuf étudiantes et un étudiant du DEUST (Diplôme d'État Universitaire Spécialité Théâtre) de l'Université de Besançon où il enseignait : dans son réquisitoire, la procureure l'accuse d'avoir instrumentalisé le théâtre pour assouvir ses fantasmes au cours de répétitions tenues en dehors des heures de cours, dans lesquelles il demandait à ses étudiant·e·s de répéter nu·e·s, et multipliant, auprès des un·e.s ou des autres, les sollicitations à simuler violences, agressions ou masturbations — répétitions privées qui aboutissent à plusieurs agressions sexuelles[24]. D'après les témoignages, la nudité est ici employée comme une épreuve du feu obligeant l'actrice à dépasser et à repousser ses limites sous prétexte d'améliorer son jeu, une pratique qui prend son sens dans une culture théâtrale où l'érotisation de la relation entre interprètes et metteurs en scène est très souvent présentée comme faisant partie de l'essence même du théâtre.

Si ces deux affaires peuvent sembler, à première vue, isolées, leur aboutissement judiciaire — exceptionnel au regard de la difficulté et de la longueur des procédures — apparaît emblématique d'une diminution de la tolérance sociale envers les abus de pouvoir commis par les artistes, et d'une remise en question de la séparation entre les œuvres et leurs auteurs. Dans le cas du spectacle vivant, la révélation de l'ampleur des abus de pouvoir invite parfois à porter un regard inquiet, au cours même de la représentation, sur les nudités en scène, à s'interroger sur le degré de subordination qui peut jouer dans le consentement d'un·e interprète à se dénuder ou sur la qualité des relations au sein de l'équipe de création. Alors que les spectacles eux-mêmes ne peuvent répondre à ces interrogations, ces dernières peuvent, en revanche, prendre

---

[23] Ève BEAUVALLET, « #MeToo spectacle vivant: le chorégraphe Jan Fabre condamné, "un jalon" contre l'omerta » [en ligne], *Libération*.
URL : https://www.liberation.fr/culture/scenes/metoo-spectacle-vivant-le-choregraphe-jan-fabre-condamne-un-jalon-contre-lomerta-20220429_LQLPIHJPGNHOPBLSMCWVZWA4AE/, consulté le 21 août 2022.

[24] Cassandre LERAY, « Chantages et agressions sexuelles à Besançon : "Le théâtre ne doit plus s'enseigner par la violence"» [en ligne], *Libération*.
URL : https://www.liberation.fr/france/2020/10/28/chantages-et-agressions-sexuelles-a-besancon-le-theatre-ne-doit-plus-s-enseigner-par-la-violence_1803517/, consulté le 21 août 2022.

le pas sur le reste dans la réception de celles et ceux qui (se) les formulent. Si la nudité se voit ici frappée de soupçon, c'est donc bien, pour reprendre l'expression que J. Perrin emprunte à Mary Douglas, parce qu'une nouvelle partie de la société, mue par des préoccupations opposées aux discours réactionnaires des tenants de la censure, y décèle non plus seulement les pouvoirs, mais aussi les dangers attribués à la structure sociale.

2.3. Trouble dans l'esthétique ?

S'il est difficile de faire abstraction des dimensions éthiques et politiques de la réception de la nudité, c'est également parce qu'elle jette un trouble au cœur de l'esthétique, perturbant les catégories et les genres spectaculaires à la mesure des conventions sociales qu'elle vient inquiéter ou reconduire. La danse contemporaine, pour laquelle le corps et le mouvement constituent un champ d'exploration illimité, a certainement joué un rôle important dans l'essor de l'exposition de corps nus à partir des années 1990 : à ce titre, les spectacles de Jérôme Bel, Alain Buffard, Boris Charmatz, ont marqué les mémoires par un travail de mise à distance et en discours des représentations sédimentées dans le corps nu, à l'heure où l'épidémie du Sida actualisait un regard lucide et désenchanté, nourri par les lectures de Foucault et Deleuze, sur la fabrique des corps et des subjectivités. Rejoints par d'autres, tels Emmanuelle Huyhn, Xavier Le Roy — mais il faudrait ne pas se contenter ici de ce résumé[25] —, ces chorégraphes explorent

[25] Sur le tournant des nudités en danse, voir l'article synthétique de Sophie WALON, « Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de “résistance” » [en ligne], *Agôn*, Association Agôn, 2011. URL : https://journals.openedition.org/agon/1927, consulté le 10 juillet 2022

Voir également les deux articles de Roland HUESCA :

- « Danser nu: Usages du corps et rhétorique postmoderne » [en ligne], *Symposium*, vol. 10, n° 2, 2006.
URL :http://www.pdcnet.org/pdc/bvdb.nsf/purchase?openform&fp=symposium&id=symposium_2006_0010_0002_0569_0586, consulté le 2 février 2015 ;
- « Nudité, corps et "figure". L'exemple chorégraphique » [en ligne], *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 8, n° 2, 2011.
URL : http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=NRE_008_0135, consulté le 2 février 2015.

Enfin, son ouvrage *La danse des orifices: étude sur la nudité*, Paris, France, Jean-Michel Place, DL 2015, 2015.

Certains des chorégraphes cités sont également auteurs de publications dignes d'intérêt, tels que Jérôme BEL, Boris CHARMATZ, *Emails 2009-2010*, Dijon, les Presses du réel, coll. « Nouvelles scènes », 2013 ; ou encore Trisha BROWN, Emmanuelle HUYNH, *Histoire(s) et lectures: Trisha Brown-Emmanuelle Huynh*, Dijon [Angers], les Presses du réel CNDC, coll. « Nouvelles scènes », 2012.

Voir également Ulrike TRAUB, *Theater der Nacktheit: zum Bedeutungswandel entblösster Körper auf der Bühne seit 1900*, Bielefeld, Transcript, coll. « Theater » Band 24, 2010.

des mises en scène du corps travaillant sur la perception des corps dans un espace où la lumière joue un rôle primordial, et où la temporalité, la durée, l'immobilité, contribuent à désenclaver le corps perçu des routines perceptives qui conditionnent et perpétuent les normes dominantes de sa représentation.

Dans le champ des études théâtrales, et à propos de formes qui conservent à leur actif l'idée d'un pacte de réception avec le·la spectateur·rice — la fameuse « *suspension of disbelief* », permettant la levée d'une forme d'adhésion lucide à la fiction et à ses personnages, dont Christian Biet et Christophe Triau ont montré qu'il constituait une fiction théorique qui ne se réduisait pas à une fabrique de l'illusion[26] —, il a beaucoup été dit que la nudité venait troubler le cadre de la représentation, en brouillant l'articulation entre le·la comédien·ne et le personnage au détriment de ce dernier. Jean-Cléo Godin résume ainsi la dialectique que le corps nu venait introduire dans les coordonnées de la représentation, en particulier lorsque devenaient visibles ses attributs sexuels :

> « Sur une scène » écrit [Michel Vaïs], le nu — intégral, franc et mobile — comporte toujours le danger de transformer le spectateur en voyeur, même si personnellement, dans la vie, il en a vu d'autres. » Si le spectateur peut alors devenir voyeur, c'est au seul comédien (et non au personnage qu'il incarne), que sont évidemment attribués, pour être... évalués ou appréciés, les organes génitaux exposés à la vue du spectateur-voyeur. Ainsi, un spectateur me confiait avoir vu *Quartett* assis au premier rang, ce qui lui avait permis d'avoir « la vulve d'Anne-Marie Cadieux » (et non de la marquise de Merteuil qu'elle incarnait) « en plein visage »[27].

Lorsque le regard du·de la spectateur·rice est happé par le réel du corps des comédien·ne·s, le risque serait alors pour lui de ne plus suivre le fil de ce qui se raconte, ou encore de ne plus entendre et apprécier le texte. Il importerait donc, reprend J.-C. Godin, d'instaurer ou de restaurer une forme de distance dans la mise en scène du corps nu, de marquer

---

[26] À ce sujet, voir le chapitre « Le corps, le jeu du comédien, l'illusion », dans Christian BIET, Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, Folio/essais, 2006, p. 441-535.

[27] Jean GODIN, « Corps nu contre visage masqué » [en ligne], *Jeu : revue de théâtre*, n° 125, Cahiers de théâtre Jeu inc., 2007, URL : https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2007-n125-jeu1113822/2086ac/resume/, consulté le 22 août 2022 ; la citation est empruntée à Michel VAÏS, *L'accompagnateur: parcours d'un critique de théâtre*, Montréal, Québec, Canada, Éditions Varia, coll. « Mémoires et souvenirs », 2005, p. 325. Figure importante de la critique théâtrale au Québec, Michel Vaïs fut l'auteur de plusieurs articles sur la nudité au théâtre, et d'un essai inspiré de sa pratique naturiste : Michel VAÏS, « Le degré zéro du costume : La nudité » [en ligne], *Jeu : Revue de théâtre*, n° 32, 1984, URL : http://id.erudit.org/iderudit/28475ac, consulté le 1 février 2015 ; « Le nu sur scène : pourquoi ? Les Entrées libres de Jeu » [en ligne], *Jeu : Revue de théâtre*, n° 114, 2005, URL : http://id.erudit.org/iderudit/24882ac, consulté le 2 février 2015 ; *Nu, simplement: nudité, nudisme et naturisme : essai*, Montréal, Triptyque, 2012.

plus nettement encore la frontière entre comédien·ne et personnage afin de préserver la convention théâtrale. Christine Ravat-Farenc ajoute que,

> même "habillée" par la scénographie et bien reçue du public, la nudité intégrale provoque toujours de façon plus ou moins durable un retour à l'espace/temps réel, par le suspens que provoque toujours l'irruption d'un corps nu "en chair et en os", sans la médiation différée d'un enregistrement vidéo comme au cinéma[28].

En étant confronté à la morphologie singulière d'un·e acteur·rice, « le spectateur est ainsi renvoyé à sa propre nudité, voire à sa propre sexualité, et réactive le regard normatif et évaluateur de la vie sociale[29]. »

Autrement dit, la mise en scène du corps nu au sein d'un dispositif théâtral requérant la fiction induirait un travail précis sur la conduite de l'attention, la mise en place d'un dialogue subtil entre exposition des corps, des images, et des mots. Remarquons au passage qu'en troublant à son origine même la convention théâtrale, la nudité échappe également à la fameuse dichotomie conceptuelle, qui, jusqu'à la fin du vingtième siècle, a contribué à structurer la manière dont les pratiques théâtrales se pensent et se définissent, comme le décrit ici Christophe Triau :

> d'un côté [le "pôle"] de "l'illusion", que l'on préférera appeler […] celui de la captation et de la projection empathique, et de l'autre celui de la distance (ou de la distanciation). L'un qui se rapporterait à la pratique d'un théâtre dramatique et où la scène s'attacherait à créer une *mimesis* continue et crédible, plus ou moins naturaliste, afin de provoquer la projection du spectateur dans la fiction représentée et à produire chez lui, par des effets de présence renvoyant à un au-delà de la réalité concrète du plateau, une fascination créatrice d'une adhésion émotionnelle — la scène comme *camera obscura* ; l'autre, exemplifiée par le modèle épique brechtien, s'employant, par la discontinuité et la manifestation de la réalité concrète de re-présentation de la scène, à dénaturaliser la représentation afin de produire par la distanciation (ou l'"étrangéification" : *Verfremdung*) une distance critique par laquelle le spectateur est mis en capacité de se défaire de la fascination et de l'illusion pour pouvoir constater les contradictions qui lui sont présentées, les lire, porter des jugements sur celles-ci, les référer au monde réel dont il participe - la scène comme planétarium ; ou alors, comme c'est le cas de bien des pratiques récentes, pour simplement jouir du plaisir de la monstration théâtrale faite "à vue" et du plaisir partagé du jeu qui lui est propre, dans une optique dont la dimension critique brechtienne semble avoir disparu […][30].

---

[28] Christine RAVAT-FARENC, *op. cit.*
[29] *Ibid.*
[30] Christophe TRIAU, « Inquiéter le voir » [en ligne], *Théâtre/Public n° 216. Scènes contemporaines, comment pense le théâtre*, 2015, URL : https://www.editionstheatrales.fr/livres/theatre-public-n216-scenes-contemporaines-comment-pense-le-theatre-1219.html.

Bien que la pertinence de cette distinction, à l'heure d'une forte hybridation des formes spectaculaires, demeure bien plus heuristique que descriptive, elle permet de constater qu'en tant que procédé scénique, la nudité n'appartient de droit à aucun de ces deux « pôles » esthétiques, qu'elle peut venir aussi bien troubler ou renforcer selon les moyens mis en œuvre et les intentions qui sous-tendent son exposition. En effet, si l'apparition d'un corps nu peut dans certains cas mettre en péril le travail de la *mimesis* en réactivant la conscience d'une distance entre personnage et comédien·ne, il n'est pas dit qu'elle devienne pour autant automatiquement propice à l'instauration d'une distance critique, ou d'une reconfiguration des catégories de la réception.

La puissance de captation sensorielle et émotionnelle du corps nu peut être exploitée au service d'une reconfiguration de la convention théâtrale qui ne remet nullement en question la correspondance entre sens et image, la construction d'un sens à travers le récit, ni même les choix et les normes implicites qui sous-tendent la représentation du corps. C'est le cas de nombreux spectacles aujourd'hui, dans lesquels la nudité vient ponctuellement produire un effet — comique, satirique ou tragique, menaçant ou émouvant, repoussant ou érotique — sans qu'en rien la sémiotique ou la sémantique de la représentation ne s'en trouve inquiétée. C. Ravat-Farenc a ainsi repéré l'émergence d'une « esthétique tacite de la nudité dans le théâtre public français d'aujourd'hui[31] » à travers une analyse du succès critique d'une mise en scène de Stanislas Nordey, *Erich von Stroheim*, du dramaturge Christophe Pellet, laquelle mettait en scène — chose rare au théâtre — un acteur intégralement nu pendant toute la durée de la représentation. À partir d'une analyse de la revue de presse du spectacle, elle dégage l'émergence de cinq critères d'évaluation implicites chez les critiques qui ont couronné ce « succès consensuel » :

> 1- Le principe d'intentionnalité. La nécessité de la nudité en scène guide toute évaluation de son bien-fondé a priori (par le metteur en scène et l'acteur), a posteriori (par la critique et le public). Le risque de dilution de l'illusion théâtrale et de la distance propre au théâtre que fait courir la nudité doit être justifié par une "valeur ajoutée". La nudité doit décupler le sens général de la mise en scène, en canalisant le rapt de l'attention au bénéfice du sens.
> 2- Le refus du réalisme et la métaphorisation. La nudité de l'acteur doit être un concept de mise en scène. La nudité intégrale est rarement la représentation naturaliste d'une scène intime. Sémiotisée, elle se fait signe, idée, pure forme plastique, symbole d'une

[31] Christine RAVAT-FARENC, *op. cit.*

> condition. La scénographie habille et déréalise la nudité prosaïque de l'acteur. La parole est distanciée, artificialisée, étrangéisée, poétique, non naturelle.
> 3- Un évitement de la sensualité, du strip-tease érotique et un recours minimal de la gestuelle sexuelle au profit de l'innocence originelle.
> 4- Un évitement du toucher entre les acteurs nus.
> 5- Une idéalisation inspirée du nu artistique classique. Le format des corps montrés est largement conforme aux normes actuelle de la beauté féminine et masculine, en matière de morphologie et de pilosité. On évite les corps nus malades, handicapés et âgés. On évite de montrer les sécrétions corporelles et les orifices du corps et toute action prosaïque ou de transformation à vue (même temporaire) : rasage du corps, maculage, soins intimes de tous ordres[32].

S'il me semble que cette synthèse, établie à partir de la réception d'un spectacle unique, mériterait certainement d'être enrichie et confrontée à d'autres grands succès critiques, elle met en valeur la réappropriation, mâtinée de rejet, par un certain théâtre public français, des codes de la performance qui irriguaient le grand retour des corps nus sur les scènes théâtrales depuis les années 1990, et pointe le risque, toujours saillant, d'une stabilisation des conventions. Il faut donc ici souligner la spécificité française de tels critères d'appréciation, qui ne vaudraient nullement, par exemple, pour le travail tout aussi salué par la critique de metteurs en scènes tels qu'Ivo van Hove, Guy Cassiers, Romeo Castellucci, Frank Castorf, Krystof Warlikowski, Christiane Jatahy… lesquels ont pu réinventer des langages théâtraux traversés par la performance — au même titre que par d'autres arts —, mettre en scène des nudités n'évitant ni le prosaïsme, ni la sensualité, ni le toucher, ni, pour certains, le strip-tease — et n'ayant pas toujours recours à des corps normés, aisément idéalisés ; sans même parler de metteurs en scène recourant de manière plus viscérale encore aux codes de la performance, comme Jan Fabre et le collectif flamand Abattoir Fermé, ou encore les Espagnols Angélica Liddell et Rodrigo García. Et c'est heureusement aussi le cas de metteurs en scène français de moindre notoriété, tels — pour n'en citer que quelques-uns —que Pascal Rambert, Lorraine de Sagazan, David Noir ou Thibaut Croisy.

[32] *Ibid.*

3. Méthode, positionnement, état de la littérature

Sur ce terrain quelque peu meuble et irrégulier, mon intuition de recherche a été de préserver l'étonnement premier, et d'effectuer un cheminement théorique au plus proche de ma sensibilité en tissant un dialogue avec, et entre, différentes *épistémés* de la nudité, dans la perspective d'un corpus à définir au gré de ce chemin, de ses détours et de ses avancées. Ma préoccupation constante aura été de chercher à valoriser et à comprendre cela qui, dans la nudité, ne se dissout pas dans l'évidence — littéralement *évidante*, au sens d'un évidement du voir —, du visible ou de la convention théâtrale, ne se laisse pas consommer par ses diverses raisons sémantiques ou esthétiques, mais oppose un reste, un excès ou un manque qui, pour reprendre les mots de Georges Didi-Huberman, nous regarde, retourne sur nous un regard, fait énigme, contraignant à l'ouverture et à l'exercice d'une pensée[33]. Plus que tout critère scientifique, j'ai retenu, dans l'élaboration de ce corpus, cet instant que Yannick Butel formule comme le point où s'articulent, s'arc-boutent et parfois se confondent, les expériences que recouvrent les signifiants « théâtre » et « pensée » : devant l'un comme devant l'autre, dit-il,

> il s'agit donc d'imaginer un moment intempestif où, dans l'intervalle de la rencontre entre l'œuvre théâtrale et le spectateur, le sujet se trouve en proie à une forme de surprise et d'extrême excitation qui tiennent lieu de symptôme de la présence de l'œuvre comme de la pensée. Temps surprenant où le renoncement au langage comme mode d'arraisonnement des œuvres fait place à l'incertitude et à l'éclipse de la raison. Instant d'instabilité où la sensation se substitue à la reconnaissance et où ce qui compte, c'est de demeurer questionné par ce qui est adressé plus que ne soient mises en place les procédures qui neutralisent par l'explication le reçu et le perçu[34].

Il s'agit donc d'esquisser un cadre théorique apte à répondre de ces instants de surprise au cours desquels la nudité déplace notre perception et nos représentations, provoque notre pensée, nous regarde. D'où le choix d'un titre qui vise moins à poser un discours assertif, fût-il subtilement mené, sur les mises en scène contemporaines du corps nu, qu'à interroger les conditions d'un regard réflexif dans la perspective de l'analyse. En effet, plus spécifiquement, cette thèse s'interroge sur les conditions mêmes d'émergence d'un discours sur la nudité. Si le corps nu n'acquiert de signification qu'en contexte, il apparaît que sa perception n'est pas seulement conditionnée par les coordonnées sensibles et matérielles de sa représentation dans

---

[33] Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1992.
[34] Yannick BUTEL, « Les assis de la pensée », Théâtre/Public n° 216. Scènes contemporaines, comment pense le théâtre, p. 8.

le contexte théâtral, mais par un vivier de symboles, de mémoires, de discours afférents au corps, à l'identité, à la sexualité, qui constitue lui-même un champ de forces traversé par les dynamiques propres aux rapports sociaux. Loin de constituer une présence vierge, une origine muette à chaque instant renouvelée, le corps nu offre une infinité de déterminations et de prises au langage et reflète les préoccupations de celles et ceux qui prétendent en saisir l'essence. C'est pourquoi il me semble que les discours sur la nudité ne peuvent faire l'économie de l'autoréflexivité. De manière plus spécifique, ma recherche aura été guidée par un faisceau de questions que l'on peut, ici, sommairement rassembler :

1) Qu'est-ce que la nudité ? Dans quelles conditions émerge-t-elle et dans quelles conditions peut-on la décrire ? De quelle manière la nudité peut-elle avoir quelque chose à faire avec la pensée ?

2) À quels enjeux esthétiques, sociaux et politiques, répond l'existence d'un ou plusieurs discours *sur* la nudité, et en particulier la nudité scénique ? Quels types d'acteurs sociaux ont-ils l'autorité nécessaire pour définir les enjeux de mise en scène spécifiques de la nudité et évaluer ses représentations ? Comment la critique de spectacle peut-elle nouer la subjectivité propre à l'expérience esthétique, le caractère situé de toute prise de parole, avec l'assertivité et les critères de scientificité propres au discours académique ?

3) Qui fait l'expérience de la nudité ? Celui/celle qui en est le témoin extérieur, abrité sous ses vêtements, dans la foule de ses semblables ? Celui/celle qui l'endosse devant d'autres en exposant son corps à l'air, à la lumière, aux regards d'autrui ? Les deux à la fois ? Si oui, quelle est la relation entre l'expérience de l'un·e et de l'autre, de part et d'autre de la frontière symbolique qui les sépare ?

4) Tous les corps suscitent-ils les mêmes expériences, les mêmes discours ? Tous ces corps peuvent-ils « parler »[35] ? Si oui, de quelle manière, et qu'ont-ils à nous dire ? Et comment pouvons-nous transcrire ce que nous aurons entendu, perçu, senti, interprété, lu ?

Penser la nudité sur scène, chercher à la penser ou du moins à la cerner en tant qu'affaire de la pensée, sans perdre de vue son inscription dans le contexte de la scène, ni se laisser submerger par le foisonnement de ses actualisations dans ce champ, a supposé, dès le départ, de conduire simultanément une démarche théorique et une démarche sensible. L'une consistait à assembler les éléments d'un corpus historique et théorique transdisciplinaire, que j'ai souhaité suffisamment riche pour contextualiser et analyser les nudités observées sur scène depuis plusieurs perspectives complémentaires. L'autre, plus aléatoire, consistait à aller voir des

[35] Je fais ici référence à la question de Gayatri Spivak, « Les subalternes peuvent-elles parler ? », Gayatri Chakravorty SPIVAK, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Éd. Amsterdam, 2009, trad. de Jérôme VIDAL.

spectacles, repérés d'avance ou inconnus, tantôt accompagnée, tantôt seule, parfois fortement préparée par une connaissance préalable du texte, de la compagnie ou de l'artiste présenté, et parfois interpellée par une nudité marquante lors d'un spectacle auquel je n'avais nullement prévu d'assister[36].

Les modalités de cette démarche nécessaire à la constitution et à la sélection de mon corpus d'analyses dépendaient, pour emprunter un terme entrepreneurial, de nombreuses « externalités » : programmes de saison, conditions de représentation et de réception, placement dans la salle, présence d'un·e accompagnant.e, disponibilité intellectuelle, émotionnelle et perceptive au spectacle. Ces aléas ont marqué ma recherche du sceau de l'incertitude et du hasard. Cependant, il s'agissait là d'un choix délibéré. Tout d'abord, il en allait d'un certain scepticisme devant l'idée d'établir une méthodologie préalable à l'expérience spectatorielle, cherchant à contrôler ou à quadriller celle-ci, tout comme devant les démarches panoramiques guidées par l'ambition de répertorier, de cartographier voire d'établir une typologie des mises en scènes contemporaines du corps nu. Mais surtout, elle reposait sur l'intuition qu'il serait plus juste de laisser à ma perception, à mon intuition et à ma mémoire la tâche d'entrer en dialogue avec la pensée théorique et le savoir historique en cours de constitution, afin d'observer les nouages qui s'articuleraient entre eux. Ce choix revenait à habiter l'inconfort d'une pensée sans territoire, en recherche de son — ou plutôt de ses — objet(s) ; il impliquait en cela une forte part d'auto-analyse, m'invitant à poser sur ma propre condition de spectatrice et de chercheuse une réflexivité quasi ethnographique. Il m'engageait à me fier à la dynamique a priori informe et incontrôlable d'une accumulation de persistances rétiniennes, d'empreintes corporelles, d'étonnements, de révélations, de conflits ou de perplexités — mais je pourrais aussi dire : d'émerveillements, de calmes sidérations, d'ennuis mémorables et d'émotions difficiles à nommer ou à assumer, lorsque la nudité m'affectait par sa puissance de suggestion érotique ou sexuelle[37] —, dans l'optique d'articuler une pensée et de lui offrir une structuration cohérente,

[36] Je me suis donné pour contrainte de n'écrire que sur les spectacles auxquels j'aurais pu assister physiquement, ce qui ne m'a nullement empêchée, par la suite, d'approfondir mes analyses sur la base de captations obtenues auprès des compagnies ou des théâtres.

[37] Des affects pouvant trouver écho dans les mots d'Annie Le Brun, laquelle, dans sa magnifique préface à son ouvrage sur Sade, fait le portrait d'une lectrice physiquement déroutée par la relecture de l'œuvre, en proie à « un trouble indéterminé mais d'autant plus éprouvant », « un remous érotique » qui, parce que sans objet, « [la] dépouillait même de [sa] nudité », et surtout, travaillant au plus profond, par ce dessaisissement, sa relation avec la critique littéraire. Annie LE BRUN, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » 226, 1993.

sensible, informée et, je l'espérais, utile pour les générations d'étudiant·e·s, de chercheur.euse.s et d'artistes à venir.

Entreprendre, comme je l'ai fait en 2015, une thèse sur la nudité sur les scènes contemporaines, obligeait à se confronter au paradoxal mélange de foisonnement et de rareté des études spécifiquement consacrées à cette question, dans un champ que l'on peut dire en cours de structuration. Comme le souligne Amandine Mercier, dont la thèse imposante, soutenue en 2019, se consacre en grande partie à ce thème[38], la diversité des approches érudites de la question de la nudité — à mettre en corrélation avec le fait que cette dernière ne prend sens que (*et* peut adopter une multiplicité de significations) lorsqu'elle est *en situation* —, est impressionnante dans le champ des sciences humaines. Ainsi peut-on mentionner des ouvrages relevant de domaines tels que la géographie — *Être nu quelque part. Géographie de la nudité*, de Francine Barthe-Deloizy[39] —, l'histoire littéraire[40], l'anthropologie — *La Nudité, pratiques et significations*, de Christophe Colera, *Nudity, a cultural anatomy* de Ruth Barcan, *Nudité et pudeur*, de Hans Peter Duerr ; *Dirt, Undress and Difference*, d'Adeline Masquelier[41] — ou encore l'essai journalistique— *"Couvrez ce sein…" La nudité dans tous ses états*, de Hubert Prolongeau[42]. La nudité fait l'objet d'une entrée dans *L'Encyclopédie critique du genre*, marquant l'intérêt qu'elle soulève au sein de la critique féministe[43]. Elle tient une place

---

[38] Amandine MERCIER, *Transfiguration, dis-ruption de l'ob-scène et engendrement des corps. Les scènes contemporaines comme fabrique des origines*, sous la direction d'Amos Fergombé [en ligne], Université Polytechnique Hauts-de-France, Valenciennes, 2019, URL : http://www.theses.fr/2019UPHF0012, consulté le 22 août 2022.

[39] Francine BARTHE-DELOIZY, *op. cit.*

[40] Voir par exemple Francisca ARAMBURU RIERA, Anne BERTHELOT, Marie-Rose BONNET, *et al.*, *Le nu et le vêtu au Moyen âge: XIIe-XIIIe siècles* [en ligne], Aix-en-Provence, France, Presses universitaires de Provence, 2014, URL : http://books.openedition.org/pup/2512, consulté le 23 août 2022 ;
Enrica ZANIN, « La nudité sur la scène de la première modernité : une vision scandaleuse qui ne scandalise point ? » [en ligne], *Acta Fabula*, Acta Fabula / Équipe de recherche Fabula, 2019,
URL : https://recherche.fabula.org:443/colloques/document5836.php, consulté le 23 août 2022.

[41] Christophe COLERA, *La nudité : pratiques et significations*, Paris, France, Éditions du Cygne, 2008 ; Ruth BARCAN, *Nudity : a cultural anatomy*, Oxford, 2004 ; Hans Peter DUERR, *Nudité et pudeur : le mythe du processus de civilisation*, Paris, France, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998, trad. de Véronique BODIN ; Adeline MASQUELIER, *Dirt, Undress, and Difference: Critical Perspectives on the Body's Surface* [en ligne], Indiana University Press, 2005, URL : http://muse.jhu.edu/book/9077, consulté le 12 novembre 2017.

[42] Hubert PROLONGEAU, *« Couvrez ce sein »: la nudité dans tous ses états*, Paris, Robert Laffont, coll. « Nouvelles mythologies », 2017.

[43] Juliette GATE, « Nudité », dans *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, 2021. Mentionnons également le dossier dirigé par Bibia PAVARD, Juliette RENNES, « Se dénuder en public. Corps, genre et politique »

importante dans des ouvrages portant sur les évolutions sociales, historiques et juridiques de la pudeur — *Histoire de la pudeur*, de Jean-Claude Bologne ; *Par le trou de la serrure. Une histoire de la pudeur*, de Marcela Iacub[44]. Plus généralement, une littérature pléthorique sur le corps et ses représentations fait, ici ou là, place à la question de la nudité, en philosophie — le *Dictionnaire du corps* coordonné par Michela Marzano, *Le Corps* de Michel Bernard[45] — en anthropologie — bon nombre des travaux de David Le Breton, notamment[46] —, en histoire — les trois tomes de l'*Histoire du corps*, dirigés par Alain Corbin, Georges Vigarello et Jean-Jacques Courtine[47]. Enfin, l'histoire de l'art et l'esthétique lui consacrent aujourd'hui une littérature phéthorique, qu'il s'agisse de la question du nu dans l'art ou de celle du corps dans la performance[48].

[en ligne], *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, vol. 54, n° 2, Belin, 2021, URL : https://www.cairn.info/revue-clio-femmes-genre-histoire-2021-2-page-7.htm, consulté le 22 août 2022.

[44] Jean Claude BOLOGNE, *Histoire de la pudeur*, Paris, Pluriel, 2010 ; Marcela IACUB, *Par le trou de la serrure: une histoire de la pudeur publique, XIXe-XXIe siècle*, Paris, Fayard, coll. « Histoire de la pensée », 2008. À écouter, quatre épisodes de l'émission Les Chemins de la philosophie coordonnés par Adèle van Reeth : *La pudeur* [en ligne], [s.n.], *Les Chemins de la philosophie*, 2016, URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-la-pudeur, consulté le 22 août 2022.

[45] Michela MARZANO (éd.), *Dictionnaire du corps*, 3. tir, Paris, Presses Univ. de France, coll. « Quadrige Dicos poche », 2010 ; Michel BERNARD, *Le corps*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points » 317, 1995. Signalons aussi Chantal JAQUET, *Le corps*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosopher. Les grandes questions », 2001.

[46] Du premier, voir par exemple David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 2010 ; *La sociologie du corps*, 10e éd. mise à jour, Paris, Que sais-je ?, coll. « Que sais-je ? » n° 2678, 2018 ; *L'adieu au corps*, Paris, Métailié, coll. « Collection Traversées », 1999.

[47] Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE, Georges VIGARELLO (éds.), *Histoire du corps*, 3 vol.; vol. 1 : De la Renaissance aux Lumières, Georges Vigarello (dir.), 2005, 581 p.; 2 : De la Révolution à la Grande Guerre, Alain Corbin (dir.), 2005, 447 p.; 3 : Les mutations du regard. Le XXe siècle, Jean-Jacques Courtine (dir.) vol., Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2005.

[48] En histoire de l'art, voir par exemple : Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *L'invention du corps: la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX siècle*, Paris, Flammarion, 2006 ; Camille VIEVILLE, *Le portrait nu : figurer le corps*, Paris, France, Arkhé, 2017 ; Sandra BURATTI-HASAN, Sara VITACCA, MUSEE DES BEAUX-ARTS, *et al.*, *Bacchanales modernes !: le nu, l'ivresse et la danse dans l'art francais du XIXème siecle*, Milano, Italie, France, Silvana editoriale, 2016 ; Thomas KREN, Jill BURKE, Stephen John CAMPBELL (éds.), *The Renaissance nude*, Los Angeles, Etats-Unis d'Amérique, the J. Paul Getty Museum, 2018 ; Philippe COMAR (éd.), *Figures du corps: une leçon d'anatomie à l'École des beaux-arts [exposition, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 21 octobre 2008-4 janvier 2009]*, Nouvelle éd. en format réduit, Paris, Beaux-arts de Paris, 2009 ; Guy COGEVAL, Charles DANTZIG, Claude ARNAUD, *et al.*, *Masculin masculin : l'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, Paris, France, Flammarion : M'O, 2013 ; Gloria FOSSI (éd.), *Il nudo: eros, natura, artificio*, Firenze, Italie, Giunti, 2019 ; Élisa de HALLEUX, Marianna LORA (éds.), *Nudité sacrée: le nu dans l'art religieux de la Renaissance entre érotisme, dévotion et censure. Actes du colloque organisé à l'INHA à Paris, par le Centre d'histoire de l'art de la Renaissance les 13 et 14 juin 2008*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histo.art » 3, 2011 ; Ann Olga KOLOSKI OSTROW, *Naked truths : women, sexuality, and gender in classical art and archaeology*, London / New York, Routledge, 2000 ; Claire MAINGON, *L'œil en rut : art et érotisme en France au XIXe siècle*, Paris, France, Norma éditions, 2021 ; Dominique MASSONNAUD, *Le nu moderne au salon (1799-1853): revue de presse* [en

On a vite fait d'être submergée par la richesse de cette littérature où la question de la nudité tient une place inégale ; le travail est alors de repérer ce qui dans ces ouvrages peut s'articuler à une réflexion sur l'expérience et la mise en scène de la nudité, soumettant ainsi le travail critique à un lent processus de métabolisation.

Dans le champ des arts de la scène, les publications faisant état d'une réflexion sur la nudité au seuil du XXIème siècle ont accusé un retard certain en comparaison avec le regain d'intérêt que soulevait la question depuis la fin des années 1990 : aussi, avant *La Danse des orifices*, ouvrage consacré au corps nu sur les scènes de danse contemporaine par Roland Huesca en 2017, aucun livre entièrement dédié à la nudité n'avait paru depuis la parution d'un opuscule de Witkowski et Nass, *Le Nu au théâtre*, datant de 1909[49]. Au moment où j'entamais ce projet de thèse, de nombreu.x.ses enseignant·e·s en arts du spectacle faisaient face à une demande croissante de la part des étudiant·e·s et s'attelaient à « bricoler » des cours sur la nudité[50] ; de nombreuses actualités destinées à répondre à l'intérêt du public proposaient des émissions, des numéros de revue ou des articles de presse[51]. Toutefois, si je m'accorde avec A.

---

ligne], Grenoble, France, UGA Éditions, 2019, URL : http://books.openedition.org/ugaeditions/8555, consulté le 23 août 2022.

Sur l'art contemporain et la performance, voir par exemple Paul ARDENNE, *L'image corps: figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, Éd. du Regard, 2010 ; Sophie DELPEUX, *Le corps-caméra: le performer et son image*, Paris, France, Textuel, 2010 ; Fiona BANNER, *Performance nude*, London, Royaume-Uni, Other Criteria, 2009 ; RoseLee GOLDBERG, Christian-Martin DIEBOLD, *La performance: du futurisme à nos jours*, Paris Londres [Paris], Thames & Hudson [diff. Seuil], coll. « L'univers de l'art » 89, 2001 ; Elise ARCHIAS, ELISE, Elise ARCHIAS, *The concrete body : Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Vito Acconci*, Yale University Press, 2016.

[49] Gustave-Joseph WITKOWSKI, Lucien NASS, *Le Nu au théâtre depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, France, H. Daragon, 1909.

[50] En témoigne cette note de bas de page issue d'un livre de Muriel Plana publié en 2012 : « Sans parler d'orgies ou de massacres, un nu à lui tout seul sur scène est toujours problématique ; du moins pose-t-il la questions de son sens, de sa place : ce nu est-il justifié ici, sur scène ? Le nu au théâtre interroge et trouble, ou, au contraire, laisse curieusement indifférent, ce qui nous trouble également, et nous oblige à nous interroger... Une certaine année, nos étudiants nous avaient demandé, en analyse de spectacles, un cours sur le nu au théâtre car plus d'une dizaine de spectacles de cette saison toulousaine (en tout cas tous ceux qu'ils avaient vus) proposaient un nu. Les étudiants en arts du spectacle, qui ne s'effarouchent pas si aisément, m'ont demandé à chaque fois de leur expliquer ces "nus" : sens dramatique (érigé par le texte), sens esthétique (exigé par l'univers scénique ou la problématique du spectacle), sens spectaculaire (effet, travail sur le spectateur), sens politique (nus inesthétiques d'acteurs âgés). Peu de nus, finalement, relevaient du trash, du défi pur; la plupart avaient donc à voir avec l'obscène...» Muriel PLANA, *Théâtre et féminin: identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Collection Ecritures », 2012, p. 247 . Merci à Ulysse Caillon de m'avoir signalé ce passage.

[51] Outre la table ronde organisée à la Sorbonne (voir supra, note 18), un autre échange était organisé à l'UQAM en 2009 par la Tribune 840 (issue du département de danse) sous le titre « Pourquoi danser nu ? » avec Dave St-Pierre, Marco Delgado, Nadine Fuchs, Stéphane Gladyszewski et Geneviève Caron-Ferron. Merci à Katya

Mercier pour affirmer que les publications relevant spécifiquement des arts du spectacle semblent encore relativement rares ou datées, les articles et les actualités scientifiques sur la question, plus nombreux, offrent quelques points d'appuis, dessinant une cartographie archipellique — éparse, mais constituée d'îlots critiques richement renseignés —, de la réflexion et de la connaissance de la nudité scénique[52]. Outre le dossier synthétique et pertinent de C. Ravat-Farenc, déjà cité ici, il faut saluer la constance des travaux de chercheurs comme Arnaud Rykner ou Pierre Philippe-Meden, respectivement dans le champ des études théâtrales et de l'ethnoscénologie[53], ainsi que la tenue, entre 2018 et 2020, du séminaire de l'Institut de

---

Montaignac de m'avoir transmis leur enregistrement. [En ligne], URL : https://bulletin-arts.uqam.ca/archives/2009.10.13/1453/, consulté le 20/08/2022.

Pour les émissions radiophoniques, voir par exemple sur France Culture :
- Un « éloge de la nudité » en cinq épisodes produit par Adèle van Reeth dans les Chemins de la philosophie en janvier 2007 : *Éloge de la nudité (1/5) : Histoire de l'oeil* [en ligne], [s.n.], *France Culture*, 2007, URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/eloge-de-la-nudite-1-5-histoire-de-l-oeil-3542605, consulté le 23 août 2022.
- Une série produite par Marie Richeux dans l'émission « Pas la peine de crier », diffusée en juillet 2013 : *La nudité (5 épisodes)* [en ligne], [s.n.], URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/pas-la-peine-de-crier/la-nudite-1-5-usage-politique-et-militant-de-la-nudite-partielle-9229230. Ou encore
- En 2022, une nouvelle série d'épisodes dans Le Cours de l'histoire : *Tous à poil ! Histoire de la nudité* [en ligne], [s.n.], *France Culture*, 2022, URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-tous-a-poil-histoire-de-la-nudite, consulté le 22 août 2022.

En 2015, la revue *Théâtre(s)* proposait un dossier intitulé *Corps et nudité : artistes, spectateurs : le nu porté sur les plateaux* [en ligne], Millénaire presse, Nantes, coll. « Théâtre(s) : le magazine de la vie théâtrale » 3, 2015, URL : https://www.worldcat.org/search?q=no%3A946512826, consulté le 22 août 2022.

Mentionnons enfin le documentaire d'Olivier Lemaire sur la nudité en danse, *Let's Dance : À poil !*, [en ligne], ARTE, 2013, URL : https://www.arte.tv/fr/videos/048767-002-A/let-s-dance/, consulté le 22 août 2022.

[52] Signalons par exemple un dossier consacré au sujet dans le quatrième numéro de l'éphémère revue du Théâtre de la Commune, qui comprenait, outre des textes toujours très pertinents, un entretien avec Antoine Vitez : Josanne ROUSSEAU, « "Comme on est nu dans le ventre de sa mère", entretien avec Antoine Vitez », *Revue du Théâtre de la Commune, « La mise en scène du nu », Aubervilliers*, n° 4, 1983.

[53] Du premier, on retiendra essentiellement le travail assidu sur les archives des revues de la fin du XIXème siècle et en particulier sur les tableaux vivants : Arnaud RYKNER, *Corps obscènes suivi de Note sur le dispositif : pantomime, tableau vivant, et autres images pas sages*, Paris, Orizons, coll. « Universités », 2014 ; « De l'art ou du cochon ? Nudité et obscénité sur les scènes françaises au tournant des XIXe et XXe siècles », *Revue d'Histoire du théâtre, « Scènes de l'obscène », avec le concours du Ministère de la Culture*, n° 269, 2016 ; ou encore « Figures du tableau vivant chez Maeterlinck » [en ligne], *Textyles*, n° 41, 2012, URL : http://journals.openedition.org/textyles/1496, consulté le 14 juillet 2022.

Du second, une recherche, après sa thèse sur le naturisme dans la pensée de Georges Hébert, sur l'évolution du strip-tease et autres spectacles érotiques sur les scènes contemporaines. On pourra lire, entre autres travaux : Pierre PHILIPPE-MEDEN (éd.), *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*, actes du colloque tenu à la Maison des sciences de l'homme Paris Nord, Saint-Denis, les 23-24 octobre 2014, Paris, L'Entretemps, coll. « Les Anthropophages », 2015 ; « Strip-tease Burlesque is Not Dead » [en ligne], *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°269, 2016, URL : https://www.academia.edu/23489516/_Strip_tease_Burlesque_is_Not_Dead_, consulté le 17 juillet 2022 ; « "*Le Diable*" de Rita Renoir (1972). Ethnoscénologie d'un mimodrame porno-sataniste » [en ligne], *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Dramatica*, vol. 65, n° 1, 2020, URL : http://dramatica.ro/index.php/j/article/view/34/27, consulté le 17 juillet 2022. Il coordonne, pour le numéro 19 de la revue Corps dirigée par Bernard Andrieu, le chapitre dédié à la nudité en scène, et y signe plusieurs articles :

Recherches en Études Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, qui donne naissance à une publication collective sous la direction de Catherine Naugrette, inspirée d'une approche historienne liée aux spécialités de ses divers auteurs[54].

4. Présentation du plan

Dans un tout premier temps, il m'a semblé capital d'offrir à une étude sur les enjeux contemporains de la mise en scène du corps nu une profondeur de champ historique. Historiciser les débats contemporains sur la nudité demeure une priorité, à plusieurs titres : une telle démarche permet de désenclaver la nudité de son association avec l'imaginaire de la libération sexuelle, ou à tout le moins de problématiser et de reformuler cette dernière ; dans le cas du théâtre et de la danse, elle invite également à considérer des filiations, des débats théoriques et juridiques antérieurs à l'apparition de la performance ; en effet, une perspective historique ouverte montre que dès les siècles précédents, la nudité a pu trouver sa place dans des genres spectaculaires aussi hétérogènes dans leurs esthétiques que par les publics touchés. Elle permet, enfin, de cerner la spécificité de la nudité sur scène et les conditions historiques de son émergence — ou plutôt de ses émergences, fondées sur l'oubli d'occurrences antérieures — en comparaison avec d'autres domaines, en particulier celui des « beaux-arts » qui a contribué, à partir de la Renaissance, à forger les structures symboliques, esthétiques et perceptives de ses représentations dominantes, profondément ancrées dans la mémoire occidentale.

La thèse s'ouvre donc sur une première partie constituée de trois chapitres, qui propose, sur le mode de l'esquisse, une généalogie historique de la nudité entendue comme symbole et comme représentation. Le premier chapitre constitue une modeste mise au point sur l'évolution du concept de nudité dans la sphère occidentale, expose son apparition et ses interprétations dans les traditions et les textes religieux, puis dans la philosophie platonicienne et ses survivances médiévales. Le second chapitre porte sur la constitution du « nu » comme

---

Pierre PHILIPPE-MEDEN, Philippe LIOTARD, « La nudité érotique en scène. Vers une éroscénologie générale » [en ligne], *Corps*, vol. 19, n° 1, CNRS Éditions, 2021, URL : https://www.cairn.info/revue-corps-2021-1-page-149.htm, consulté le 23 août 2022.

[54] Catherine NAUGRETTE (éd.), « Dossier : La nudité dans les arts de la scène », *Registres. Revue des études théâtrales / Paris Sorbonne Nouvelle*, n° 23, 2022.

paradigme historique et esthétique au cours de l'histoire de l'art, de la Renaissance où l'anatomie et l'étude des nus antiques bouleverse la représentation du corps, jusqu'à son institutionnalisation par les académies ; il aborde enfin brièvement ses déconstructions et ses activations dans l'art moderne au cours du vingtième siècle. Le troisième chapitre retrace quant à lui l'apparition du corps nu dans l'histoire des arts du spectacle, depuis l'invention du maillot, à la fin du XVIIIème siècle, jusqu'aux scènes de l'après-guerre, en passant par les batailles judiciaires qui se jouèrent autour de son apparition plus récurrente à la fin du XIXème siècle.

Si la distance salutaire que permet une approche historienne apporte une forme de sérénité dans l'appréhension de cet objet labile de la connaissance qu'est la nudité, celle-ci demeure insuffisante à mes yeux pour répondre de ce qui, dans la nudité, continue d'inquiéter le temps présent.

Le recours à la philosophie, quant à lui, tient au désir de comprendre ce qui, dans le présent de la rencontre avec la nudité, se désiste de l'objectivation par le discours, un désir qui vise à éclairer non plus seulement les pratiques et les intentions qui président au recours à la nudité, mais également les relations que ces dernières tissent avec l'expérience tout à la fois éthique et esthétique de sa réception. Dans la deuxième partie de ce travail, je me tourne vers un corpus de discours issus de la philosophie contemporaine et de l'esthétique pour retracer, avec les penseurs qui le constituent, différents chemins de pensée face à la nudité lorsque celle-ci est considérée non plus comme un objet de savoir, non plus comme un état ou un simple procédé de mise en scène, mais comme un événement et une expérience sensible, liée au corps vécu. Bien que la nudité « ne se livre pas de manière ontologique » (J. Perrin), son image est omniprésente dans la tradition philosophique occidentale qui l'appréhende comme métaphore du dévoilement, de la vérité nue, voire de l'essence même ; elle demeure donc paradoxalement un objet philosophique par excellence, jusque dans la déconstruction de cette tradition métaphysique. La proposition est alors de se mettre à l'écoute de pensées contemporaines confrontées à l'articulation entre l'héritage d'une pensée métaphysique de la nudité — et souvent en conflit avec celle-ci, ou cherchant à tout le moins à la reformuler à nouveaux frais — et une expérience de la nudité médiatisée par des œuvres d'art, qu'elles soient littéraires, performatives ou picturales, pour en cerner les traits communs et les points de rupture, les apports et les

contradictions internes, et y chercher les bases d'un cadre théorique capable d'offrir des pistes fructueuses à l'élaboration d'une pensée de la nudité scénique. J'ai ici délibérément ignoré les approches laissant à supposer une ontologie ou une essence de la nudité, telle celle de François Jullien[55], pour me rapprocher des pensées de Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy et Emmanuel Lévinas. C'est l'objet du premier chapitre.

De cet examen méticuleux émerge la piste d'une phénoménologie de la nudité qui s'affronte alors à la nécessité d'une réflexion épistémologique absente des textes étudiés : si, à travers les expériences réfléchies par ces penseurs, la nudité s'affirme non plus seulement comme un objet d'art ou une catégorie esthétique, mais comme un événement relationnel impliquant la rencontre entre (au moins) deux corps-sujets, il devient urgent d'émanciper cette phénoménologie des biais de genre qui tendent à figer la nudité dans un rapport binaire, protagonisant la relation entre un regardeur a priori masculin, dont la corporéité est déniée, et un objet du regard a priori féminin, réduit à sa corporéité et dont le point de vue est ignoré. Ce sont alors, dans les deuxième et troisième chapitres, des historiennes de l'art et des chercheuses en cinéma inspirées par une démarche féministe, Lynda Nead, Laura Mulvey et Iris Brey, qui viennent à l'appui d'un examen critique des structures esthétiques à l'origine d'une telle division genrée du regard, et interroger la possibilité de leur opposer des stratégies alternatives dans leurs champs respectifs.

Élaborer une phénoménologie de la nudité dans la perspective de son contexte scénique engage dès lors sur la voie d'une phénoménologie située et informée par la critique des rapports sociaux, en rupture avec la prétention à la suspension du jugement (*épochè*) revendiquée par ses pères fondateurs. Je postule ainsi, à la suite de Simone de Beauvoir, Margarit Shildrick et Camille Froideveaux-Mettrie, que les expériences vécues et les formes de vie manifestées par les corps que la phénoménologie prend pour objet sont indissociables des rapports sociaux de pouvoir qui contribuent à déterminer les conditions matérielles dans lesquelles elles émergent et se déploient.

---

[55] François JULLIEN, *De l'essence ou du nu*, Paris, Seuil, 2000 ; ou sa réédition dans *Le nu impossible*, Paris, France, Éd. du Seuil, 2005. Il eût également été possible de traiter des écrits de poètes tel Emmanuel Hocquard, mais celui-ci livre une réflexion somme toute assez proche de celle des auteurs étudiés. Voir Emmanuel HOCQUARD, *Méditations photographiques sur l'idée simple de nudité*, Paris, P.O.L, 2009. Merci à Édouard Bourdelle de m'avoir fait découvrir ce beau texte.

La troisième partie de ce travail poursuit donc la dynamique de structuration théorique déjà engagée pour développer une phénoménologie de la nudité en scène, comprenant celle-ci comme un événement intercorporel et intersubjectif, dans lequel la rencontre des corps-sujets les expose, l'un et l'autre, à faire l'expérience de l'altérité. Elle tente ainsi d'articuler plusieurs pensées théoriques avec l'ambition de nouer plusieurs niveaux de réflexion, hétérogènes par leurs objectifs et leurs méthodes — phénoménologiques, psychanalytiques, et politiques — que par leurs échelles — intime, interpersonnelle, collective. Je m'appuie donc sur des recherches récentes dans les champs de la phénoménologie critique, de la psychanalyse, des neurosciences et de la philosophie politique pour décrire les ressorts présents dans la rencontre entre des corps nus exposés sur une scène et les corps vêtus qui les observent.

Dans le premier chapitre, le travail de Margarit Shildrick, qui propose une relecture novatrice de la pensée de Merleau-Ponty au prisme des *disability studies*, offre des pistes pour interroger les formes de rejet, de peur et de mise à distance que peut inspirer un corps non-conforme à la norme, tel que celui d'une personne porteuse de handicap ; dans mon analyse, je tente de montrer les traits communs que présente cette réflexion avec les enjeux présents dans la réception de la nudité où s'exprime parfois, face à un corps nu, une crainte similaire de la contagion. L'actualisation par Shildrick de la pensée merleau-pontienne à travers la figure du handicap invite à concevoir l'individu non plus comme une unité autonome définie par ses capacités abstraites mais comme un corps-sujet tissé aussi bien psychiquement que somatiquement par ses liens d'interdépendance avec les autres, une condition entremêlée qui éclaire, à mes yeux, la manière dont la nudité tend à exacerber la présence de l'autre en tant qu'Autrui.

Cette perspective phénoménologique invite à explorer de plus près, dans le second chapitre, l'organe qui se manifeste avec le plus d'acuité à travers l'exposition du corps nu : la peau, membrane sensible et différenciée, à la fois interface et milieu, seuil et surface, lieu d'échange et de communication autant que d'inscription d'une profondeur. À travers un examen de ses caractéristiques physiologiques, il s'agit alors d'appréhender ses résonances dans l'univers mythologique, à la source des théories psychiques de l'individuation développées par Freud, puis, à sa suite, Didier Anzieu.

Cette plongée dans les théories du psychisme me permet progressivement de réorienter la réflexion vers ce qui, dans la nudité, interpelle le social et le politique. Dans le troisième

chapitre, la lecture du psychanalyste José Morel Cinq-Mars nous permet d'appréhender les ressorts et les fonctions de la pudeur, à distance des grilles de lecture qui en ont codifié et figé les manifestations ou, au contraire, en ont décrété l'obsolescence. Je considère alors la connaissance des ressorts de la pudeur comme un outil d'analyse et la définis comme un ressort émotionnel socialement construit et variable dans ses manifestations, un dispositif critique travaillant à l'établissement mobile de seuils entre le sujet et ce qui, du dedans aussi bien que du dehors, se propose à sa perception, le sollicite, suggère ou exige une transformation. Loin de la réduction qui en a été faite à une instance interne de censure, je propose, à la suite de J. Morel Cinq-Mars qui en a réévalué la place dans le champ psychanalytique, une conception de la pudeur comme instance pulsatile et créatrice, régulatrice de la pulsion scopique et de ses plaisirs, assumant, à l'échelle intrapsychique, une fonction que l'on pourrait qualifier de micropolitique. Interroger la place de la pudeur au théâtre, à travers les mises en scène de la nudité aujourd'hui, ce serait interroger la place faite au désir dans le regard et dans le corps de celui qui assiste à une représentation, traquer les étapes par lesquelles une représentation qui éveille notre désir se fait (ou non) une place en nous, avec ou sans notre consentement, avec ou sans résistance, que celle-ci soit de nature pulsionnelle (dégoût, gêne, répulsion) ou intellectuelle (ennui, demande de sens...). C'est ce que je tente d'amorcer à travers une analyse inspirée de fragments de deux spectacles, respectivement chorégraphiés et mis en scène par Daniel Léveillé et Angélica Liddell. Il s'agit donc, à travers ces développements, de reconstruire la notion de pudeur comme un ressort pulsionnel avec lequel la nudité sur scène entre nécessairement en dialogue — que ce soit pour l'apprivoiser ou pour la défier — dans la perspective de mettre à l'épreuve sa pertinence par l'analyse.

Le quatrième chapitre de cette troisième partie conjugue les éléments présentés dans les chapitres précédents pour avancer l'hypothèse que la nudité, en tant qu'exposition des peaux, confronte le corps nu de l'acteur·rice au regard nu du·de la spectateur·rice, et met en crise la fragilité des individus et des liens. Mon intuition est que c'est dans cette mise en crise que réside le lien profond entre la nudité et le théâtre dans son sens large (en tant que dispositif expérientiel qui inclut aussi bien la danse ou la performance) : par l'expérience de la nudité se joue la question du lien en tant qu'il constitue le sujet mais aussi la communauté. Pour éprouver cette hypothèse, je m'inspire du concept de vulnérabilité, tel qu'il a été développé ces dernières années par différents courants de pensée et inventorié dans les travaux d'Estelle Ferrarese et de

Marie Garrau[56]. Ces théories se rassemblent autour de l'idée générale d'une vulnérabilité constitutive de l'expérience humaine, qui, pour être constitutive, n'est pas à comprendre comme une donnée ontologique (ce qui justifierait les inégalités en les naturalisant) mais dont la prise en compte appelle la reconfiguration d'un certain horizon éthique et politique : une idée à confronter avec l'expérience de la nudité dans la mesure où celle-ci mobilise une fragilité primordiale de la peau et du psychisme qui les rendent susceptibles aussi bien aux sollicitations extérieures qu'aux pulsions qui traversent les corps, et à partir de laquelle se fondent aussi bien la nécessité du vêtement que celle de règles sociales.

Ces quelques axes d'analyse étant exposés, la quatrième partie de cette thèse se propose de les mettre au travail à travers l'analyse de spectacles proprement dite, par l'examen d'un corpus sélectionné dans la cinquantaine de spectacles vus au cours de ma recherche. Il ne s'agit pas alors de chercher à illustrer les notions proposées ou d'examiner leur hypothétique mise en application, mais bien au contraire, de se mettre à l'écoute de la spécificité de ces formes théâtrales et chorégraphiques en interrogeant la manière dont, par les configurations singulières qu'elles offrent à la mise en scène des corps nus, elles invitent à interroger ou à reformuler les questions avec lesquelles je les aborde.

Le corpus étudié est double. Il rassemble, pour une part, des spectacles signés par trois metteurs en scène de notoriété internationale, au centre desquels la nudité vient intensifier la représentation d'une figure féminine vulnérable ; il s'agit, dans l'ordre chronologique de leur création, de *Médée-Matériau* mis en scène par Anatoli Vassiliev (2002, reprise en 2017), de *Democracy in America*, mis en scène par Roméo Castellucci (2016), et de *Des arbres à abattre*, mis en scène par Krystian Lupa (2016). Dans ces spectacles d'une qualité incontestable, il s'agit de retracer avec précision la manière dont le corps féminin est montré nu, en proie à une transformation qui le place en marge du monde social, d'interroger les effets de résonance qui se tissent à travers leur dramaturgie entre nudité et représentation de la vulnérabilité. En ressaisissant les problématisations formulées au cours des chapitres précédents, j'examine la

[56] Estelle FERRARESE, « Vivre à la merci. Le care et les trois figures de la vulnérabilité dans les théories politiques contemporaines », Multitudes 2009/2 (n° 37-38), p. 132-141. Marie GARRAU, *L'importance de la vulnérabilité. Essai sur la signification et les implications de la catégorie de la vulnérabilité dans la philosophie morale et politique contemporaine*, Thèse de doctorat sous la direction de Christian Lazzeri soutenue à l'Université Paris Ouest Nanterre- La Défense soutenue le 18 novembre 2011. Non publiée.

manière dont les transformations traversées par les personnages se traduisent par une poétique de la mue à travers un motif de la peau, soumis à la démultiplication ou à la défiguration ; puis interroge la pertinence, dans ces spectacles, du concept de « *male gaze* » proposé par Laura Mulvey, à travers un questionnement sur ce qui, de la nudité ou de la vulnérabilité féminine, fait l'objet d'une potentielle fétichisation.

Le second ensemble de spectacles interroge des formes davantage reliés au genre chorégraphique mais recourant à une dramaturgie fortement structurée par un texte, signé par deux chorégraphes, Gaëlle Bourges et Mette Ingvartsen, et un couple de metteurs en scène, Tanya Beyeler et Pablo Giesbert : contrairement à l'ensemble précédent, la nudité y est non seulement mise en scène mais thématisée et référencée, voire mise en abyme, lorsqu'elle permet aux interprètes de rejouer des œuvres passées et se voit accompagnée d'un texte qui en problématise et en contextualise la représentation. À travers l'analyse de trois spectacles, *À mon seul désir* de Gaëlle Bourges (2015), *69 positions* de Mette Ingvartsen (2014), *La posibilidad que desaparece frente al paisaje* de El Conde de Torrefiel (compagnie fondée par T. Beyeler et P. Gisbert, 2015), j'examinerai les dispositifs dramaturgiques à l'œuvre dans ces « méta-nudités », et interrogerai la manière dont ces derniers mettent au travail la perception des corps nus à l'aune de représentations déjà existantes avec lesquelles elles tissent des liens complexes, entre réappropriation, hommage et satire. Il s'agira également d'observer les processus de mise à distance, d'étrangéisation ou au contraire de familiarisation, voire de « nullification », qui s'opèrent entre la nudité des interprètes et les spectateur·rice·s.

En filigrane, ce travail de recherche pose la question des modalités d'une pensée de la nudité qui s'émancipe des conceptualisations androcentrées ayant prévalu sous couvert d'un discours universel et porté par un sujet prétendument neutre. Dans le cadre d'un travail qui cherche à problématiser la pluralité des regards et des expériences de la nudité, tant du point de vue des corps regardants que de celui des corps exposés, le recours à l'écriture inclusive m'est apparu comme une nécessité, et ce malgré les complexités de sa mise en œuvre et les efforts de (re)lecture que cela engage. Cette modalité d'écriture de plus en plus diffusée pour promouvoir l'égalité entre les hommes et les femmes permet, comme le souligne dans sa thèse la chercheuse Marie Astier, de « sortir de l'invisibilisation grammaticale et syntaxique du féminin » en remettant en doute la règle du « masculin universel » qui prévaut en particulier dans la

déclinaison des termes au pluriel[57]. La nécessité et la pertinence de l'écriture inclusive s'affirme en particulier dans les termes qui désignent, de manière générale ou indifférenciée, les personnes qui participent à l'élaboration et à la réception de l'événement théâtral : acteur·rice·s, danseur·euse·s, performeur·euse·s, metteur·euse·s en scène, mais aussi spectateur·rice·s, et chercheur·euse·s. Si j'ai parfois eu recours à d'autres termes, dits épicènes ou neutres, tels « interprète », « public », ou « assistance » afin d'alléger la lecture, j'ai souhaité faire le pari que cette convention deviendrait habituelle au cours de la lecture. Toutefois, lorsque les contextes ou les discours exposés relevaient d'une pensée de la société qui continuait de se supposer et de s'énoncer au masculin, comme c'est le cas dans la première partie de la thèse, l'usage de l'écriture inclusive m'est apparu comme une forme d'anachronisme, ou du moins comme une forme de volontarisme : j'ai donc fait le choix de conserver certains pluriels, en particulier « spectateurs », au masculin.

[57] Marie ASTIER, *Présence et représentation du handicap mental sur la scène contemporaine française*, Thèse en Arts du spectacle sous la direction de Muriel Plana, soutenue le 26 juin 2018, Université Toulouse - Jean Jaurès.

PREMIÈRE PARTIE : UNE BRÈVE GÉNÉALOGIE DES REPRÉSENTATIONS DE LA NUDITÉ DANS L'EUROPE OCCIDENTALE

INTRODUCTION

Au même titre que l'usage de la vidéo sur scène ou l'utilisation de dispositifs destinés à l'amplification sonore de la voix des comédien·ne·s, la nudité participe aujourd'hui d'un répertoire de procédés de mise en scène couramment associés à l'esthétique des scènes contemporaines. Dans l'espace francophone, les résistances et les formes de censure auxquelles elle se voit régulièrement confrontée de la part de divers acteurs du champ politique, dotés d'un agenda conservateur, tendent également à la situer du côté d'une modernité que ces derniers rejettent comme décadente. Ces forces de censure renvoient ainsi à un passé fantasmé, dans lequel la nudité n'aurait jamais eu sa place, dans l'espace semi-public que constitue le théâtre.

Entériner ces croyances revient à oublier qu'elles sont dotées d'une historicité propre, et que non seulement la nudité scénique n'est pas l'apanage de la modernité en art, puisqu'elle commence à apparaître plus régulièrement dans des contextes très divers à partir du XIXème siècle, mais que l'on peut en retracer des usages spectaculaires bien en-deçà de celui-ci. D'autre part, si la mise en scène du corps nu demeure relativement récente, sa représentation plastique, on le sait, date des toutes premières figurations du corps humain au paléolithique et tient une place centrale dans le corpus de l'art occidental, depuis l'Antiquité jusqu'au Moyen-Âge et à la Renaissance.

Cette première partie se propose de rendre justice à l'historicité des nudités contemporaines en esquissant une brève généalogie des représentations du corps nu dans l'histoire occidentale. Lorsqu'elle est prise comme objet de réflexion, la nudité scénique offre en effet un paradoxe : alors qu’elle semble révoquer la complexité des signes pour convoquer la simplicité d’une présence physique sur la scène, elle condense et réactive une multiplicité de réseaux de sens, d’appropriations, de réceptions, de codes qui habitent, voire encombrent, la perception. Le corps nu peut ainsi être considéré comme un palimpseste, une stratification de mémoires, de représentations et d'imaginaires collectifs dont la mise en scène et ses artifices peuvent mettre en relief, réactiver ou déconstruire certaines des « couches » qui le constituent. S'il ne s'agit donc pas de faire une histoire complète et exhaustive des représentations scéniques du corps nu — défi qui exigerait certainement une thèse à part entière —, il importe de retracer cette histoire, au risque d'en survoler des pans entiers, avec l'objectif suivant : mettre en

perspective la spécificité de la nudité sur scène, au regard des traditions philosophiques et esthétiques qui la précèdent.

Il est en effet essentiel de cerner les variations des codes de représentation et des significations attribuées à la nudité, en fonction des contextes historiques et sociaux qui conditionnent son émergence. Dans les limites propres à cette thèse, trois grandes étapes sont à parcourir : l'évolution du concept de nudité au sein des métaphysiques occidentales ; la cristallisation, en art, du paradigme du nu pictural à partir de la Renaissance ; et enfin l'émergence, à partir du XIXème siècle, des nudités scéniques au croisement de contextes spectaculaires et esthétiques variés.

CHAPITRE 1. L'évolution du concept de nudité dans la sphère culturelle européenne

1.1. Deux héritages contradictoires

1.1.1. La tradition orientale et judaïque

Dans l'Antiquité, le corps humain est perçu et représenté comme essentiellement vêtu. Le vêtement est essentiel à la conception d'une humanité distincte du règle animal ; il est le marqueur anthropologique, social et religieux qui donne à la figure humaine son identité et sa dignité. La nudité, par contraste, y est avant tout perçue comme négative. Elle marquerait donc des figures humaines dégradées, dépourvues de leurs droits ou de leur dignité : les esclaves, les prostituées ou les prisonniers[58].

La culture hébraïque a formé une théologie du vêtement à partir du concept de *chabod*, mot hébreu qui signifie « splendeur, gloire et honneur ». Dans sa réflexion sur les rapports entre nudité et vêtement — ou plutôt « *clothing* », le fait de se vêtir —, le philosophe italien Mario Perniola relève les nombreuses occurrences du *chabod* dans l'Ancien Testament pour désigner la robe des prêtres. La robe sacerdotale constituerait une analogie avec Dieu, lui-même représenté comme « vêtu d'honneur et de majesté », couvert « de lumière comme d'un vêtement » (Psaumes, 104.1 : 2). L'acte de la création est également un acte d'habillement de la Terre. Selon Perniola, donc,

> La gloire de la robe sacerdotale n'est qu'un reflet de la gloire du *chabod* de Yahvé. Le caractère divin ne peut être représenté qu'en référence au transcendant, qui est essentiellement « voilé », qui dans ses relations avec les êtres humains ne cesse de

[58] "The glory of the priestly robe is nothing but a reflection of the glory of Yahweh's *chabod*. Its character can be represented only by reference to the transcendent, which is essentially "clothed", which in all its relations with human beings always veils, covers or clothes its power, because they cannot bear the direct sight of God." Mario PERNIOLA, « Clothing and Nudity » [en ligne], dans *Zone 4 : Fragments for a History of the Human Body, part 2*, Zone, New York, coll. 3-5, 1989, trad. de Roger FRIEDMAN, URL : http://www.marioperniola.it/site/index.php/my-books/english/item/322-clothing-and-nudity-1, consulté le 13 juillet 2022.

> voiler, de recouvrir ou d'habiller son pouvoir, car ces derniers ne peuvent supporter la vision de Dieu[59].

Le *chabod* serait donc le vêtement de gloire par lequel se manifeste la présence divine, et le vêtement du prêtre, par sa richesse, une extension visible et tangible de cette présence. On peut voir dans cette célébration du vêtement une théorie de la connaissance, à laquelle le sujet ne peut accéder qu'à travers des voiles.

On reconnaît ici une métaphore du voile comme prisme de la représentation, qui évoque la tradition textuelle et interprétative du Talmud : la vérité divine ne se laisse approcher que par l'intermédiaire du texte sacré, et celui-ci ne doit pas être lu littéralement, mais « revêtu » de toutes les interprétations qui en font l'exégèse. Delphine Horvilleur, dans son essai *En tenue d'Ève. Femmes, pudeur et judaïsme*, dédie un chapitre introductif à la tradition talmudique. Elle relève les quatre niveaux interprétatifs définis par les textes traditionnels pour distinguer différentes lectures de chaque verset bibliques : *pshat* (le sens « obvie »), *remez* (le sens allusif), *drash* (le sens allégorique) et *sod* (le sens caché du texte)[60]. En expliquant le sens du premier niveau, *pshat*, elle remarque qu'il se distingue de « ce qu'on appelle conventionnellement le "sens littéral" ». Ainsi, pour le dicton « Œil pour œil, dent pour dent »,

> la lecture rabbinique dite littérale n'envisage jamais d'ôter un œil à celui qui aurait arraché celui de son voisin, mais invite à compenser la perte d'un œil par le paiement de sa valeur et la privation d'une dent par un dédommagement financier. La littéralité rabbinique est donc bien loin du sens obvie : elle est par essence interprétative, et, en cela, elle constitue une fausse littéralité[61].

La philosophe et rabbin relie alors l'étymologie de *pshat* (« simple », « dénudé ») à l'esprit interprétatif du Talmud :

Une lecture littérale est donc un regard jeté sur un texte dénudé, une sorte de « voyeurisme » littéraire. Commentaires et interprétations tissent au contraire une membrane autour du dénuement du texte comme habiller de sens nouveaux sa littéralité[62].

---

[59] *Ibid.*
[60] Delphine HORVILLEUR, *En tenue d'Ève : féminin, pudeur et judaïsme*, Paris, Éditions Points, 2018.
[61] *Ibid.*, p. 41.
[62] *Ibid.*, p. 42.

1.1.2. La tradition grecque

À la tradition judaïque du *chabod*, Mario Perniola oppose — non sans alerter sur le caractère schématique de cette comparaison — la tradition hellénique de la « vérité nue ». Dès les Jeux panhelléniques, la nudité des athlètes est adoptée et célébrée comme une image idéale de la figure humaine. Cette nudité athlétique incarne le modèle éthique et esthétique de la *kalokagathia* que poursuit l'aristocratie grecque : composé des adjectifs *kalos* (beau) et *agathos* (bon, vertueux), ce mot désigne une double vertu associant la santé du corps et celle de l'âme, et assurant la qualité d'un citoyen complet. La nudité, selon Perniola, est aussi d'ores et déjà associée à la « clarté de la vision » qui caractérise l'expérience religieuse[63].

Platon vient approfondir cet idéal incarné par la nudité athlétique en approfondissant la quête de la « vision claire » par le concept de *theoria*. Ce mot, issu du verbe *theaein*, « voir », est généralement traduit comme « contemplation ». Dans le mythe de la caverne, Platon propose ainsi un cheminement progressif, qui libère le sujet pensant du monde sensible, reclus avec ses semblables devant un perpétuel théâtre d'ombres, pour le guider vers la contemplation du ciel des idées, à l'embouchure de la caverne. En le faisant sortir au seuil de la caverne, il l'arrache à l'univers obscur des ombres et des reflets pour l'initier à la contemplation des formes immuables.

Selon Perniola, « la métaphore de la « vérité nue » provient d'une fusion (*conflation*) entre le concept de vérité comme précision visuelle et l'idée que les formes immuables sont les objet ultimes de la vision intellectuelle[64] ». De là, le savoir se conçoit comme un « dévoilement » de l'objet, un processus par lequel le sujet dépouille l'objet de la connaissance de ses apparences, soumises aux variations sensibles, pour l'examiner sous toutes ses facettes. Comme le souligne Ruth Barcan dans son recensement des occurrences de la nudité dans le corpus de la philosophie occidentale, la nudité n'est plus ici comprise comme le dévoilement du corps humain, mais utilisée comme métaphore d'un processus de la connaissance[65]. Elle est ainsi dématérialisée.

Ce glissement métaphorique de la nudité humaine vers la nudité des objets de la pensée philosophique est présent de manière littérale dans le *Banquet* de Platon. Le corps nu de l'amant

---

[63] Mario PERNIOLA, *op. cit.*
[64] *Ibid.*
[65] Ruth BARCAN, *Nudity : a cultural anatomy, op. cit.,* p. 4.

attire tout d'abord le sujet désirant par son potentiel érotique ; mais très vite, il incite celui-ci à rechercher et à célébrer la beauté dans d'autres objets, et à se mettre en quête d'un idéal du beau et du bien qui l'obligera, au-delà de la séduction amoureuse, à penser par lui-même et à rechercher la vérité dans l'essence de chaque chose. La nudité du corps ne constitue donc qu'une forme sensible et périssable, transcendée par l'éternité des formes dont elle n'est qu'un reflet. *In fine*, il s'agit pour l'âme d'échapper au poids et à l'opacité du corps, perçu comme un obstacle à l'exercice de la pensée. Comme le dit Perniola en commentant Platon :

> L'âme n'acquiert sa liberté complète que lorsqu'elle est nue — *psychè gumnè tou somatou* (*Cratylus 403b*)[66].

Cette visée philosophique trouve dans la statuaire grecque le reflet de ses fondements métaphysiques : il ne s'agit pas simplement de représenter des corps mais la forme idéale de la figure humaine, dont nos véritables corps ne sont que des « répliques ».

1.1.3. Somatophobie et misogynie : deux fondements des métaphysiques du voilement et du dévoilement

Cette opposition entre les conceptions juive et hellénique de la nudité, dont Perniola reconnaît les écueils en pointant son réductionnisme, nous révèle néanmoins une représentation du corps commune aux deux traditions : si la nudité du corps n'est pas intrinsèquement dégradante chez les Grecs, elle constitue néanmoins le symbole d'un ensemble de valeurs et de concepts qui la transcendent. C'est dans une dévalorisation du monde sensible — et terrestre —, et partant, du corps dans sa réalité matérielle, que les métaphysiques du *chabod* et de la *theoria* prennent racine.

L'exclusion du féminin est également un point commun de ces deux traditions philosophiques. La nudité athlétique de la Grèce antique est non seulement une pratique réservée aux hommes, mais aussi un spectacle interdit aux femmes, à qui l'on impose de rester confinées dans l'espace du gynécée. Quant aux femmes juives, elles sont également écartées de

[66] « Only when the soul is naked — *psychè gumnè tou somatou* (*Cratylus 403b*) — does it acquire complete freedom. » Mario PERNIOLA, *op. cit.*

l'espace public. Le verset des *Psaumes* « Le trésor de la fille du roi est à l'intérieur » est traditionnellement interprété, selon Delphine Horvilleur, comme une prescription qui justifie

> […] la nécessité de contenir toute femme à l'intérieur — à la fois d'elle-même et de son foyer — pour faire d'elle « une femme d'intérieur » et empêcher ainsi le féminin d'échapper au monde domestique. La « fille du roi » est « honorée » par son éloignement du monde extérieur. Cette relégation garantit et pérennise l'exclusion de la gent féminine de la sphère publique au sein de laquelle elle constituerait un danger, tant pour l'homme que pour l'ordre social[67].

Si la tête des femmes mariées doit rester couverte à l'instar des hommes, il ne s'agit pas, comme pour ceux-ci, d'exposer leur soumission au divin, mais de donner un signe de leur statut social, « qui informe autrui de la non-disponibilité de la femme couverte[68] ». En revanche, la femme non-mariée « peut rester tête nue parce qu'elle peut alors être légalement désirée[69] ».

Soulignant l'importance des personnages de femmes dans l'Ancien Testament — parmi lesquelles figurent Esther, Myriam, Deborah ou la jeune bergère du *Cantique des Cantiques* — Horvilleur situe aux premiers siècles de notre ère un point d'inflexion, au cours duquel les littératures juive et chrétienne « réorient[ent] le rapport au féminin et à la femme, sans doute sous l'influence du monde gréco-romain[70] ». Au Ier siècle Philon d'Alexandrie, juif imprégné par la culture hellénistique, se fait l'apôtre d'une philosophie explicitement misogyne: « Les femmes doivent être les esclaves de leurs maris, une servitude imposée non pas violemment mais en promouvant une obéissance en toute chose[71] ». La femme juive est par conséquent exclue de l'espace public par excellence : la *yeshiva*, maison d'étude des textes bibliques, lieu de lecture, de discussion et de savoir.

Somatophobie et exclusion du féminin sont donc des invariants de l'héritage qui nous a été transmis par les traditions religieuses et métaphysiques issues des cultures gréco-latine et judéo-chrétienne. Elles constituent le point aveugle de l'opposition entre la tradition hébraïque du « voile de gloire » et celle, grecque, de la « vérité nue » proposée par Perniola.

---

[67] Delphine HORVILLEUR, *En tenue d'Ève: féminin, pudeur et judaïsme*, *op. cit*., p. 18.
[68] *Ibid.*, p. 25.
[69] *Ibid.*, p. 26.
[70] *Ibid.*, p. 27.
[71] *Hypothetica VII : 3* ; cité dans *Ibid.*, p. 28.

1.2. Adam et Ève étaient-ils nus ? Nudité édénique et nudité « déchue »

1.2.1. La création d'Adam et Ève

Le mythe biblique d'Adam et Ève cristallise la complexité de l'articulation entre la nudité corporelle, la gloire divine et l'apparition d'une pudeur incitant l'humanité à se vêtir. Dans son essai *En tenue d'Ève. Féminin, pudeur et nudité*, Delphine Horvilleur fait remarquer que le récit mythique qui s'est diffusé dans la culture populaire ignore les contradictions et les subtilités du texte biblique. Selon cette vulgate,

> le premier humain, modelé de terre, celui qu'André Chouraqui appelle « le glébeux » traduction la plus exacte du mot hébraïque Adam, sorti de la terre « Adama »), prend vie lorsque l'Éternel insuffle dans ses narines un souffle de vie. Parce qu'il « n'est pas bon pour l'homme d'être seul » [Genèse 2 : 18], Dieu lui ôte alors une côte pour en modeler une femme, Ève. Ainsi serait né le premier couple de l'humanité[72].

Horvilleur souligne pourtant que la Genèse fait se succéder deux récits « apparemment contradictoires » de l'apparition d'Adam et Ève. Dans le premier récit (Genèse 1 : 27), Dieu crée une humanité bi-genrée : « Dieu créa l'homme à son image […] masculin et féminin il les créa ». Dans le second récit,

> Dieu façonne Adam à partir de la terre et le place seul dans le jardin d'Éden. Il plonge alors sa créature dans le sommeil, lui soustrait un côté pour en former un tissu qu'il organise en femme. Il la présente ensuite à l'homme éveillé, qui en fait « sa » femme[73].

Horvilleur relève qu'une des interprétations rabbiniques de cette contradiction, incarnée par le *Zohar* — « livre central de la mystique juive » — pose l'hypothèse d'une première humanité androgyne, selon laquelle le premier Adam serait « porteur de deux genres[74] ». Le second chapitre de la Genèse décrirait une « césure originelle » qui sépare en deux cette créature « à deux visages et à deux genres » :

> Dans la première anesthésie de l'histoire, le grand « chirurgien » divin aurait plongé l'homme dans le sommeil et, de son scalpel, séparé les deux genres, les deux côtés de l'être bisexué, pour bâtir une humanité à deux sexes distincts[75].

---

[72] *Ibid.*, p. 49.
[73] *Ibid.*, p. 50.
[74] *Ibid.*, p. 53.
[75] *Ibid.*

Horvilleur souligne la parenté de cette interprétation avec le mythe d'Anaxagore décrit dans le *Banquet* de Platon : l'humanité androgyne à quatre bras et quatre jambes, deux visages et deux sexes, aurait été divisée en deux par Zeus, soucieux de limiter le pouvoir de celle-ci. Cette séparation originelle serait à l'origine du désir, qui selon Platon, recouvre une nostalgie de l'unité perdue, « une quête désespérée de l'autre moitié[76] ».

L'importance de la traduction et de l'interprétation du texte biblique est ici capitale. Horvilleur fait remarquer l'étrangeté de la traduction du mot hébreu *tzela*, habituellement traduit par « côté » mais transformé en « côte » dans la traduction la plus courante de cet épisode de la Genèse :

> Pourquoi la césure ne concernerait qu'un os latéral ? Pourquoi ce féminin séparé, l'Ève en devenir, serait-elle précisément née de cette partie de l'anatomie ? […] La différence de traduction peut sembler anodine mais elle a de lourdes répercussions. Dans un cas, la femme « côte » est […] une structure partielle sculptée hors du corps d'un homme complet[,] un bout de son être, élément de soutien qui prend vie mais reste, par son origine, dépendante du corps premier, masculin. Dans un autre cas, la femme « côté » est une césure d'un être originel androgyne dorénavant coupé en deux. Elle est un autre sujet, et non un objet, sorti de l'organisme premier à deux genres, au même titre que l'homme[77].

Par cette analyse, Horvilleur révèle la « politique de la traduction » à l'œuvre dans l'exégèse du récit biblique, et défend une interprétation qui ne justifie pas une conception du féminin comme « objet partiel et dérivé d'un corps quasi complet et viril[78] » mais comme « un autre sujet », différent et complémentaire de son semblable masculin.

[76] *Ibid.*, p. 54.
[77] *Ibid.*, p. 54-55.
[78] *Ibid.*, p. 55.

1.2.2. L'ouverture des yeux : une révolution du regard ?

> « Ève cueillit de son fruit et en mangea, puis en donna à son époux et il mangea. Leurs yeux, à tous deux, se dessillèrent et ils connurent qu'ils étaient nus »
> Genèse 3 : 6-7.

Il est singulier que la première occurrence de la nudité dans l'Ancien Testament ne corresponde pas à un geste de dénudation du corps mais de dessillement des yeux. La nudité est le produit d'une perception nouvelle, d'un « état de conscience modifié[79] », d'une révolution du regard qui « lui offre une acuité nouvelle et différente sur le monde ». J'emploie ici le mot « révolution » au sens astronomique du terme : un déplacement du sujet vis-à-vis d'un objet qui ne change pas de position ou de nature, mais que cependant, le sujet ne pourra considérer de la même manière, une fois revenu à son point de départ.

Le verset biblique qui ouvre ce paragraphe présente un paradoxe qui appelle une multiplicité d'interprétations : comme le dit Horvilleur, « on peine à concevoir que l'homme n'ait pas, jusqu'alors, su qu'il était nu. De quelle naïveté aveuglante était-il la victime ?[80] » Les interprétations juives et chrétiennes diffèrent dans leurs réponses. Selon Horvilleur, « l'interprétation chrétienne associe souvent la niaiserie originelle à une ère présexuelle. La sortie de l'enfance innocente de l'humanité conditionnerait l'accès à une sexualité fautive[81] ».

L'interprétation juive traditionnelle considère, de son côté, que la sexualité préexiste à la transgression de l'épisode de l'arbre de la connaissance — Horvilleur cite le verset de la Genèse 2 : 24 : « l'homme devient une seule chair avec sa femme » — et n'est pas en soi coupable ; il s'agit certes d'un « mauvais penchant » dont il ne faut pas abuser, mais également d'un élan nécessaire qui contribue au renouvellement de la vie[82].

Horvilleur fait remarquer qu'une fois les yeux dessillés, Adam et Ève ne peuvent pas rester nus. Elle inventorie alors les hypothèses proposées pour interpréter la nature des

---

[79] *Ibid.*, p. 59.
[80] *Ibid.*
[81] *Ibid.*
[82] *Ibid.*, p. 60.

« tuniques de peau » (Genèse 3 : 21) que Dieu leur confectionne avant de les expulser du paradis. Alors que certains (*Midrash tehilim* 42, *Pirke de rabbi Eliezer* 20) y voient la peau du serpent tentateur, ainsi puni pour avoir entraîné Adam et Ève dans le péché, d'autres — dont le *Zohar* — avancent que ces tuniques seraient cousues de l'épiderme même d'Adam et Ève, épiderme dont ils auraient été dépourvus avant la faute. Horvilleur en propose sa propre interprétation :

> Cette lecture a le culot de suggérer qu'au jardin d'Éden, l'humanité était a-derme, privée de peau : non pas écorchée vive, mais naturellement sans membrane dermique… La nudité du jardin d'Éden serait donc d'ordre dermatologique. La sortie du Paradis nous force à nous couvrir d'une épaisseur dont nous ne disposions pas originellement. Dans le monde originel […], l'homme est dépourvu de la membrane qui le sépare du monde. Le voici dorénavant doté d'une frontière corporelle, d'une limite placée entre lui et ce qui l'entoure[83].

Selon Horvilleur, qui s'inspire peut-être ici des théories psychanalytiques de Didier Anzieu autour du « Moi-Peau » — sur lesquelles je reviendrai dans la troisième partie de ce travail —, la nudité d'Adam et Ève au jardin d'Éden serait moins une innocence sexuelle qu'une authentique unité avec le monde édénique. Leur corps serait un corps aux membranes « translucides » et poreuses, un corps sans dehors, dépourvu d'altérité. La perception nouvelle dont Adam et Ève se trouvent dotés serait liée à une prise de conscience soudaine de leur individualité, de leur séparation d'avec le monde et d'avec autrui. De cette prise de conscience d'un dehors, d'un corps pouvant être perçu par autrui, naîtrait le besoin de se couvrir :

> L'homme perçoit les membranes du monde, et donc aussi les siennes. Il sait qu'il est nu et que le regard de l'autre peut se poser sur lui. […] La sortie de l'Éden marque l'entrée dans un monde à la porosité limitée entre les êtres, ou, à tout le moins, dans un monde où les hommes ne perçoivent plus de perméabilité totale entre eux. C'est dans ce monde que la nudité et la pudeur ont un sens. On ne se sait nu que lorsqu'on est partiellement couvert, lorsqu'on est un être membraneux, un être à la surface duquel des capteurs nous font percevoir ce qui nous est extérieur[84].

1.2.3. Le corps de la faute : vêtement de gloire et doctrine du péché originel

Si Adam et Ève n'ont pas pris conscience de leur nudité avant la transgression de l'interdit divin, de quelle nature était donc cette nudité ? Dans son essai *Nudités*, le philosophe

[83] *Ibid.*, p. 62.
[84] *Ibid.*, p. 62-63.

italien Giorgio Agamben s'intéresse au paradoxe des interprétations chrétiennes de cet épisode. Les théologiens chrétiens cités par Agamben s'intéressent moins aux tuniques de peau dont Adam et Ève sont revêtus qu'à la nature de la « nudité » qui aurait précédé la faute. Aussi, selon Agamben, existe-t-il un consensus interprétatif autour de cet épisode : le dessillement des yeux n'affecte pas la perception d'un état corporel inchangé mais correspond à la perte d'un état antérieur qui met profondément à nu Adam et Ève. Les théologiens auraient donc supposé qu'avant la faute, un « vêtement de gloire » aurait revêtu Adam et Ève ; l'ingestion du fruit de l'arbre de la connaissance aurait donc entraîné la perte de ce vêtement de gloire, révélant des corps nus dépourvus de la grâce divine. Agamben s'appuie sur les écrits du théologien Erik Peterson, qui résume avec efficacité et finesse l'interprétation chrétienne de la faute : l'épisode qui entraîne l'expulsion du Paradis, est une « mutation métaphysique ». Peterson distingue ainsi une absence de vêtement (*Unbekleidheit*) recouverte par un invisible vêtement de gloire, qui « passe inaperçue », et une nudité (*Nacktheit*) que l'on aperçoit[85]. La faute entraîne alors le passage d'une nudité inaperçue, reliée au vêtement de gloire, à la nudité perceptible d'une « corporéité pure » :

> Le péché prive l'homme de la gloire de Dieu et dans sa nature un corps sans gloire devient maintenant visible : le nu de la corporéité pure, le dénudement de la fonctionnalité pure, un corps auquel manque toute noblesse, parce que la dignité ultime du corps humain était contenue dans la gloire divine et que cette gloire a été perdue[86].

Le rapport entre nudité et vêtement (de gloire) engage donc, dans la théologie chrétienne, la relation entre la notion de nature et celle de grâce. Dans son essai, Agamben retrace la querelle qui a opposé Saint-Augustin à Saint-Pélage au sujet du rapport entre nature et grâce, avant que le synode d'Orange n'accepte la doctrine du péché originel en 529. Selon Pélage, la transgression de l'interdit divin ne prive pas Adam et Ève de la grâce, car celle-ci consiste en « la nature humaine telle que Dieu l'a créée en la munissant du libre-arbitre ». La nature et la grâce sont donc identiques, en ce que l'homme conserve toujours en lui la capacité d'exercer sa volonté et de ne pas exercer le péché. Selon Augustin, au contraire, la grâce dont sont dotés Adam et Ève épargne leur corps de toute corruption : il ne connaît pas la maladie et la mort, non plus que la *libido*, qui consiste pour Augustin en « l'excitation incontrôlable des

[85] Giorgio AGAMBEN, *Nudités*, *op. cit.*, p. 95.
[86] *Ibid.*, p. 96.

parties génitales » (*De civitate dei*, XIV, 17). L'état de grâce est donc pour Augustin un état où esprit et corps ne sont pas divisés dans leur nature, tandis que l'état d'après la faute est marqué par une rébellion du corps contre la volonté, rébellion analogue à celle d'Adam et Ève contre leur créateur. Selon la doctrine du péché originel qui se développera à partir de cette interprétation, le péché d'Adam et Ève marque une corruption irréversible de la nature humaine, et c'est seulement avec le recours de la grâce divine qu'elle peut espérer faire le bien.

Ici encore, Agamben souligne que la nudité est perçue sous une modalité privative : elle n'est pas un état en soi mais la perte d'un état antérieur. Or, invitant à relire le texte biblique, il relève le parallèle entre le verset évoquant le fruit de l'arbre de la connaissance et celui de l'ouverture des yeux :

> « Le jour où vous en mangeriez, vos yeux s'ouvriraient, et vous seriez comme des dieux, connaissant le bien et le mal » (Gen. 3,5). Et, en effet, les yeux d'Adam et Ève s'ouvrent d'un coup, mais ce qu'ils connaissent est alors désigné dans la Bible comme simple nudité : « Leurs yeux s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus. » Le seul contenu de la connaissance du bien et du mal est, donc, la nudité : mais qu'est-ce que la nudité comme premier objet et comme contenu de la connaissance, qu'est-ce qu'on connaît quand on connaît une nudité[87]?

Réfutant les conceptions privatives de la nudité, Agamben propose d'interpréter le paradoxe de l'ouverture des yeux comme connaissance de la possibilité de connaître, « connaissance d'une pure connaissabilité » :

> Derrière les prétendus vêtements de grâce, il n'y a rien ; or rien n'avoir derrière soi, être visibilité pure et présence : telle est la nudité. Et voir un corps nu signifie en percevoir la pure connaissabilité au-delà de tout secret, au-delà ou en-deçà de ses prédicats objectifs[88].

Pour Agamben, la nudité n'est pas la perte d'un vêtement de gloire, mais la perception qui conditionne la connaissance elle-même : à la manière des catégories transcendantales de la philosophie kantienne, elle constitue la catégorie, *a priori* vide de tout contenu, de la connaissabilité elle-même.

[87] *Ibid.*, p. 173-174.
[88] *Ibid.*, p. 116.

1.3. Survivances de Platon : la nudité de l'idée

Dans la tradition médiévale, la nudité est dépouillée de ses incarnations singulières et plastiques pour exister dans une pure réalité conceptuelle. L'image du corps nu n'y opère plus que comme une persistance visuelle offrant au langage du concept une texture sensible, propre à éclairer les mécanismes de l'intellection qui s'apparentent à un effort de dévidement intérieur destiné à accueillir la présence divine. Chez Maître Eckhart (1260-1328), théologien dominicain et mystique rhénan, la nudité — non plus du corps, mais de l'idée — est ce qui permet d'accéder, selon Agamben, « non seulement à l'objet de la connaissance suprême, qui est "l'être nu" […] mais aussi [au] procès même de la connaissance[89] », l'image. Ce processus imaginal consiste en un « dénudement » progressif de toutes les qualités sensibles de l'objet de la connaissance pour aboutir à l'intellection, qui est analogue à l'union avec Dieu. En ce sens, la nudité est le mode sur lequel apparaît l'image, médium privilégié de la connaissance médiévale. La nudité n'est pas l'image mais une qualité de l'image qui lui permet d'atteindre « l'essence nue »[90]. Selon Eckhart, cité par Giorgio Agamben,

> L'image est une émanation simple et formelle, qui transmet l'essence nue dans sa totalité, exactement comme le métaphysicien la considère […]. Elle est une vie [*vita quaedam*], que tu peux concevoir comme une chose qui commence à gonfler et à trembler [*intumescere et bullire*] en elle-même et par elle-même, sans jamais cependant penser ensemble son expansion à l'extérieur [*necdum conintellecta ebullitione*][91].

Le mythe d'Adam et Ève et son interprétation chrétienne, dominée par la doctrine augustinienne du péché originel, revêtent une importance immense dans l'imaginaire de la nudité et sa perception. Dans la continuité de la tradition somatophobe inaugurée par les traditions grecque et hébraïque, l'une de ses conséquences les plus flagrantes a été l'association du corps nu avec une sexualité considérée comme fautive. Or les interprétations qu'en proposent Delphine Horvilleur et Giorgio Agamben interrogent toutes deux son historicité en reportant l'attention, non plus sur l'hypothétique dévoilement de corps déjà nus, mais sur le bouleversement cognitif, attentionnel, symbolique, que constitue « l'ouverture des yeux ». Pour la première, la découverte du fruit de la connaissance amène Adam et Ève à entrer dans le

---

[89] *Ibid.*, p. 178.
[90] Voir la thèse de Wolfgang WACKERNAGEL, « Ymagine denudari » : éthique de l'image et métaphysique de l'abstraction chez Maître Eckhart, J. Vrin, Paris, 1991.
[91] Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*, p. 179.

champ du symbolique, à se recouvrir d'une membrane protectrice et séparatrice dont ils étaient auparavant dépourvus. La nudité n'est donc perçue comme telle que dès lors que le sujet prend conscience de soi, se sépare du monde environnant et s'assigne un destin propre. Notons que, si la philosophe s'engage dans une interprétation symbolique, elle demeure attachée à la corporéité des signifiants et emploie volontiers les termes de membrane, de porosité, de perméabilité, qui traduisent la nudité comme expérience sensible. Au contraire, lorsqu'il retrace la généalogie du concept de nudité à travers le motif de l'ouverture des yeux, Agamben s'inscrit dans le mouvement d'abstraction ouvert par les théologiens qu'il cite : la nudité devient une catégorie de l'intellection et, lorsqu'elle est vue à travers le prisme de la philosophie de Maître Eckhart, la corporéité qu'elle conserve est liée au tremblement et au gonflement vivants de l'image perçue par le sujet de la connaissance.

CHAPITRE 2. Le paradigme du nu artistique et son évolution dans l'histoire de l'art occidental

Introduction

Comment l'art et la pensée religieuse et philosophique se sont-ils mutuellement influencés dans l'évolution complexe et parfois sinueuse des conceptions du corps nu et de la nudité au cours de l'histoire occidentale ? A-t-on pu observer, dans certaines circonstances, une prééminence de l'une sur l'autre, qui permette d'identifier des théorisations et ou des « mises en pratiques » sans équivoque ? Il est certain que l'idéal du Beau platonicien n'aurait pu exister sans le culte de la beauté athlétique et l'importance donnée à la sculpture ; mais réciproquement, l'impact de la théorie platonicienne du Beau a joué un rôle central dans toutes les pratiques artistiques ultérieures jusqu'aux derniers sursauts du néo-classicisme et les révolutions formelles de la peinture moderne. De la même manière, les débats théologiques qui opposèrent Pélage et Saint Augustin eurent des répercussions immenses sur les représentations de l'épisode biblique de l'ouverture des yeux, transformant un récit « ouvert » — pour emprunter ce terme à l'ouvrage d'Umberto Eco sur l'interprétation[92] — en une « chute » aux conséquences implacables pour l'ensemble des chrétiens et pour la représentation du premier couple de l'humanité. Sans m'aventurer dans des hypothèses déjà largement explorées par les historiens et les théoriciens de l'histoire de l'art et de l'esthétique, je supposerai ici une intrication relativement constante et réciproque entre le champ de la théorie et celui de la pratique, une relation tissée par des rapports de pouvoir, des imprégnations culturelles fondant des continuités et des événements instaurant des ruptures.

Avec les précautions qui s'imposent, je souhaite poursuivre cette rapide mise en contexte historique pour observer la manière dont le corps nu, d'ores et déjà « dépouillé » de sa réalité physique et sensible dans une métaphorisation au profit de l'intellect, retrouve, dès la fin du Moyen Âge, une place centrale dans la figuration de l'humain.

[92] Umberto ECO, *L'œuvre ouverte*, Paris, Ed. du Seuil, 2015.

Comment apparaît le paradigme du « nu » comme forme artistique incontournable pour les peintres et les sculpteurs occidentaux et comment cette discipline, institutionnalisée par les académies, évolue-t-elle au fil des différentes manières de regarder le corps humain qui émaillent l'histoire de la modernité occidentale, du XVème au XXème siècle ?

2.1. De la nudité idéelle à la nudité idéale : la renaissance du corps « réel »

2.1.1. La non-évidence de la représentation du corps

Dans son livre *L'Image corps*, l'historien de l'art Paul Ardenne fait remarquer que l'avènement de la figuration du corps humain et sa persistance dans la culture occidentale ne relèvent d'aucune évidence dans le contexte historique et religieux du début de l'ère chrétienne, marquée par la dévalorisation du corps et la méfiance envers les images[93]. Bien au contraire, Ardenne évoque le processus complexe qui fut nécessaire pour que la représentation du sujet humain s'imposât peu à peu. Un processus de « dissociation », dit-il, de mise à part qui distingue le corps, en fait littéralement, et aux deux sens du terme, un « sujet »[94]. Entendons là « sujet de tableau » — entité organique et matiérée, qui occupe un espace et se caractérise par sa beauté, sa laideur, son âge, sa conformation — mais aussi « sujet » d'une expérience sensible qui participe de ce que Michel Foucault a appelé le processus de « subjectivation » : tout être humain, en tant que « sujet », est d'abord incarné dans un corps.

Dans les premiers temps de l'ère chrétienne, il faut l'autorité patristique de Saint Jean Damascène pour contourner l'interdit de la représentation en encourageant une vision de l'homme comme « miroir de l'image de Dieu[95] ». La figure humaine n'est donc légitime qu'en tant qu'image de la puissance divine et de la perfection de la création : cependant, l'art chrétien, qui a perdu peu à peu ses influences hellénistiques, s'éloigne fortement des nus de l'antiquité gréco-romaine et privilégie des corps le plus souvent drapés, sauf lorsque le sujet du tableau — le baptême par exemple, justifie et impose la représentation d'un corps nu.

---

[93] Paul ARDENNE, L'image corps : figures de l'humain dans l'art du XXe siècle, Paris, Éditions du Regard, 2010, p. 13.
[94] *Ibid.*
[95] *Ibid.*

2.1.2. Volume, reliefs, anatomie : le nu comme matériau d'un travail « plastique »

Selon Nadeije Laneyrie-Dagen, « il faut attendre l'aube des temps carolingiens pour que reparaisse le corps humain » sous une forme dénudée[96]. Les deux thèmes qui amènent alors peintres et sculpteurs à représenter la nudité, les premiers épisodes de la Genèse et la Crucifixion, montrent le plus souvent des corps mous, aux ventre légèrement renflés. La représentation du corps féminin ou masculin est alors « influencée par des présupposés moraux ou théologiques plutôt que par la volonté de rendre l'image exacte de l'homme ou de la femme[97] ». Les corps révèlent des canons de beauté favorisant l'embonpoint et la robustesse, signes de bonne santé, et se distinguent par une faible différenciation entre les sexes. L'étude des Crucifixions révèle cependant, à partir du XIIème siècle, le souci de détailler la courbe de la posture du Christ, l'inclinaison latérale de sa tête, les contours de la cage thoracique et de la ceinture abdominale. Ainsi, l'œuvre de Cimabue « port[e] à son point de perfection le type du Christ mort, dont la tête aux yeux fermés retombe sur le côté, et dont le corps demeure arqué dans l'ultime effort pour tâcher de prendre appui sur les jambes et d'inspirer encore[98] ». Les photographies du Crucifix de Santa Croce, réalisé en 1270 et détruit par une crue de l'Arno en 1966,

> gardent le souvenir d'une silhouette modelée plastiquement et non plus linéairement. La lumière vibrante accuse des creux et des reliefs qui, s'écartant du système schématique d'anatomie inspiré des représentations antiques, trahit l'observation directe d'un homme maigre dont la structure musculaire et osseuse est visible sous la peau dépourvue de graisse[99].

Après une éclipse de presqu'un millénaire, le nu ferait sa réapparition dans le champ de l'art occidental lorsque le corps représenté n'est plus un simple signe pictural indexé à l'« idée » d'un personnage, mais une entité « plastique », c'est-à-dire modulable, assujettie aux variations d'un ordre sensible et empirique, plutôt qu'aux conventions d'un ordre majoritairement symbolique. Les ombres, les « creux » et les « reliefs » soulignés par Laneyrie-Dagen dans le tableau de Cimabue forment un faisceau de signes visuels qui relient le tableau à la nudité des

---

[96] Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *L'invention du corps: la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX siècle, op. cit.*, p. 98. Voir aussi Jean WIRTH, *L'image du corps au Moyen Âge*, Firenze, SISMEL/Edizioni del Galluzzo, coll. 56, 2013.
[97] Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *op. cit.*, p. 98.
[98] *Ibid.*, p. 104.
[99] *Ibid.* ; c'est moi qui souligne.

sculptures antiques, en suggérant une silhouette singulière et en lui faisant occuper un volume précis sur l'espace de la toile.

Aussi, d'après Nadeije Laneyrie-Dagen, le crucifix de Cimabue marque une « peinture-pivot, à partir de laquelle la restitution du corps humain ne peut plus s'effectuer qu'en fonction d'un regard porté sur une anatomie réelle[100] ». L'observation anatomique est désormais combinée avec l'étude d'après les modèles antiques dans le siècle et demi qui lui succède.

Soulignons donc le critère implicite d'identification du nu que propose l'ouvrage consacré par l'historienne de l'art à la représentation de la figure humaine, du Moyen Âge à la fin du XIXème siècle. Pour reconnaître un véritable « nu », encore faut-il, comme le suggère le titre, que le corps ait été « inventé » au cours des premiers siècles du second millénaire. Cette invention se fonderait sur l'introduction d'une grammaire spatiale dans la pratique picturale, grammaire où se conjugueront la perspective, le travail de la lumière et de l'ombre ou encore les subtilités du modelé et des matières. Si l'on en croit Laneyrie-Dagen, le « nu » est donc une invention moderne ; par conséquent, l'application de ce terme aux œuvres de l'Antiquité relève d'un regard sur le corps qui fut développé au cours de la Renaissance, dans le sillage de la redécouverte de la statuaire gréco-romaine.

Il importe dès lors de se demander comment apparaît la catégorie du nu artistique dans l'histoire de l'art occidental. En effet, l'émergence d'une théorie de l'art, puis l'influence des académies créées à partir du XVIème siècle, contribuent peu à peu à faire du nu artistique un exercice incontournable dans la formation des peintres et des sculpteurs. Si le nu s'impose dans la technique picturale comme l'aboutissement d'une reconstitution anatomique impliquant de se figurer l'agencement des os et du squelette sous la peau, il devient également un modèle de l'harmonie des proportions au moment de la redécouverte des œuvres antiques.

2.1.3. Essor et écueils du nu anatomique

C'est à partir du XVème siècle, moment où émerge une théorie de l'art soucieuse de placer la réalité du corps humain au centre de la représentation, qu'apparaissent les premières études anatomiques internes, favorisées par l'essor de la dissection. La naissance de

[100] *Ibid.*

l'humanisme et l'émergence de la perspective ménagent en effet un rapport à l'espace réel qui bouleverse les coordonnées de la représentation picturale ; elles offrent au corps nu un lieu tridimensionnel où sa profondeur, ses reliefs et son modelé trouvent leur place. Ainsi, les prescriptions d'Alberti dans *De pictura*, publié en 1435, font de l'étude du corps nu un point nodal de l'apprentissage pictural et plastique à travers l'invitation à pratiquer l'anatomie, la dissection et l'étude d'après modèle vivant[101]. Dans cet ouvrage, le théoricien recommande de reconstituer l'anatomie de chaque silhouette appelée à être représentée en peinture :

> […] il faut d'abord en esprit placer en dessous [des êtres animés] les os, parce que, ne pliant pas du tout, ils occupent toujours un emplacement fixe. Il faut ensuite que les nerfs et les muscles soient attachés à leur place ; il faut enfin montrer les os et les muscles revêtus de chair et de peau[102].

> […] de même que, lorsque nous faisons un personnage habillé, il faut d'abord dessiner un nu que nous drapons ensuite de vêtements, de même, en peignant un nu, il faut d'abord disposer les os et les muscles que tu recouvres légèrement de chair et de peau, de façon que l'on comprenne sans difficulté où sont les muscles[103].

Dans cette perspective que l'on pourrait qualifier de méthodique, Alberti aborde avant tout la nudité comme une étape nécessaire pour restituer l'anatomie interne sous la surface de l'épiderme. Mais avant de recouvrir les muscles et les os « de chair et de peau » pour leur restituer une apparence humaine et vivante, encore faut-il — ne serait-ce qu'« en esprit » — dévêtir le corps de son enveloppe cutanée. Dans l'analogie qui structure la seconde citation, la peau se voit comparée avec le vêtement, systématiquement ôté par les peintres dans l'étude préliminaire des compositions de personnages habillés. La peau — première surface visible devant le spectacle d'un corps nu — n'apparaît donc qu'à la fin du processus qui conduit l'artiste à recomposer la figure humaine à partir de sa structure interne. La nudité « méthodique » imposée par la rigueur anatomique est donc une nudité diaphane, un écorché légèrement rhabillé.

Si ces propositions évoquent explicitement la pratique de l'anatomie, Nadeije Laneyrie-Dagen insiste toutefois sur le fait qu'il ne s'agit pas encore « de faire du peintre ou du sculpteur un chirurgien, mais de le forcer à deviner quels sont, sous la peau, les constituants du corps »[104].

---

[101] Leon Battista ALBERTI, *De pictura*, 2e éd. revue, corrigée et remaniée, Paris, Éditions Macula, coll. « La littérature artistique », 2014, trad. de Jean-Louis SCHEFER.
[102] *Ibid.*, p. 161 ; cité dans Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *op. cit.*, p. 104.
[103] Leon Battista ALBERTI, *De pictura*, *op. cit.*, p. 163 ; cité dans Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *op. cit.*, p. 105.
[104] Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *op. cit.*, p. 105.

C’est donc « en esprit », c’est-à-dire par une « opération de l’imagination »[105], que l’artiste albertien dépouille les corps de leur enveloppe cutanée. Le théoricien insiste également sur la finalité de cette connaissance anatomique. En effet, celle-ci ne trouve sa pertinence que lorsqu’elle permet à l’artiste de sélectionner les muscles et les tendons qui causent le mouvement représenté.

Selon Nadeije Laneyrie-Dagen, il demeure peu probable que les artistes contemporains de la diffusion du traité d’Alberti aient suivi ses conseils à la lettre. Cependant, les écueils potentiels d’une connaissance anatomique excessive, susceptible de prendre le pas sur le souci d’une représentation vivante de la figure humaine, sont identifiés par Alberti lui-même. C'est également le cas de Léonard de Vinci qui, dans les textes ultérieurement composés par Francisco Melgi sous le titre *Traité de la peinture* aux alentours de 1540, prévient ses lecteurs contre « ceux qui, pour paraître grands dessinateurs, composent des nus ligneux et sans grâce, semblables à des sacs de noix plutôt qu’à des formes humaines, ou encore à un faisceau de raves et non à un nu musclé[106] ».

2.1.4. À la recherche de l’Idéal : géométrie humaine et modèles antiques

Aussi, dès son essor moderne, la représentation du corps nu est travaillée de l’intérieur par les relations dialectiques et parfois concurrentielles qu’entretiennent la science anatomique — qui l’aura fait passer du statut de corps signifié à celui de corps incarné — et deux autres piliers de la représentation du corps qui s’imposent au même moment. Il s’agit d’une part, de l’étude des poses classiques, favorisée par l’exhumation et la redécouverte des vestiges antiques à la fin du XVème siècle, d’autre part, du souci de représenter l'harmonie des proportions et les géométries secrètes du corps, qui constituent la preuve de la perfection de la création divine.

La seconde de ces traditions émerge avec la redécouverte des *Dix livres sur l’architecture* de Vitruve et de la théorie classique des proportions, qui trouvera son illustration dans le célèbre *Homme de Vitruve* de Léonard de Vinci. Selon les prescriptions de l’auteur latin, « le visage est contenu dix fois dans la hauteur totale du corps ». Divisé « en trois parties

[105] *Ibid.*
[106] LEONARD DE VINCI, *Traité de la peinture*, Paris, Berger-Levrault, 1987, trad. de André CHASTEL, p. 226.

égales », celui-ci doit également faire la même longueur que la main[107]. Mais cette image du corps est également contenue « à l'intérieur de formes géométriques parfaites, à la fois simples et symétriques — le cercle et le carré — qui sont précisément celles que les humanistes placent au centre de leurs spéculations mathématiques et architecturales[108] ». Il s'agit en définitive de « dévoiler l'harmonie cachée[109] » à l'œuvre dans les mesures du corps humain, reflet de l'image divine : ici, l'art délaisse sa prétention à imiter le réel pour accomplir la maxime aristotélicienne, qui lui demande de compléter « ce que la nature ne sait achever », de « révéler les desseins irréalisés de la nature[110] ».

C'est pourquoi la connaissance anatomique et celles des proportions demeurent liées à la première des disciplines citées : l'étude des œuvres antiques, qui représentent, dès leur redécouverte par les Modernes, l'accomplissement d'un idéal de beauté capable de transcender la singularité des figures humaines qui l'incarnent. Dans le dernier tiers du XVIème siècle, la diffusion massive des reproductions moulées et des albums de gravures représentant ces œuvres amène les artistes à y chercher le secret de l'harmonie des corps, en quête d'un canon des proportions. Cependant,

> l'apparition de statues antiques, masculines ou féminines, aux canons diversifiés [renforce] l'idée qu'existent plusieurs types de beauté et que c'est le rapport de leurs proportions internes plutôt que des mesures fixées arithmétiquement qui permet de les reconnaître[111].

Aussi, ce n'est que dans la deuxième moitié du XVIIème siècle que les mesures exactes des modèles antiques apparaîtront dans les manuels destinés aux artistes. Laneyrie-Dagen souligne qu'au fil des siècles, cette étude des œuvres gréco-romaines se limitera progressivement à un petit nombre de chefs d'œuvre constituant un « musée idéal et restreint qui fait croire à une moindre diversité du canon des proportions antiques[112] ». Dans son *Dictionnaire des arts et de la peinture* (1792), Watelet désigne ainsi « cinq ou six statues » « proposé[es] de génération en génération à l'observation, à l'étude, et à l'imitation des peintres et des sculpteurs : l'Apollon

---

[107] Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *op. cit.*, p. 118.
[108] *Ibid.*
[109] *Ibid.*, p. 111.
[110] Vitruve, cité par Kenneth CLARK, *Le nu*, vol. I, Paris, Hachette Littératures, 2008, trad. de Martine LAROCHE, p. 32.
[111] Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *op. cit.*, p. 125.
[112] *Ibid.*

et le Torse du Belvédère, la Vénus des Médicis, la statue de Laocoon et ses fils, et le Gladiateur d'Agasias d'Éphèse[113]». Par la suite,

> le développement des académies marque le souci à la fois de divulguer des moyens simples pour guider les élèves dans l'étude du Beau et de favoriser une unification du style. Alors se produit un durcissement théorique, et l'on prône l'imitation rigoureuse, c'est-à-dire mathématique, des proportions antiques[114].

L'œuvre de Michel-Ange est un exemple emblématique du faisceau d'influences contradictoires qui animent la peinture du nu à la Renaissance. En effet, l'inspiration anatomique de ses nus, informée par une vive connaissance de la dissection, est également nourrie par l'observation du vivant et la découverte des œuvres antiques. Nadeije Laneyrie-Dagen a observé, dans son analyse de la voûte de la Chapelle Sixtine (peinte entre 1508 et 1512) la manière dont le peintre met à profit cet immense espace pictural pour représenter une multitude de corps aux postures, aux âges et aux sexes variés, tantôt beaux et paisibles, tantôt souffrants et convulsés. Si, dans le Jugement dernier (peint entre 1534 et 1541), l'autoportrait de Michel-Ange en Saint-Barthélémy écorché fait figure de « *memento mori* évident », « manifest[ant] que le peintre ne peut pas faire l'économie de l'anatomie artistique[115] », les corps plus puissants de la fresque témoignent cependant d'une émancipation vis-à-vis de la fidélité anatomique, inutile pour représenter les « mouvements violents, tension[s], torsion[s][116] » qu'aucun modèle — et à fortiori aucun cadavre — n'aurait pu restituer. Par ailleurs,

> la nécessité de faire voir ces corps, souvent en raccourci, à des spectateurs lointains, supposait des déformations, des anamorphoses, des exagérations, qui sont à l'opposé de ce que l'artiste aurait pu observer sur un vrai corps[117].

C'est donc à certaines figures antiques que l'on peut attribuer l'inspiration de figures telles que le Christ, « image inversée de l'inévitable Laocoon », le Saint Jean-Baptiste, proche d'un Hercule Farnèse, ou un duo de figures féminines semblables aux statues des Niobées. Ces nus qui représentent « l'acmé de la beauté corporelle pour ce qui est de l'exactitude anatomique et

---

[113] Claude-Henri WATELET, *Dictionnaire des arts de peinture sculpture et gravure*, 5 vol., Genève, Suisse, Minkoff Reprints, 1972, cité par LANEYRIE-DAGEN, chap. IV, note 118.
[114] Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *op. cit.*, p. 124-125.
[115] *Ibid.*, p. 110.
[116] *Ibid.*
[117] *Ibid.*

de la force musculaire » témoignent ainsi « du passage d'une anatomie "réelle" observée sur un cadavre ou devinée d'après un nu vivant, à une anatomie idéale inspirée des statues antiques[118] ».

[118] *Ibid.*

2.2. L'institutionnalisation du nu par les académies

2.2.1. La naissance des académies

Ce n'est pas un hasard si la consécration du peintre et sculpteur florentin correspond à l'apparition des premières académies de peinture et de sculpture, qui marque l'institutionnalisation de l'art, auparavant contraint par l'appartenance des artistes aux corporations d'artisans. L'œuvre de Vasari, qui aboutira à la création de l'Accademia del Disegno de Florence en 1563 avec l'appui du duc de Côme et de Michel-Ange lui-même, s'inscrit dans ce contexte de lutte pour une reconnaissance de l'artiste comme intellectuel. Dans ce cadre, l'anatomie et la connaissance fine des proportions du corps humain représentent une double caution scientifique et intellectuelle, qui confère à la peinture et à la sculpture un prestige culturel à même de justifier leur émancipation du système corporatiste.

La création de l'académie royale de peinture et de sculpture à Paris, en 1648, suivra, plus d'un demi-siècle plus tard en France, celle de son homologue italienne, avec un cursus d'études similaire. À la base de celui-ci, le *trivium* des disciplines fondamentales : l'étude du modèle vivant, celle de la statuaire antique et celle de l'anatomie.

L'étude d'après modèle vivant est considérée comme essentielle pour capter l'énergie d'une posture, l'éclat d'un regard, la qualité d'un geste ou les nuances d'une carnation. Une histoire du nu, fût-elle abrégée, doit prendre en compte la chair qui « habille » le corps déchiffré et recomposé par l'anatomiste. Or, l'on remarque que cette attention à la chair entraîne progressivement une radicalisation dans la différenciation des sexes des figures représentées.

2.2.2. L'avènement du nu féminin

Dans *L'Invention du corps*, Nadeije Laneyrie-Dagen fait remonter à l'Adam et Ève de Jan Van Eyck, dans le retable de l'Agneau mystique (1426-1432), l'apparition de nus tout à la fois incarnés et vibrants, donnant par leur présence une vive impression de réalité. Étroitement placés dans leurs niches respectives, les deux corps, en vis-à-vis, émergent de l'ombre, légèrement tournés l'un vers l'autre. Selon Laneyrie-Dagen, leur vibrante présence tient à

> la qualité de la peau, où l'on reconnaît toutes les nuances de la chair véritable : elle est chaude et palpitante de sang, gonflée ici et là par des veines qu'on devine à peine, creusée de fossettes, de plis, de sillons. Elle résulte également du traitement de la poitrine et du pubis d'Adam, que marquent des poils sombres, et de celui des seins d'Ève dont les boutons rouges sont cernés par une aréole foncée. L'ombre qui caresse ces corps, comme le font les mains appliquées sur les sexes ou les mèches de cheveux frôlant épaules et seins, module doucement ces nus : elle met en valeur les courbes de la femme et rend plus évidentes les lignes droites du corps de l'homme[119].

Dans le sillage de ce tableau, l'avènement de la chair marque une évolution culturelle majeure dans le tournant du XVème et du XVIème siècle, qui célèbre, chez les femmes, un corps « étoffé de graisse », « tandis que celui de l'homme l'est de muscles[120] ». Cette préférence pour un corps féminin opulent est également liée à une esthétisation des différences de classe, qui privilégie le corps oisif et bien nourri des femmes de la bonne société par rapport au corps plus maigre, noueux ou musculeux de celles qui se livrent au labeur ou aux tâches domestiques.

Désormais la chair d'un beau corps féminin est peinte pour suggérer le toucher. Dans la Vénus endormie de Giorgione, dont la tradition veut qu'elle fût achevée par Titien,

> la suggestion du toucher est suscitée par un procédé de mimésis : saisi dans une pose promise à une longue célébrité, le bras levé découvrant la chair tendre de l'aisselle, la déesse endormie s'oublie, la main posée sur le pubis et les doigts se perdant dans l'entrejambe. Le spectacle de cette main est destiné à provoquer chez celui qui regarde une impression qui en appelle autant au toucher qu'à la vision[121].

Peu à peu, le nu, en particulier féminin, est associé à la représentation d'un corps idéalement beau. Cette tension vers l'Idéal modifie ici le statut du modèle, radicalisant son statut utilitaire, subsidiaire par rapport à l'objet représenté. Une telle tension est très marquée en ce qui concerne le nu féminin. Devant l'une des premières Vénus peintes de dos — une posture qui invite le·la spectateur·rice à rentrer dans l'image comme « à l'insu » du personnage représenté dont le regard est dissimulé ou se porte vers un autre point de la toile — le critique Ludovico Dolce écrit : « On peut dire en vérité que chaque coup de pinceau est l'un de ceux que la nature n'a pas l'habitude de donner elle-même[122]. » Ce passage relevé par Laneyrie-Dagen révèle, selon l'historienne, l'importance nouvelle d'une « surenchère de la peinture par

---

[119] *Ibid.*, p. 134.
[120] *Ibid.*
[121] *Ibid.*, p. 136.
[122] Cité dans Francesco VALCANOVER (éd.), *Titien*, Paris, L. Levi, 1990, p. 267 ; lui-même cité dans Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *op. cit.*, p. 137.

rapport à la nature[123] » : en effet, lorsque le peintre représente la chair, il « ne se fait ni l'imitateur d'une statue, ni même d'un corps authentique. Il peint un idéal, que nul ne peut voir dans une femme véritable[124] ».

Cette tendance à l'idéalisation du corps féminin s'accentue au XVIIème siècle avec l'œuvre du Flamand Rubens, lorsque celui-ci parvient à imposer un modèle de nu féminin qui défie les normes et les proportions des statues antiques. Cet idéal de beauté, qui se distingue par des corps aux chairs abondantes et moelleuses, riches en bourrelets, fossettes, rougeurs et ombres, reliefs voluptueux et cavités évocatrices, est « incarné désormais par la femme et non plus par l'homme, et par la chair plus que par les proportions[125] ». En effet, Rubens

> exploite au maximum de leurs possibilités expressives tous les moyens expérimentés par Titien pour évoquer une beauté mûre et sensuelle : le contact d'un tissu, d'une fourrure qui remplace la main du spectateur pour caresser la peau (La Pelisse, Vienne, Kunsthistorisches Museum), les frôlements de corps (Les Trois Grâces) ou les attouchements violents (L'Enlèvement des filles de Leucippe, Madrid, Prado), le caractère insolite du personnage vu de dos[126].

Le contre-modèle des nus « abondants et lascifs », à la peau veloutée, habitera, selon Laneyrie-Dagen, jusqu'aux peintres les plus préoccupés par l'harmonie des corps et les mesures antiques, tels que Velásquez ou Ingres.

La question de la différenciation des sexes en peinture est d'autant plus vive qu'elle est présente depuis l'Antiquité dans les traités de médecine, tels que ceux de Vésale, qui fait de l'anatomie masculine une norme à laquelle le corps féminin fait inévitablement défaut. Si les corps féminins et masculins ne sont pas fortement différenciés au début de la Renaissance — comme, par exemple, dans les fresques de Giotto —, c'est parce que les corps féminins sont taillés dans les mêmes proportions que les nus masculins, et non par un souci d'indifférenciation. Le mépris pour les particularités de l'anatomie féminine est en fait reconduit dans la théorie des proportions du corps humain : le corps des femmes n'est pas conforme au canon que sous-tend la recherche une « forme humaine parfaite, miroir non perverti de la beauté divine[127] ». Dans son *Libro dell'Arte*, Cennino Cennini renonce ainsi à

---

[123] Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *op. cit.*, p. 137.
[124] *Ibid.*
[125] *Ibid.*, p. 138.
[126] *Ibid.*
[127] *Ibid.*, p. 114.

énumérer les mesures du corps féminin, qu'il assimile à l'irrégularité des formes des autres créatures vivantes. Avant de présenter les mesure idéales de l'homme, il précise ainsi : « celles de la femme, je n'en parlerai pas, car elle n'a aucune mesure parfaite[128] ». L'insatisfaction des théoriciens et des peintres devant les différences et les variations présentées par l'anatomie féminine se traduit jusque dans une lettre de Raphaël, où celui-ci déclare travailler d'après une beauté issue de son imagination, faute de trouver des modèles à la hauteur[129]. Il faudra attendre le XVIIIème siècle, et la publication d'une *Théorie de la figure humaine* signée par un certain Rubens, pour que la conviction d'une infériorité du corps féminin se trouve clairement explicitée :

> La forme virile est la vraie perfection de la figure humaine. L'idée parfaite de sa beauté est l'ouvrage immédiat de la Divinité, qui l'a créée unique et d'après ses propres principes[130].

La femme, issue de la côte d'Adam, n'est donc qu'une créature secondaire, et ne peut par conséquent « être regardée que comme un reflet déjà imparfait du projet divin[131] ».

Johann Winckelmann, promoteur et historien du néo-classicisme, ne voit pas dans le corps féminin la « grâce » incarnée par son homologue de l'autre sexe : seul celui-ci peut convoyer les valeurs morales associées à la virilité et aux vertus antiques[132]. Kant lui-même attribue l'une des conditions du plaisir esthétique, la « satisfaction désintéressée » au seul corps masculin, celui-ci étant, selon le philosophe, exempt de toute connotation érotique. Ce n'est qu'à la fin du XIXème siècle, après l'apparition d'un canon de beauté spécifiquement féminin, que les attributs du corps féminins prennent une place décisive dans la définition du concept de beauté par les philosophes et les savants, mais seulement dans la mesure où celui-ci éveille l'attirance sexuelle[133]. C'est également à la même époque que l'École des Beaux-Arts ouvre

---

[128] Cennino CENNINI, *Le livre de l'art*, Paris, Berger-Levrault, 1991, p. 159-160 ; cité dans Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *op. cit.*, p. 123.
[129] Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *op. cit.*, p. 123.
[130] Petrus Paulus RUBENS, Pierre AVELINE, Nadeije LANEYRIE-DAGEN, « Théorie de la figure humaine », 2013 chap. II ; cité dans Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *op. cit.*, p. 123.
[131] Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *op. cit.*, p. 123.
[132] Voir Philippe COMAR (éd.), *Figures du corps: une leçon d'anatomie à l'École des beaux-arts* [exposition, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris], 21 octobre 2008-4 janvier 2009], *op. cit*., p. 26.
[133] *Ibid.*

enfin ses portes aux femmes peintres et aux modèles féminins, qui en étaient exclus pour les raisons esthétiques citées précédemment, plus que pour des raisons de décence.

2.2.3. À corps ouvert : trajectoires de l'anatomie

Dans son article « Une leçon d'anatomie à l'école des Beaux-Arts », Philippe Comar détaille les évolutions de la discipline anatomique au cours de l'histoire de l'institution, mettant en relief la suspicion et la marginalisation dont celle-ci finit par faire l'objet après un siècle d'enseignement : l'étude de l'anatomie est, de la seconde moitié du XVIIIème siècle jusqu'à 1830, subordonnée à celle du modèle vivant et déplacée en dehors des locaux de l'école. C'est l'étude du squelette, « compromis entre géométrie et anatomie, entre conception et perception», « laiss[ant] à l'artiste cette part d'interprétation sans laquelle il ne peut atteindre le beau idéal », qui est alors privilégiée au détriment de celle des muscles et des graisses, « sujets à une variété sans fin », induisant « une approche trop réaliste du corps et […] sa possible dérive vers des formes vulgaires »[134]. En opposition avec cette esthétique « à fleur de peau » prônée par l'académie, Comar souligne pourtant la vogue des dissections au XVIIIème siècle, qui voit paraître avec grand succès les gravures en couleur de Gautier-Dagoty, « où de séduisantes jeunes femmes, bien maquillées et coiffées, dévoilent complaisamment nattes de muscles et dentelles de viscères[135] », ou encore les carrières brillantes des deux cousins Fragonard — l'un anatomiste, l'autre peintre. L'historien voit dans cette antithèse « l'envers et l'endroit d'une même inquiétude à l'égard du corps[136] » :

> Le XVIIIème siècle, léger, brillant, galant, spirituel, séducteur, est aussi celui où l'on dissèque, écorche, ampute, éviscère, momifie avec une ardeur jamais vue. Et les cabinets d'anatomie qui devraient en principe, à cause de leur vocation didactique, être strictement assujettis à un ordre rationnel, exempt de toute fantaisie, ne manquent pas de jouer sur des mises en scène macabres, voire fantastiques[137].

L'anatomie trouve finalement une nouvelle place lorsqu'il s'agit d'étayer les principes du néo-classicisme, et de justifier la supériorité de l'art antique en lui donnant un fondement scientifique. La Révolution Française, prompte à célébrer le paradigme, déjà dominant, des

[134] *Ibid.*, p. 23.
[135] *Ibid.*, p. 22.
[136] *Ibid.*
[137] *Ibid.*

sciences naturelles — mettre en évidence la structure interne des choses, pour faire apparaître leurs fonctions —, offre un contexte propice à la réintégration de la dissection, jusque-là reléguée à l'Hôpital de la Charité, dans l'enceinte de l'institution rebaptisée École de dessin. À partir de 1795, Jean-Joseph Sue fils, qui succède à son père, obtient la construction d'un nouvel amphithéâtre d'anatomie, où il convie « le sujet mort, l'homme vivant et des exemples de la plus belle conformation, ainsi qu'on les trouve dans l'antique[138] ». Là, le professeur fonde ses leçons sur des allers-retours entre le cadavre, le modèle convié et les reproductions de statues apportées dans l'amphithéâtre.

La dissection figure pour Comar, au-delà des connaissances qu'elle apporte, « une violence fondatrice qui met l'artiste en présence d'un corps réduit à ses débris, remis à plat » ; une violence qui représente

> aussi, de manière peut-être plus inconsciente, la possibilité de se défaire de toutes les images préexistantes, d'évacuer tous les codes de représentation, c'est-à-dire la possibilité de repartir à zéro, car même devant un corps nu et vivant, nous avons d'abord tendance à voir ce que les conventions de notre époque, celles du « nu », nous entraînent à voir. Cette expérience de la dissection, aucune image anatomique ne pourrait alors la remplacer, puisqu'elle viserait moins à acquérir une connaissance qu'à se déprendre de toutes celles qui existent[139].

Le regain de la science anatomique au XIXème siècle s'inscrit donc dans un renversement du regard sur le corps humain, où celui-ci, ayant « perdu son évidence sensible[140] », présente une opacité qui met le scientifique au défi d'en comprendre le mystère. Il ne s'agit plus de connaître la structure du corps pour en célébrer la perfection, mais de pénétrer les profondeurs du vivant pour en déceler le secret caché. Le siècle voit apparaître de nouvelles disciplines qui fragilisent la prééminence du modèle classique : tandis que le galvanisme et le vitalisme cherchent à saisir l'esprit du vivant par le courant électrique, la physiognomonie cherche à lier traits physiques et traits psychologiques des êtres humains.

Dans le sillage de cette ambition scientifique, des dessins de corps non occidentaux font leur apparition dans les manuels anatomiques pour détailler l'infinie variété des types humains. Celui de Julien Fau, publié en 1845, est « le premier ouvrage destiné aux artistes à présenter

---

[138] ARCHIVES NATIONALES, AJ52 58, f. 9r, « Lettre à la Commission, du 16 floréal an III (5 mai 1795) » ; *Ibid.*, p. 28.
[139] *Ibid.*, p. 33.
[140] *Ibid.*, p. 36.

une planche sur les différentes formes de crâne selon les races[141] ». Comar fait, moyennant quelques précautions, l'hypothèse d'un « racisme esthétique » préalable au « racisme idéologique » basé sur des critères pseudo-scientifiques : préoccupées par la recherche du beau, les études des types humains selon les races, parues dans les ouvrages de la fin du XVIIIème siècle, constituent « des critères de beauté » qui permettent aux Occidentaux de « se démarquer des non-Occidentaux, en faisant notamment de la prétendue laideur de ces derniers le signe de leur infériorité[142] ». Aussi, c'est avec l'ouvrage de Fau que, pour la première fois, « les traditionnels canons de beauté sont définitivement supplantés par des critères scientifiques qui deviennent la seule référence en matière de typologie[143]

[141] *Ibid.*, p. 44.
[142] *Ibid.*, p. 45.
[143] *Ibid.*, p. 44.

CHAPITRE 3. Les apparitions du nu sur les scènes de théâtre et de danse, du début du XIX^{ème} à la fin du XX^{ème} siècle

Introduction

Il n'est vraisemblablement pas possible de dater une première apparition de la nudité sur une scène de théâtre ou de danse, tant cette question soulève d'autres questions historiographiques. Comment définit-on la nudité ? Comment définit-on « une scène » ? Quelle période historique doit-on prendre en compte pour affirmer une « première fois » ?

La première de ces interrogations impose de définir ce qu'est la nudité : s'agit-il du fait de voir une personne entièrement nue et dépouillée de vêtements, costumes ou masques ? Ou s'agit-il de la perception que le public peut avoir de ce corps si, par exemple, le retrait délibéré d'une partie du costume dans lequel l'acteur apparaît habituellement le fait soudain paraître « nu », au sens où la partie de son corps ainsi dévoilée déploie une nouvelle visibilité, marquée par l'absence de la pièce de costume censée le dissimuler ? Ensuite, de quelle nudité parlons-nous : celle des femmes, celles des hommes ? Celle du visage, de la poitrine, des jambes, du sexe ? Dans cette sous-partie, je tiendrai compte avant tout de la réception et des mots utilisés par les artistes : nous verrons alors que le mot « nudité » désigne très rarement une nudité intégrale, comprise au sens d'une exposition totale du corps.

La question de la définition de la scène semble moins épineuse. Ici, je me réfèrerai à la scène dans son sens large, à la manière dont Christian Biet, dans le sillage des *performance studies*, l'a conceptualisée pour le champ des études théâtrales : toute situation dans laquelle un corps se donne (ou est donné) à voir délibérément devant d'autres corps, indépendamment de l'architecture dans lequel se déroule cet événement et du « genre » de spectacle démontré. Dans cette sous-partie, je tiendrai en effet compte de tous les genres spectaculaires, du music-hall à la danse expérimentale, en passant par les tableaux vivants réalisés dans des contextes mondains. Je parlerai également de pratiques non destinées à un public, d'exercices physiques ou esthétiques conçus pour favoriser la santé et l'élévation morale, ou, dans une perspective plus utopiste, l'expérimentation artistique et sociale.

La question du nu dans au Moyen Âge a fait l'objet d'une communication par Darwin Smith dans le cadre du séminaire de recherches transversales « Le Corps nu - La nudité dans

les arts de la scène » de l'Institut de recherche en études théâtrales de l'université Sorbonne Nouvelle Paris 3, et je renvoie à sa contribution[144]. Je m'intéresserai, de mon côté, à la période qui vit apparaître de nouvelles mises en scène du corps nu, entre la fin du XVIIIème siècle — moment où les danseuses classiques se débarrassent des tonnelets et perruques qui les encombraient — et la fin du XXème siècle.

De la fin du XVIIIème siècle au milieu du XXème siècle, on assiste en effet à un dévoilement progressif des corps dans l'espace public, un mouvement de libération général, qui tantôt accompagne, tantôt succède aux évolutions de ce même dévoilement du corps dans les espaces scéniques. Cette évolution, unanimement constatée par les historien·ne·s et les anthropologues (voir par exemple les deux derniers volumes de l'*Histoire du corps* publiée sous la direction d'Alain Corbin, de Georges Vigarello et de Jean-Jacques Courtine[145]) a pu amener l'anthropologue Norbert Elias à faire l'hypothèse que ce dévoilement progressif serait corrélé à un « procès de civilisation », c'est à dire une forme de discipline favorisant une exposition du corps sans danger et une internalisation progressive des interdits liés au corps qui a pu être résumée par le concept de « pudeur »[146]. Cette hypothèse procède d'une téléologie optimiste, supposant que la civilisation occidentale a pu se défaire progressivement de la barbarie pour aboutir à un refoulement discipliné des instincts. Si l'idée que la pudeur est finalement une invention moderne et occidentale en cours de régression a été âprement discutée par l'anthropologue Hans-Peter Duerr, il est intéressant d'observer comment cette rhétorique téléologique imprègne les débats juridiques et intellectuels et artistiques qui entourent la mise en scène de la nudité[147]. Cette hypothèse pose également la question de l'aire géographique considérée dans notre mise en perspective historique. En effet, je m'intéresserai dans cette sous-partie à la sphère européenne et occidentale, au moment où celle-ci est prise par la fièvre de

[144] Darwin SMITH, « La nudité dans le théâtre du Moyen Âge », présentation dans le cadre du séminaire « Le Corps nu - la nudité dans les arts de la scène » de l'IRET, coordonné par Alexandra Moreira Da Silva et Pierre Letessier, le 27 mars 2018. Pour des études sur le nu en scène dans l'Antiquité, voir par exemple Gwendolyn COMPTON-ENGLE, « Male Stage-Nudity in Aristophanes » [en ligne], *Illinois Classical Studies*, vol. 45, n° 2, 2020, URL : https://scholarlypublishingcollective.org/ics/article/45/2/399/291811/Male-Stage-Nudity-in-Aristophanes, consulté le 26 août 2022.
[145] Alain CORBIN et al. (éds.), *Histoire du corps*, *op. cit.*
[146] Norbert ELIAS, *La civilisation des moeurs*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Liberté de l'esprit », 1991, trad. de Pierre KAMNITZER.
[147] Hans Peter DUERR, *Nudité et pudeur : le mythe du processus de civilisation, op. cit*.

l'expansion coloniale. Dès l'aube du XIXème siècle, la nudité de « l'Autre » est exhibée dans des contextes non artistiques, et son évolution historique — depuis l'exhibition de Saartje Baartmann à Londres jusqu'aux contorsions endiablées de Joséphine Baker dans son numéro africain de la Revue noire, en passant par les danses javanaises montrées à l'Exposition coloniale et leur réappropriation par des Européennes — double discrètement celle des nus « artistiques ». L'expansion d'une théorie de l'évolution favorisant l'idée d'une hiérarchie entre les « races », dominée par la race blanche, instaure ainsi des doubles standards. L'idéal de la femme blanche, pure et virginale, puis vouée à la procréation et au mariage, se voit doublé et renforcé par le stéréotype repoussoir de la femme noire, dont le corps est systématiquement sexualisé en même temps qu'il est renvoyé à la laideur, exclu du répertoire de l'obscénité et ainsi, toujours disponible à la concupiscence masculine[148]. C'est donc l'Europe occidentale envisagée dans son histoire mondiale qui m'intéressera ici, et plus précisément la France dont j'étudierai l'histoire juridique en matière de nu.

À partir du Code Pénal instauré sous le régime napoléonien, les règles de bienséance qui régissaient la production théâtrale et opératique — essentiellement dictées par des théoriciens et auteurs — sont remplacées par un appareil législatif et l'article 330 du Code pénal définit deux types de délit : l'outrage à la pudeur avec violence, et l'outrage à la pudeur sans violence. Cette législation régira désormais l'ensemble des productions de spectacles et fait l'objet d'une jurisprudence complexe tout au long du XIXème siècle. Ébranlée au cours des « guerres du nu chaste[149] » de la première décennie du XXème siècle, elle s'allège dans les années 1930 puis se fait particulièrement discrète des années 1960 jusqu'à sa réforme définitive en 1992, qui consacre le délit d'exhibition sexuelle. Nous observerons que les cas de jurisprudence qui font date soulèvent des questions toujours importantes aujourd'hui : la distinction entre le nu « artistique » et l'obscénité, le caractère public ou privé d'un spectacle tenu dans un lieu clos, la question du consentement du public (celui qui est préalable à l'achat du billet, et celui qui est contemporain de la représentation).

[148] Elsa DORLIN, *La matrice de la race : généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, Paris, France, la Découverte, 2009.
[149] Marcela IACUB, *Par le trou de la serrure: une histoire de la pudeur publique, XIXe-XXIe siècle, op. cit.*

Cependant, il serait réducteur de considérer exclusivement la question de la nudité scénique. Cette mise en perspective historique révèle principalement la relativité des significations et des affects associés au corps dévêtu selon les contextes spatio-temporels, sociaux, géographiques, historiques ; et d'autre part, l'inscription de cette tendance dans une évolution historique plus large, dans laquelle le corps, et en particulier le corps féminin, se libère peu à peu des artifices (costumes, accessoires, etc.) et des conventions qui entravent son mouvement. La nudité apparaît tantôt comme un sujet en soi, tantôt comme une condition préalable à l'exercice d'une plus libre circulation des énergies vitales. En tant que modalité de visibilité, elle est aussi attaquée tantôt comme un « détail » et tantôt comme une condition globale.

Cette rapide histoire de l'apparition du nu sur les scènes occidentales à partir des temps modernes peut se décliner en trois moments essentiels.

Le premier, qui court de la fin du XVIIIème siècle aux années 1830, concerne les évolutions techniques qui transforment les conventions du ballet et la représentation du corps des danseuses, le nouveau cadre juridique instauré par le Code napoléonien et l'essor d'un tout nouveau genre de nu, les tableaux vivants.

Le second moment donne à voir l'apparition d'un nouveau régime du voir, du milieu du XIXème siècle jusqu'à l'aube du XXème siècle : l'essor du music-hall et des spectacles à gros budget ainsi que l'exposition des corps exotisés et racialisés des « indigènes » de nombreux pays dans le contexte des expositions coloniales tendent à normaliser le spectacle de nudités minutieusement chorégraphiées et érotisées d'un côté, globalement naturalisées et ethnicisées de l'autre. Cette démultiplication et cette hyperstimulation du régime scopique, qui accompagne la naissance de la photographie et du cinéma, s'accompagne d'un desserrement juridique progressif.

Enfin, entre les années 1900 et les années 1950, la nudité est au cœur d'une quête qui anime nombre d'artistes de scène et d'intellectuels nourris par la découverte des civilisations africaines et asiatiques et inquiets de la décadence d'un Occident coupé de ses racines et abîmé par son industrialisation : réinventer un langage théâtral, scénographique et chorégraphique, en allant chercher la source de ses origines fantasmées.

3.1. Du corps dévoilé des danseuses de ballet aux tableaux vivants : l'apparition du maillot couleur chair

En 1734, Marie Sallé, danseuse classique de l'Opéra de Paris, connue pour sa grande chasteté et ses fâcheries avec ses directeurs successifs, chorégraphie à Londres son premier ballet, Pygmalion. Elle y ôte, pour le première fois, le masque, la perruque, le panier et le tonnelet propres à la pratique du ballet depuis la fin du XVIème siècle, se produisant sans ornement sur la tête. Elle anticipe en cela la réforme prônée trente ans plus tard par Jean-Georges Noverre dans ses *Discours sur la danse*. Celui-ci, en théorisant le ballet dit « d'action », s'emploie à faire reconnaître le ballet-pantomime comme un des arts d'imitation. Révisant les conventions de la danse selon les principes de la dramaturgie classique, il envisage de réformer le costume des danseurs au profit de « l'illusion théâtrale […] l'expressivité de la pantomime et le naturel de leurs gestes[150] ».

Les règles de la bienséance demeurent donc subordonnées à celle de l'esthétique. Or, selon Noverre, les costumes trop lourds, et en particulier les paniers[151], constituent une entrave à l'exécution technique et à l'expressivité des mouvements. Dans les éditions tardives de ses *Lettres*, massivement lues et diffusées au cours des décennies qui suivent sa publication, Noverre adapte son discours

> aux évolutions récentes des costumes masculins et féminins, puis précise sa conception des bienséances dans la représentation des ballets-pantomimes. Il autorise que l'on raccourcisse des costumes trop lourds ou que l'on crée l'illusion du nu […], la recherche de la « vraisemblance » justifiant l'usage d'artifices permettant l'imitation de la Nature[152].

Aussi, les danseurs qui interprètent les captifs d'Agamemnon doivent-ils avoir les pieds « nus », « c'est-à-dire, avec des bas doigtés[153] ». Noverre réprouve cependant les réformes du costume adoptées à l'Opéra, qui montrent les danseuses évoluant dans des habits fluides, plus

---

[150] Vannina OLIVESI, « La nudité des danseuses professionnelles au théâtre de l'Opéra, 1830-1850 » [en ligne], *Rives méditerranéennes*, n° 30, 2008, URL : http://journals.openedition.org/rives/2373, consulté le 14 juillet 2022.
[151] Les paniers étaient une pièce du costume des danseuses constituant une sorte de jupe baleinée et rembourrée, destinée à créer du volume et à souligner la finesse de la taille.
[152] Vannina OLIVESI, *op. cit.*
[153] *Ibid.*

courts et plus transparents, et les danseurs « vêtus d'un petit jupon [qui] ne couvre que la moitié de la cuisse ». « Les jambes, les bras et le corps, imitent le nu ; s'ils n'étaient pas vêtus élégamment, il me semblerait voir des garçons boulangers et des brasseurs livrés à des travaux grossiers[154] ». Cette dernière citation révèle combien la décence est associée aux mœurs de la bonne société, opposée à la nudité « utilitaire » qui caractérise certains métiers des classes populaires. Selon Vannina Olivesi, « Noverre est bien conscient que l'élévation du ballet au rang de pratique artistique académique s'acquiert à la condition de préserver la pudeur du public et de former une élite de praticiens dont la moralité serait au-dessus de tout soupçon[155]. » La nudité partielle des danseurs se voit ainsi légitimée par les bases d'une nouvelle esthétique, en même temps qu'elle fait l'objet d'une minutieuse observation par ceux qui peuvent la juger indécente ou y voir une vulgaire exhibition de prouesses techniques.

Au début du XIXème siècle, l'Opéra s'émancipe du pouvoir royal et devient un établissement privé dont le nouveau directeur, Louis Véron, fait un des centres « de la sociabilité et de la mondanité bourgeoise de Paris[156] ». Olivesi met l'accent sur l'érotisation du corps des danseuses (et danseurs) qui découle de l'offre d'abonnements pour des loges à l'année. Par l'intermédiaire du « foyer », celle-ci favorise les rencontres de riches spectateurs avec les interprètes qui les rejoignent à l'entracte. Le corps féminin, scruté à travers d'énormes lunettes lorsqu'il se produit sur scène, est d'autant plus désirable que, mis à distance dans le temps de la représentation, il peut être approché en marge de celle-ci. Ce n'est pourtant pas tant la nudité — artificielle et strictement encadrée — des bras et des jambes des ballerines, qui excite le voyeurisme d'une assemblée de spectateurs essentiellement masculine. En 1820, le bonnetier de l'Opéra, Maillot, a mis au point un collant tricoté du même nom pour mouler les jambes des danseuses. En coton ou en soie, couleur chair, il est complété d'un « caleçon nommé « trousse » [et] rend impossible l'exhibition fortuite des cuisses, des fesses ou même du sexe des danseuses[157] ». L'érotisation du corps des danseuses relève en fait, selon Olivesi, d'une

> expérience de la chair bien plus vive que le nu, toujours plus ou moins idéalisé. En fait, ce n'est pas la vision de la peau nue qui trouble les spectateurs, mais plutôt l'exhibition

[154] *Ibid.*
[155] *Ibid.*
[156] *Ibid.*
[157] *Ibid.*

> des jambes, ou le spectacle d'un décolleté qui s'entrouvre, bref, l'image obsédante d'un corps successivement voilé et dévoilé, au gré des évolutions de la chorégraphie[158].

Ce n'est donc pas seulement le costume qui fait la nudité, mais la manière dont le mouvement l'active en une succession de voilements et de dévoilements.

Aussi, lorsque la ballerine française Francisque Hurtin se produit pour la première fois aux États-Unis, en 1837, son costume entraîne-t-il une partie de l'auditoire — les dames de qualité assises au premier rang — à quitter la salle. Portant « une longue robe en soie et des pantalons bouffants serrés à la cheville[159] », rien, dans son costume, n'est transparent. Elle est cependant perçue comme « nue » par les spectateurs d'alors, dans la mesure où le bas de son corps se voit souligné « lorsque le dynamisme du mouvement soulève sa robe et plaque sur ses jambes et son bassin la fine étoffe des pantalons[160] ». Ainsi, c'est la danse qui produit la nudité en révélant la silhouette du corps, et choque les spectateurs en attirant « le regard sur cette partie inférieure du corps féminin (bien sûr associée à la sexualité) que les femmes elles-mêmes sont expressément invitées à ignorer[161] ».

Alors que les corps des ballerines sont progressivement dévoilés à l'Opéra, les années 1830 voient apparaître une pratique tributaire de la réforme du drame par Denis Diderot : dans les salons mondains, au sein des milieux aristocrates et bourgeois, apparaît la pratique des tableaux vivants, qui consiste, pour un groupe d'interprètes vêtus de maillots de chair, à imiter des œuvres d'art pour le plaisir d'un petit groupe de spectateurs. Cette pratique, diffusée en Europe et aux États-Unis tout au long du XIXème siècle, connaît son âge d'or dans la maison de Mme Keller en 1846-1847. Faisant l'objet d'une forte couverture médiatique et de minutieuses descriptions dans la presse d'alors, ces mises en scènes statiques offrent l'opportunité de jouir d'une exposition de corps féminins et masculins couverts par le noble prétexte de l'art. Les tableaux représentés empruntent à l'Antiquité, aux mythes gréco-romains et aux « grands chapitres » de la peinture.

---

[158] *Ibid.*
[159] Annie SUQUET, *L'éveil des modernités : une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, Centre national de la danse, coll. « Histoires », 2012, p. 54.
[160] *Ibid.*
[161] *Ibid.*, p. 55.

> À travers la succession de poses plastiques reproduisant la fête de Bacchus, Orphée et Eurydice, l'Étoile du matin, Ariane sur une panthère, Vénus sortant de l'onde, etc., il s'agissait essentiellement d'"admirer la hardiesse de ces groupes, la gracieuseté des poses, l'immobilité merveilleuse de ces jeunes et belles femmes dont les formes paraissent taillées dans le marbre le plus pur"[162].

Le quotidien *L'Argus* loue cette « nudité qui n'a rien pour choquer la morale ou la pudicité » mais dévoile aussi des modèles « aux formes enchanteresses, belles comme des statues de Phidias », et des postures qui, sous les maillots, « laisse[nt] » deviner bien des trésors »[163].

Si la pratique du tableau vivant demeure un divertissement mondain, réservé aux élites, personne ne semble dupe du voyeurisme qu'il rend possible. La description d'un tableau vivant mis en scène par Renée Saccard lors d'un festin, décrit par Zola dans *La Curée*, montre l'aura suspicieuse qui entoure ces réjouissances mondaines. Cependant, le tableau vivant connaît une longue destinée et se voit pratiqué par les dames de la bonne société. Aux États-Unis, cette pratique se transforme en « poses plastiques » dans lesquelles les femmes, le corps talqué et vêtu de péplums blancs, s'exercent en solo ou en groupe à reproduire des statues antiques. Dans le sillage de la promotion de la *City Beautiful*, mouvement architectural et urbanistique inspiré du *Greek Revival* [Renouveau grec] américain[164], cette imitation a pour but d'améliorer la condition physique des femmes, tout en favorisant leur élévation morale via la culture mythologique véhiculée par les tableaux.

---

[162] Arnaud RYKNER, « Figures du tableau vivant chez Maeterlinck » [en ligne], *Textyles*, *op. cit.*
[163] Citations de *L'Argus* par Arnaud RYKNER, « "J'veux du nu (na !)" La nudité sur scène comme construction théorique », présentation dans le cadre du séminaire « Le Corps nu - la nudité dans les arts de la scène » de l'IRET, coordonné par Alexandra Moreira Da Silva et Pierre Letessier, le 23 janvier 2018 .
[164] Voir Annie SUQUET, *op. cit.*, p. 143-144.

3.2. Des nudités spectaculaires : « business de la jambe » et villages ethniques à la fin du XIX^{ÈME} siècle

Les années 1880, qui ouvrent une période de forte croissance économique, un développement massif des transports et un regain de l'expansion coloniale, marquent l'avènement d'un nouveau régime du voir. Deux types de spectacles cristallisent, par leur ampleur et leur diffusion massive, les lignes de tension qui animent la pulsion scopique à l'heure du développement de la photographie et du cinéma : la naissance du grand spectacle de music-hall, représentée par les ballets *The Black Crow* et *L'Excelsior*, créés aux États-Unis, et l'essor des exhibitions de corps altérisés via la circulation des villages ethniques apparus lors des premières Expositions coloniales.

Issu du *ballo grande*, genre de ballet à grand spectacle développé après la réunification du royaume d'Italie, caractérisé par un grand corps de ballet, des solistes charismatiques et des effets spectaculaires assurés par une machinerie théâtrale de pointe, le music-hall américain naît de l'importation de ballerines italiennes douées d'une grande technicité sur la scène new-yorkaise. À l'instar de leurs consœurs françaises, ces ballerines portent des collants chair qui les font apparaître, dans un contexte états-unien marqué par le puritanisme, comme quasi-nues. La technique des pointes, qu'elles manient avec une dextérité et une vigueur acrobatiques, accroît ainsi la visibilité des jambes, mises en valeur par des sauts, des pas de deux et des grands jetés. *L'Excelsior*, créé à la Scala de Milan en 1880, connaît un succès mondial. Recréé à Paris en 1883 à l'Éden théâtre, il est tourné à New York, puis à Londres, Vienne et Saint-Pétersbourg les années suivantes. À New York, la troupe compte plus de quatre cent personnes, dont cent cinquante danseurs et deux cent cinquante figurants. Le spectacle, qui se veut une grande épopée du progrès technique et une célébration du génie humain, alterne scènes intimistes et scènes de fantasmagories caractérisées par des effets spéciaux spectaculaires. Son succès repose avant tout sur l'hyperstimulation sensorielle dans laquelle elle plonge le spectateur. « Les jeux incessants de lumière, l'accumulation des formes et des couleurs, le fourmillement des mouvements et la surabondance des corps[165] » convergent pour susciter l'excitation

[165] *Ibid.*, p. 48-49.

générale des sens, en particulier celui de la vue. Vanessa Schwartz a suggéré le glissement qui se produisait dans cette esthétique entre jouissance visuelle et voyeurisme[166].

Peu à peu, les techniques de la danse classique s'importent en Angleterre et aux États-Unis et contribuent, via les lignes de danseuses, au développement de ce que l'historienne Annie Suquet nommera le « business de la jambe » : un entraînement mis au point par John Tiller, fondé « sur la répétition collective et inlassable des mêmes "routines" — composée de marches (d'inspiration militaire), de lancers de jambes et de pas de claquettes simples[167] ». L'intégration de la danse classique au spectacle de divertissement produira un tournant majeur dans l'histoire du music-hall, qui délaisse peu à peu ses origines populaires (la revue et le café-concert) pour attirer un public de plus en plus bourgeois et fortuné dans des établissements luxueux. Ces productions attirent les femmes autant que les hommes, et participent d'une évolution du rapport au corps féminin qui se fait par le biais d'une expérience de libération corporelle, vécue par procuration à travers le corps des danseuses :

> Pour les hommes qui le contemplent, le spectacle de ces corps féminins — plus ou moins dénudés, débridés et démultipliés — recèle de toute évidence une forte et abondante charge érotique. Quant aux spectatrices, si elles sont aussi captivées par ce spectacle, peut-être est-ce parce qu'elles y apprivoisent, par personne interposée, l'image (interdite) de leur propre corps, première étape vers la prise de possession de leurs sensations intimes et la conquête d'une certaine liberté de mouvement. À partir des années 1880, les femmes des classes moyennes sont de plus en plus nombreuses à choisir de s'adonner à des pratiques gymniques, à la bicyclette, à la danse[168]…

La dixième exposition universelle, organisée à Paris en 1889, marque quant à elle le début d'une diffusion massive de dispositifs donnant à voir des corps venus d'ailleurs, qui verra son acmé avec les Expositions coloniales et les tournées de « villages ethniques » à travers quarante villes françaises. Non que la pratique d'exposer les corps d'esclaves et de nobles « indigènes » soit tout à fait nouvelle. On se souvient que les colons ont toujours rapporté de leurs explorations des « spécimens » de peuples étrangers pour les présenter à l'aristocratie royale et à leurs commanditaires. Dès le XVIème siècle, à Naples et à Palerme, on forçait les

---

[166] Vanessa R. SCHWARTZ, *Spectacular realities: early mass culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley, Univ. of California Press, 2001, p. 135-137 ; cité par Annie SUQUET, *op. cit.*, p. 48.
[167] Annie SUQUET, *op. cit.*, p. 58.
[168] *Ibid.*

esclaves africains issus de la « première traite » à « courir entièrement nus dans la ville, dans le cadre de la célébration de la sainte patronne »[169].

L'histoire de Saartje Baartman, surnommée la Vénus Hottentote par Dunlop, un chirurgien de l'armée néerlandaise qui l'amena à Londres avec la complicité de son patron, l'Afrikaaner Peter Caesars, constitue un pivot dans l'histoire de cette pratique. Issue de l'ethnie Khoïkhoï, qui ne fut jamais soumise aux colons britanniques, ayant exercé le métier de servante pendant sa vie dans la ville du Cap, elle est présentée à Londres au Piccadilly Circus en 1810 comme spécimen africain. Comme le souligne Sylvie Chalaye, le titre de l'exhibition, *La Vénus Hottentote*, convoque la figure de Vénus pour évoquer la nudité et sa charge érotique. Toutefois, il repose également sur un oxymore — la figure de la femme noire étant, au XIXème siècle, associée à la laideur et à une sexualité débridée, bien éloignée du raffinement de la mythologie grecque[170]. Suscitant ainsi un voyeurisme teinté de comique, le spectacle du Piccadilly Circus met en scène Saartje Baartman comme une femme sauvage, qui sort d'une cage et joue d'un instrument sous les ordres de son maître. Vêtue d'un maillot couleur cuivre, elle n'est pas nue, mais son corps est exposé de telle manière que les spectateurs peuvent la toucher du bout de leur canne. En 1814, Baartman est amenée à Paris et vendue comme esclave à un dresseur de fauves qui l'exhibe pendant quinze mois au Palais-Royal. La stéatopygie de Baartman — accumulation de graisse dans le postérieur liée à une caractéristique génétique, présente chez les Khoïsans et les Pygmées d'Afrique centrale — attire alors la curiosité des foules et la concupiscence des aristocrates, auxquels elle est prostituée, puis l'intérêt des savants. Cette rencontre marque un tournant dans l'histoire du racisme scientifique. Georges Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire ont alors l'occasion d'étudier sa physionomie à la Ménagerie du Muséum d'histoire naturelle, où elle accepte de poser nue à condition de garder un petit pagne, et refuse toutes les offres financières que lui font les scientifiques pour montrer ses parties génitales[171]. Morte en 1815 dans la misère et les maltraitances, sa dépouille fait l'objet d'un moulage qui sera exposé, ainsi que son squelette, au Musée d'histoire naturelle puis au Musée de l'Homme jusqu'en 1974. La France accepte de la rendre à l'Afrique du Sud en 2002. Si les

---

[169] Farid ABDELOUAHAB, « Rencontres et mises en scène du corps », dans *Sexe, race et colonies,* sous la direction de Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Christelle Taraud et Dominic Thomas, Paris, La Découverte, 2018, p. 71.

[170] Sylvie CHALAYE, « Les paradoxes de la nudité dans le spectacle de l'Afrique », contribution au séminaire Le Corps nu au théâtre de l'IRET, 22 mai 2018.

[171] Carole SANDREL, *Vénus & hottentote : Sarah Bartman*, Paris, Perrin, 2010, p. 66.

dessins et les caricatures de l'époque la représentent comme quasi-nue, Baartman n'accepte jamais de se produire nue et refuse de montrer son sexe, bien que son habit soit remarquablement réduit et souligne ses formes :

> […] elle est vêtue d'une couleur qui ressemble autant que possible à celle de sa peau. La robe est étudiée pour mettre en valeur l'intégralité de sa silhouette, et les spectateurs sont invités à examiner les particularités de sa silhouette[172].

Le fantasme de la Vénus noire connaîtra une certaine postérité : en 1878, le Théâtre du Châtelet présente une adaptation de *La Vénus Noire*, roman érotique d'Adolphe Bélot où une comédienne — probablement grimée — se produisait sous les traits d'une femme guerrière à la longue chevelure, sous un casque d'Athéna : d'après Sylvie Chalaye, son corps est souligné par une tenue très courte qui laisse voir ses jambes nues.

Dans les années 1880, ce ne sont plus des individus isolés qui se voient présentés dans l'esprit du *freak show*, mais des groupes entiers d'Africains de toutes origines, séparés du public par un cordon ou des grillages et entraînés à danser ou à se baigner dans un décor de « village ethnique » pendant de longues journées. Si, comme le souligne Annie Suquet,

> Les foires, les cirques ambulants et les Freak shows (expositions de monstres) n'ont pas attendu la fin du XIXème siècle pour produire leur lot de figures perçues comme surprenantes, incompréhensibles, inquiétantes… Les expositions de villages ethniques s'affirment toutefois comme une mise en spectacle d'une ampleur inédite des populations "exotiques" et "sauvages"[173].

En France, en Grande-Bretagne, en Autriche, en Italie, en Suisse, en Belgique, des millions de spectateurs accèdent à ces spectacles. Selon Annie Suquet, plus de quarante villages ethniques sont organisés à Paris et « pas moins de quarante villes françaises en relaient l'accueil dans les provinces[174] ». La nudité ou la semi-nudité est une composante essentielle de ces mises en scène du corps de l'Autre, qu'il s'agit d'exposer dans sa différence et qui fait « l'objet d'une fascination ambivalente, à mi-chemin entre frayeur et désir[175] ». Les groupes de Congolais, de Sénégalais ou d'Ashanti exhibés dans le cadre des villages anthropologiques sont

---

[172] « She is dressed in a colour as nearly resembling her skin as possible. The dress is contrived to exhibit the entire frame of her body, and the spectators are even invited to examine the peculiarities of her form. » Ma traduction. *The Times*, 26 novembre 1810, p. 3. Cité dans Rosemarie GARLAND-THOMSON (éd.), *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body*, New York, New York University Press, 1996, p. 208.
[173] Annie SUQUET, *op. cit.*, p. 255.
[174] *Ibid.*
[175] *Ibid.*, p. 256.

progressivement mis en scène au sein de courtes attractions mimées. Progressivement, des marigots sont introduits dans les villages et les spectateurs jettent des pièces pour inciter les « indigènes » à s'y baigner nus[176].

La fin du XIXème siècle est également marquée par les débuts de la photographie et sa diffusion massive à travers la commercialisation de cartes postales. Les nus artistiques et exotiques s'y voient très fortement représentés. Aussi, les beaux-arts et les arts du spectacle intéressent particulièrement les studios de photographes : la revue bi-mensuelle *Le Nu artistique. Études photographiques d'après nature* présente ainsi des nus « théâtraux » qui n'ont jamais vu la scène, où des modèles posent en grandes héroïnes tragiques du répertoire[177]. Conçue pour régaler le lecteur sous prétexte de culture théâtrale, la publication ne peut être vendue qu'avec sa couverture fermée : le théâtre agit ainsi, selon Rykner, comme un moyen pour érotiser la représentation du nu en la couvrant d'un voile de culture. *Le Nu au théâtre de l'Antiquité à nos jours*, ouvrage publié par deux spectateurs amateurs, pour la défense du nu théâtral, Witkowski et Nass, est illustré de reproductions de dessins et de photographies modifiées pour effacer la trace du maillot des modèles et les dénuder pour le plaisir du lecteur[178].

Le plaisir scopique repose ainsi principalement sur la conscience de la transgression et sur la réaffirmation de la norme à l'intérieur de la représentation elle-même. Dans un des nus théâtraux les plus fameux de l'époque, *Le Coucher de la mariée*, le plaisir du spectateur repose sur l'identification au mari de la jeune épousée, qui n'accepte de se dévêtir pour leur nuit de noces qu'à condition de le confiner derrière un paravent. Adaptée au cinéma par Albert Kirchner en 1896, cette pantomime en un acte jouée à l'Olympia repose sur la montée d'une tension entre la pudeur de la jeune femme (jouée par Louise Willy) qui se défait un à un de tous ses vêtements devant la caméra, l'impatience quasi hystérique du mari frustré de ce spectacle, et le plaisir du spectateur autorisé à le voir[179].

---

[176] Sylvie CHALAYE, « Les paradoxes de la nudité dans le spectacle de l'Afrique », *op. cit.*

[177] « Le Nu artistique : études photographiques d'après nature » [en ligne], Paris, 1904, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32827372t/date, consulté le 15 juillet 2022. Citée par Arnaud Rykner dans sa contribution au séminaire de l'IRET, *op. cit.*

[178] Gustave-Joseph WITKOWSKI, Lucien NASS, *Le Nu au théâtre depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, *op. cit.*

[179] *Le Coucher de la mariée* (Eugène Pirou, 1896) à voir en ligne sur HENRI, la plateforme des collections films de la Cinémathèque française, [en ligne], URL : https://www.cinematheque.fr/henri/film/149863-le-coucher-de-la-mariee-eugene-pirou-1896/, consulté le 15 juillet 2022.

3.3. Le nu traduit en justice

Ce développement du spectaculaire entraîne une série d'affaire judiciaires qui confronte les juges à de nombreuses questions. L'expression « les guerres du nu chaste », proposée par l'historien Jean-Claude Bologne et reprise par la juriste Marcela Iacub, désigne les oscillations que connaîtra la jurisprudence pendant deux décennies. En 1893, les étudiants des Beaux-Arts convient, au bal de fin d'année qu'ils organisent au Moulin Rouge, quatre modèles pour se présenter telles qu'elles le font habituellement dans les ateliers. L'affaire judiciaire, initiée par le sénateur Béranger — président de la Ligue contre la licence des rues et surnommé le Père la Pudeur — débouche sur une amende dérisoire et provoque les moqueries des défenseurs du nu contre le sénateur puis, au mois de juillet, une joyeuse manifestation violemment réprimée par les forces de l'ordre. Selon Marcela Iacub,

> La question que cette "performance" posait à l'opinion publique était plus ou moins celle-ci : pourquoi une femme peut-elle être nue lorsqu'elle pose pour les artistes et pour les étudiants des Beaux-Arts et commettre un outrage public à la pudeur hors de ce seul cadre ? Cette question devint l'arme la plus importante dans la guerre du nu […] En effet, elle permettait de mettre en cause le privilège des écoles de peinture et de sculpture sur les autres arts, comme le théâtre et la danse, dans l'exploration et l'utilisation du nu. Ce faisant, elle rendait possible l'élaboration d'une théorie générale du nu artistique, libre de tout contenu obscène ou pornographique[180].

D'autres jurisprudences vont contribuer à desserrer l'étau de la loi sur la nudité scénique et promouvoir la théorie du nu chaste. En 1892, le jeune Frédéric de Chirac propose des scènes de théâtre « réaliste » au théâtre d'Art dirigé par Paul Fort. Selon Iacub, « on y voyait un homme monter chez une "fille" [et disparaître] derrière un paravent ». Il « reparaissait au bout de quelques minutes, faisant semblent d'arranger quelque peu sa toilette, et déposait une pièce de monnaie sur la cheminée avant de s'en aller[181] ». Mal accueilli par le public et éconduit par Paul Fort, de Chirac fonde son propre théâtre dans la galerie Vivienne. Le 22 décembre 1893, il met en scène cinq nouvelles pièces « privées » dont *Le Gueux*, scène de « possession » entre un paysan et la fille d'un forestier, et *L'Avortement*, qui présente une « mimique expressive des manœuvres abortives[182] ». Si les deux pièces ne semblent pas comporter de nudité, la

[180] Marcela IACUB, *op. cit.*, p. 145.
[181] *Ibid.*, p. 200.
[182] *Ibid.*, p. 202.

représentation réaliste des actes sexuels et de l'avortement, la présence de faux sang et de répliques explicites révoltent les spectateurs et donnent lieu à une « explosion de fureur publique », qui oblige le metteur en scène à baisser le rideau. Condamnés par le tribunal correctionnel de Paris, les prévenus — de Chirac et trois de ses actrices — seront reconnus coupables d'outrage public à la pudeur. Ce cas créa un précédent que Pierre Louÿs, un des principaux protagonistes de la « guerre du nu chaste », verra, dix ans, plus tard, comme une avancée considérable « dans le sens de la liberté du nu au théâtre[183] ». En effet, selon Iacub,

> grâce à la condamnation du théâtre réaliste, ces auteurs [parmi lesquels Louÿs] cherchèrent à convaincre l'opinion qu'un spectacle qui ne susciterait pas de désapprobation ne devrait pas être tenu pour une violation à l'article 330 en dépit de son contenu sexuel[184].

En effet, la jurisprudence tient ici compte du non-consentement exprimé par les protestations du public pendant et après la pièce : en effet, « si le public n'avait pas réagi ainsi, le spectacle aurait pu ne pas être tenu pour un outrage public à la pudeur[185] ». Pour d'autres auteurs, moins libéraux, l'affaire de Chirac suscita une réflexion sur le double consentement du public nécessaire pour écarter l'article 330. Celui-ci devait

> être donné deux fois. La première, avant de s'y rendre, comme dans les spectacles privés. La seconde, à la fin du spectacle : il devait se manifester soit par une approbation, soit par un silence. Car, si la foule criait, s'attroupait, protestait, faisait un scandale, cela signifiait qu'elle n'avait pas consenti à voir ce qu'on lui avait montré, que le premier consentement lui avait été fallacieusement extorqué[186].

Au début du Xxème siècle, plusieurs spectacles reproduisent le dispositif des tableaux vivants pour contourner la censure en montrant des nudités immobiles. Mais peu à peu les maillots de chair qui masquent la peau sont remplacés par des enduits de blancs ou des peintures cuivrées. En 1907, Mme de Serris exhibe à l'Alhambra une fille « réellement "nue"», consciencieusement enduite de blanc et de perles. Ce spectacle, rapporte Bologne, ne fait pas scandale : « Ce sont les statues elles-mêmes, dirent certains, que l'on croit apercevoir, bronze ou marbre, et même à la lorgnette l'illusion ne s'efface pas[187]. » Aux Folies Royales et aux Folies Pigalle, des « statues vivantes » font l'objet de deux procès qui aboutissent à un

---

[183] *Le Journal*, 25 avril 1908, *Ibid.*, p. 208.
[184] *Ibid.*
[185] *Ibid.*
[186] *Ibid.*, p. 210.
[187] *Fantasio*, 2, 1907, 1, p. 82 ; cité par Jean Claude BOLOGNE, *Histoire de la pudeur*, *op. cit.*, p. 297.

acquittement. Les motivations des juges tendent à renforcer la théorie d'un nu chaste, assuré par de nombreux critères : la plasticité des poses et l'immobilité des modèles, qui donnent l'illusion de groupes peints ou sculptés ; la dissimulation des parties génitales ; l'éloignement des personnages au fond de la scène ; la discrétion des jeux de lumière ; la présence de gazes ou de rideaux de tulle dans l'espace scénique. Dans les deux spectacles, la nudité concourt à produire une « impression d'art » qui n'est donc pas propre à constituer, pour les juges, un outrage public à la pudeur.

Cependant, d'autres nudités, plus lascives, font l'objet d'interventions policières et de scandales, tout comme la pantomime *La Chair*, présentée au Moulin-Rouge par la future écrivaine Colette et son amante, la marquise de Belboeuf, ou encore la pantomime *Griserie d'éther* présentée en 1908 au Little Palace, mettant en scène une « scène d'ivresse et de passion lesbienne ». Dans ces pièces c'est l'aspect lascif de la pantomime qui rend la nudité coupable aux yeux des censeurs et la prive du prétexte artistique.

Malgré les avancées de la théorie du nu chaste et les analyses précises proposées par les juges pour déterminer si un nu théâtral constitue ou non un outrage public à la pudeur, la justice finit par trancher du côté d'une lecture stricte du texte de loi, se refusant à faire de ses juges des critiques experts en mise en scène du nu. Aussi la cour d'appel de Paris se résout-elle à statuer, en décembre 1908, que

> La loi, n'ayant pas défini l'outrage public à la pudeur, cette qualification doit être appliquée à l'étalage fait en public de nudités dans une mesure qui excède la tolérance des usages établis, spécialement le fait par une femme de s'exhiber nue sur une scène de théâtre, n'ayant à la ceinture qu'un léger cache-sexe constitue un outrage public à la pudeur et le cadre plus ou moins artistique donné à cette exhibition ne lui enlève pas son caractère immoral[188].

[188] D. 1909. 5. 18. cité par Marcela IACUB, *op. cit.*, p. 160.

3.4. La nudité, source de la modernité en danse et au théâtre

3.4.1. De l'hellénisme au naturisme

Au milieu du XIXème siècle, l'essor des théories évolutionnistes conduit à une revalorisation de la Grèce antique, que les intellectuels et les artistes de l'époque perçoivent comme une âge d'or, une enfance de l'humanité marquée par une intuition puissante et une harmonie remarquable entre l'esprit et le corps. Ce retour à l'Antiquité repose sur la conviction « qu'en revisitant l'exemple antique, l'individu moderne — en crise, car stérilisé par un rationalisme excessif — s'acheminera vers une croissance et une plénitude inédites[189] ». Pour revenir à la « communion perpétuelle […] entre le corps et la Nature » appelée de ses vœux par Louis Ménard, il s'agit de redécouvrir le corps dans sa dimension « à la fois innocemment charnel[le] et spirituellement habitée[e][190] » ; un corps que Nietzsche, dans *Naissance de la tragédie*, publié en 1872, rappelle aussi à sa dimension dionysiaque, mettant en valeur sa force de désordre, son statut de canalisateur pour l'expression de l'instinct vital. Dans ce mouvement de redécouverte du corps antique, la danse tient une place privilégiée. En effet, elle apparaît comme un « principe de régulation à la fois psychologique et social », en présentant un équilibre entre le « déchaînement [dionysiaque] des passions refoulées » et le contrôle structuré du principe apollinien qui articule cette énergie sous forme de mouvements précis[191].

Aussi les développements de la danse et de la culture physique se voient-ils étroitement liés par la référence commune à la culture hellénique dans l'imaginaire du début de XXème siècle. Selon Annie Suquet,

> les canons physiques de la statuaire gréco-romaine, unanimement considérés comme idéaux, sont pensés comme le soubassement d'une perfection corporelle perdue, elle-même vecteur de santé physique, mais aussi d'hygiène morale et spirituelle[192].

---

[189] Annie SUQUET, *op. cit.*, p. 137.
[190] *Ibid.*
[191] Annie Suquet reprend ici l'analyse de Christophe CORBIER, « Atelier littéraire : De Nietzsche à Maurice Emmanuel: danse et hellénisme » [en ligne], *Fabula, actualités et ressources pour la recherche et les études littéraires*, 2008, URL : https://www.fabula.org/atelier.php?De_Nietzsche_%26agrave%3B_Maurice_Emmanuel%3A_danse_et_hell%26eacute%3Bnisme, consulté le 15 juillet 2022.
[192] Annie SUQUET, *op. cit.*, p. 140.

Le modèle fantasmé de la Grèce antique offre ainsi aux artistes, aux médecins, aux sportifs et aux intellectuels de l'époque une matrice imaginaire pour développer un ensemble de nouvelles pratiques, tels que l'entraînement physique en plein air, les bains de mer et de soleil, mais aussi la danse libérée du corset. En 1896, le Français Pierre de Coubertin inaugure avec l'appui du roi Georges Ier les « Premières Olympiades modernes » à Athènes. Celles-ci proposent une réactivation de l'esprit des olympiades antiques, en visant, à travers la confrontation pacifique des nations dans les épreuves sportives, l'avènement d'une nouvelle modernité historique, marquée par la civilisation et la paix. À ses yeux, cite Annie Suquet, l'héritage hellénique est d'une telle force que

> tous ceux qui ont connu l'exercice physique sous l'un de ses multiples aspects ont pu légitimement [s'en] réclamer […]. Les uns ont vu […] la recherche de la beauté et de la santé par le suave équilibre de l'âme et du corps ; les autres […], cette saine ivresse du sang qu'on a dénommée joie de vivre et qui n'existe nulle part aussi intense et exquise que dans l'exercice physique[193].

Les dernières décennies du XIXème siècle favorisent par ailleurs la renaissance du « naturisme », pratique d'origine thérapeutique qui prône l'exposition intégrale du corps aux éléments naturels dans une philosophie du retour à la « nature », au double sens de l'environnement végétal et de la vérité authentique de l'humanité. Dans la perspective de cette pratique néo-hippocratique, le vêtement apparaît comme un obstacle aux moyens thérapeutiques proposés pour ramener le corps à la santé. Dans la philosophie naturiste qui se développe et s'émancipe peu à peu de son origine médicale, le vêtement symbolise bien plus : il constitue un artifice emblématique de la corruption qui a éloigné l'homme du milieu naturel et l'a amené à développer une civilisation malade. Associé à une source d'infection et d'immoralité, il est également accusé de provoquer l'excitation en cachant les parties génitales qui, sans cela, seraient considérées et acceptées comme de simples parties du corps humain.

Développé en Allemagne par le bien nommé Henrik Pudor, le terme de *Nacktkultur* apparaît en 1906 sous la forme d'une revendication du droit au nudisme. D'emblée, le naturisme se réclame d'une réforme des modes de vie basée sur la contestation de la société industrielle et des valeurs bourgeoises. Il prône le retour à la vie en plein air et l'exercice physique,

---

[193] Pierre DE COUBERTIN, in Alfred BERCHTOLD, *Emile Jaques-Dalcroze et son temps*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2000, p. 76 ; cité par Annie SUQUET, *op. cit.*, p. 141.

l'adoption d'un régime réduit en viande ou végétarien, proscrit l'alcool et encourage le retour aux travaux agricoles. La distinction d'avec la pornographie ou toute autre pratique licencieuse est inscrite au cœur de la philosophie naturiste. Pour Kienné de Mongeot, créateur de la première organisation nudiste de France, le puritanisme, qui considère la chair comme impure, « se révèle impuissant à combattre la dépravation des mœurs » et, en obligeant les hommes à dissimuler leur sexe, induit un « vagabondage de l'imagination » qui la rend responsable du libertinage[194]. À l'inverse, seule l'exposition constante d'une nudité franche et non érotique peut moraliser l'homme du XXème siècle. Selon le magazine Alpha, organe du Washington Woman's Club, « personne ne serait jamais excité sexuellement par la vue d'une partie dénudée du corps humain » si l'on pouvait bénéficier d'une éducation correcte[195]. Dans les années 1920, la Ligue Vivre proclame de son côté que « la nudité étant asexuelle, elle libère l'esprit de toutes les pensées érotiques, fruits de la curiosité et de l'imagination[196] ».

Toutefois, si le naturisme en appelle à l'absence de pulsions sexuelles que devrait susciter un corps nu chez des hommes et des femmes régénérés par la saine vie à l'air libre, des mesures vigoureuses doivent être prises pour éviter que la vue des corps nus ne se révèle trop stimulante. Aussi, une double preuve de chasteté — un certificat médical et un certificat de bonnes mœurs — est-elle requise pour être admis dans l'enceinte d'un camp nudiste.

La pudeur est en effet une valeur explicite de la philosophie naturiste, et sa revendication est indispensable pour légitimer ses revendications et assurer sa respectabilité. Aussi, si les naturistes se font les ardents défenseurs de la thèse selon laquelle la nudité est en soi asexuelle, cette théorie ne tient pas sans une « rigoureuse autodiscipline », selon le nudiste Ungewitter :

> Dans une société de gens nus, on doit avoir une conduite plus correcte que parmi des gens habillés, et chacune de nos paroles, chacun de nos gestes et chacun de nos regards doit être empreint d'une retenue et d'une prudence extrêmes[197].

---

[194] Cité par Marcela IACUB, *op. cit.*, référence non précisée.
[195] William LEACH, *True love and perfect union: the feminist reform of sex and society*, Middletown, Wesleyan University press, 1989, p. 26 ; cité par Hans Peter DUERR, *Nudité et pudeur : le mythe du processus de civilisation, op. cit.*, p. 134.
[196] Édouard-Eugène-Raymond RIBO, *Nudisme*, Thèse, impr. de Y. Cadoret, Bordeaux, France, 1931, p. 102 ; cité par Hans Peter DUERR, *op. cit.*, p. 134.
[197] Cité par Hans Peter DUERR, *op. cit.*, p. 134.

Cette autodiscipline concerne avant tout l'usage des sens : aussi, le regard ne doit pas s'attarder en dessous de la ceinture pelvienne, il est recommandé d'utiliser une cabine pour se déshabiller et interdit de se toucher ou de s'adresser des mots doux en public. La danse, si elle doit avoir lieu, fait l'objet d'un habillement pour prévenir le contact des parties génitales ou des zones érogènes, telles que les seins, entre les partenaires ; ceux-ci sont donc tenus de passer un linge autour de leur taille ou de leur poitrine. C'est ainsi que Hans-Peter Duerr, dans son essai sur les manifestations de la pudeur, compare « le pudique habit de lumière » revendiqué par les naturistes à « l'habit fantôme » des usagers des bains japonais[198].

Le naturisme n'est cependant pas l'apanage des nudistes et de leur éloge de la chasteté. Déjà pratiquée par certains groupes de saint-simoniens au milieu du XIXème siècle, la nudité collective s'inscrit naturellement dans les pratiques de nombreux groupes inspirés par les utopies sociales et les expérimentations artistiques et sensibles dans la seconde moitié du siècle. Née en 1900 sur les collines du village suisse d'Ascona, la colonie de Monte Verità est l'une d'entre elles. Fondée par Henri Oedenkoven et son épouse la pianiste Ida Hofmann, cette « coopérative végétarienne » en rupture avec la société bourgeoise et capitaliste propose un mode de vie alternatif qui attire nombre d'intellectuels et d'artistes jusqu'à la fin des années 1930. Nourrie par l'œuvre de Nietzsche, ses principes reposent sur la vie au grand air, le travail de la terre, l'artisanat, l'exploration du sexualité libre… et le nudisme. En marge du sanatorium, créé en 1905, un groupe de danseuses formées à la rythmique dalcrozienne à Hellerau, parmi lesquelles Suzanne Perrottet et Marie Wiegmann — elle adoptera le nom de Mary Wigman en 1919 — se réunit autour du Hongrois Rodolf Laban dans un groupe de recherche autour des relations entre « danse, son et parole »[199]. La communauté du Monte Verità offre à Laban et ses complices un cadre idéal pour explorer les conditions du retour « à la perception élémentaire des éléments naturels[200] », préalable selon lui à la constitution de rituels susceptibles de forger de nouveaux modes d'existence communautaires :

> Promenades en plein air, bains dans le lac Majeur, gestes du jardinage et des tâches domestiques, gymnastique « naturelle » (fondée sur les principes de tension/relaxation), dessin et bien sûr, improvisations dansées, diurnes et nocturnes, en silence et en musique… tout est prétexte pour Laban à multiplier les situations sensorielles afin

[198] La première expression serait attribuée à Hans Surén. *Ibid.*, p. 138.
[199] Annie SUQUET, *op. cit.*, p. 387.
[200] *Ibid.*, p. 388.

> d'explorer l'impulsion au mouvement dans toute sa diversité et tenter d'en cerner les ressorts, sans idée préconçue de ce qui relèverait ou non du domaine de la « danse » […] L'ivresse sensorielle n'est cependant pas un but en soi. À travers ce qu'il appelle sobrement des « expériences de danse », Laban cherche aussi à construire une connaissance inédite des ressources corporelles, et cette connaissance se joue dans un constant va-et-vient entre liberté et analyse. C'est ainsi qu'il élabore, avec Mary Wigman comme partenaire de travail privilégiée, quelques-uns des fondements techniques sur lesquels sa théorie de la danse se développera dans les années 1920-1930. Il met notamment au point des exercices coordonnés de « gammes de mouvement » pour explorer la « kinésphère » (soit la « sphère d'influence spatiale » qui entoure le danseur), et conçoit les premiers linéaments d'un « système de notation.[201]

Si l'héritage laissé par Laban et Wigman sur l'histoire de la danse est essentiel et incontestable, qu'il s'agisse du système de notation mis au point par le premier — et toujours utilisé — ou des propositions marquantes de la seconde, telle la *Danse de la sorcière*, il ne doit cependant pas oblitérer la phase plus obscure de leur itinéraire commun. Plusieurs décennies après les premières expérimentations en Suisse, les deux chorégraphes s'impliquent dans les grandes manifestations culturelles du jeune Troisième Reich, tel le Festival allemand de la danse (1934) ou *Jeunesse olympique* (1936), monumental spectacle en plein air qui clôt la cérémonie d'ouverture des Jeux au stade de Berlin avec plus de dix mille participants[202].

3.4.2. Les pieds nus d'Isadora Duncan

Née en Californie, Isadora Duncan deviendra, au début du XXème siècle, l'icône d'une « danse libre » associée à la nudité et à l'expression d'une corporéité en harmonie avec les éléments naturels. Formée à la méthode du geste expressif de Jean-François Delsarte — acclimatée aux États-Unis par l'Américain Mac Kaye —, ainsi qu'au ballet enseigné dans les classes new-yorkaises, Duncan s'érige très tôt en critique de cette discipline qu'elle accuse de rigidifier et de déformer le corps au nom d'une esthétique de l'élévation contraire à la structure squelettique et musculaire. « Les mouvements du corps humain », écrit-elle en analogie avec les mouvements d'autres animaux, comme le scarabée ou le cheval, « doivent eux aussi correspondre à sa forme[203] ». Duncan critique ainsi le corset qui induit le « déplacement des

[201] *Ibid.*, p. 389-390.
[202] *Ibid.*, p. 817-830.
[203] Duncan, « La danse de l'avenir » [« Der Tanz des Zukunft », Leipzig : Eugen Diederichs, 1903], trad. in Isadora DUNCAN, Élie FAURE, COLETTE, *et al.*, *La danse de l'avenir*, Bruxelles, Belgique, Éditions Complexe, 2003.

organes internes et la dégénérescence d'au moins une partie des muscles de la femme » et les ballerines, qui coupent les pieds du contact avec la terre. La nudité est au cœur de son discours : selon Annie Suquet, Duncan considère que

> seul un corps nu […] peut redécouvrir les mouvements qui s'accordent pleinement avec sa structure […]. Les Grecs anciens font figure de modèle car ils n'ont, aux yeux de Duncan, jamais perdu le sens de cette harmonie entre forme et fonction. "Voilà pourquoi, en dansant nue sur la terre, je retrouve naturellement les positions grecques, qui ne sont rien d'autre que des positions terrestres"[204].

En réalité, la danseuse ne se produit jamais complètement nue sur scène, exception faite d'une représentation au Kroll Opera de Berlin, en 1903, selon les dires de Karl Toepfer[205]. Elle porte généralement, par-dessus un maillot en jersey couleur chair, des tenues antiquisantes colorées, qui « flotte[nt] autour de son corps, laissant apparaître les jambes, les bras, parfois les seins, jamais le pubis[206] ». Tout signe de pilosité est également effacé, en référence à la statuaire antique. Si la nudité partielle de Duncan ne peut s'empêcher d'exercer, au début du XXème siècle, « un effet de trouble, voire de sidération »[207], la manière dont elle l'envisage n'est « ni sexuelle ni véritablement virginale[208] ». En cela, elle se différencie aussi bien des mouvements naturistes qui se développent alors, que de ses consœurs qui l'utilisent dans des danses délibérément sensuelles, telles qu'Adorée Villany ou Mata Hari :

> Partiellement voilée et expurgée de toute connotation sexuelle, la nudité de la danseuse compose la vision d'un nu artistique — référé au nu antique —, qui idéalise le corps et le désigne comme noble, spirituel et pur[209].

Loin de se réduire à une évolution esthétique, la nudité dansante d'Isadora Duncan fait surtout rupture par la manière dont elle s'inscrit dans une nouvelle philosophie du mouvement. Fascinée par la tragédie antique et la lecture qu'en fait Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*, Duncan conçoit la danse comme le vecteur de « tous les élans vitaux — y compris

---

[204] Annie SUQUET, *op. cit.*, p. 158-159.
[205] Karl TOEPFER, *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 28.
[206] *Ibid.*
[207] Suquet mentionne la difficulté exprimée par Stanislavski à comprendre sa danse lors de leur première rencontre, difficulté qu'il attribue au manque d'habitude face à l'exposition d'un corps « à peu près nu ». Voir Konstantin Sergueevitch STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'art*, Lausanne, Suisse, L'Age d'homme, 1980, trad. de Denise YOCCOZ-NEUGNOT, p. 412. Annie SUQUET, *op. cit.*, p. 160.
[208] Annie SUQUET, *op. cit.*, p. 159.
[209] *Ibid.*

violents —, ceux-là mêmes que la Grèce antique célébrait dans ses cultes dionysiaques[210] ». C'est essentiellement dans les rythmes organiques, qui traduisent l'énergie à l'œuvre dans la matière, que Duncan recherche l'essence de son mouvement :

> Il apparaît à Duncan que l'ondoiement de la vague — conséquence de la résistance de et de l'abandon alternés à la force de gravité — constitue la structure rythmique fondamentale selon laquelle l'énergie circule à travers toutes choses, de la plus matérielle à la plus immatérielle, en une sorte de contagion autonome opérant sur le mode du flux et du reflux, comme la respiration[211].

Excluant tout « imaginaire de segmentation anatomique[212] », le vocabulaire chorégraphique de la danseuse s'accorde à cette intuition du mouvement, qui se déploie en sauts, en marches et en courses, « dans toutes les dimensions de l'espace, spiralant, avançant et reculant, s'élevant et s'abaissant[213] ». À l'instar du corps libéré de l'entrave des costumes et du corset, la scène est nue, « simplement recouverte de tapis de sol, cernée par de grands rideaux gris-bleu et latéralement éclairée par une lumière aux tonalités changeantes mais douces, quasi atmosphériques[214] ».

3.4.3. Du corps nu au plateau nu

Il semble que les créateurs du théâtre expérimental de l'époque, tout comme les sportifs et les pédagogues du mouvement, soient à leur tour conquis par la nudité. Selon le compositeur et musicien Émile Jaques-Dalcroze, qui met au point une méthode de la rythmique naturelle des corps destinée à l'entraînement des artistes de scène et rencontrera le scénographe Adolphe Appia, celle-ci apparaît comme « un moyen de contrôle indispensable pour l'expression corporelle », mais aussi « un moyen d'élévation physique », qui fait redécouvrir le corps comme « cet instrument de sagesse, de beauté, d'art et de vérité » qu'il était aux yeux des « grands philosophes grecs »[215].

---

[210] *Ibid.*, p. 161.
[211] *Ibid.*, p. 164.
[212] *Ibid.*, p. 168.
[213] *Ibid.*
[214] *Ibid.*, p. 168-169.
[215] E. JAQUES-DALCROZE, « Le rythme et le geste dans le drame musical et devant la critique » in *Le rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne : Foetisch Frères, édition publiée en collaboration avec l'institut Jaques-Dalcroze de Genève à l'occasion du centenaire de la naissance de l'auteur, 1965, p. 104, *Ibid.*, p. 171.

Inventeur de la scène modulable, qu'il met au point en 1911 dans la salle de spectacle de l'Institut Dalcroze à la cité-jardin de Hellerau, en Allemagne, Appia est le premier à proposer aux acteurs et aux metteurs en scène un espace rectangulaire sans décoration, dont la scène se compose de plateformes et d'escaliers aisément démontables. Les innovations de Dalcroze et d'Appia sont appelées à exercer une vaste influence sur « l'esthétique théâtrale du début du XXème siècle, notamment en France à travers Charles Dullin, Jacques Copeau et Georges Pitoëff qui tous placeront la notion de rythme au cœur du jeu de l'acteur comme de la mise en scène »[216]. En Russie, l'influence de Dalcroze parvient jusqu'à Meyerhold, un ancien collaborateur de Stanislavski imprégné de théâtre japonais, ainsi que de références à Duncan, à la rythmique dalcrozienne, au cirque et au sport[217]. Après avoir mis au point une approche « plastique et rythmique » puis, à partir de 1913, les bases de sa méthode dite « biomécanique », il expérimente les potentialités des « gestes conventionnels, lents, solennels, rituels, qui construisent des poses "bas-reliefs" dans lesquels l'acteur se fige avant de parler »[218]. Cette exploration, qui influencera Nijinski dans la création de *L'Après-midi d'un faune*, donnera ensuite lieu au développement d'un « théâtre statique » qui détourne l'usage des « poses plastiques » et des « tableaux vivants » à la mode dans les milieux bourgeois.

À sa suite, l'acteur et metteur en scène Aleksandr Taïrov donne une priorité à l'exercice physique, et cherche à faire fusionner « tous les arts de la scène — théâtre, ballet, opéra, cirque, music-hall … — via le dénominateur commun du corps en mouvement »[219]. Grand admirateur des danseuses de ballet, il développe une mise en scène « rythmiquement maîtrisée » à la manière d'une chorégraphie. La nudité est présente dans sa mise en scène de *Thamyre le Citharède*, un drame antiquisant signé par le symboliste Annenski, et se combine avec l'utilisation d'un plancher de scène structuré sur plusieurs niveaux, conçu sur le modèle des réalisations d'Appia à Hellerau. Dans *Thamyre*, la nudité stylisée du plateau se combine à celle, tout aussi stylisée, des interprètes : les « bacchanales duncaniennes » présentées par le metteur

[216] *Ibid.*, p. 179.
[217] *Ibid.*, p. 203.
[218] Béatrice PICON-VALLIN, « "Le théâtre est la chair de l'art" : l'importance du symbolisme dans le parcours de V. Meyerhold », dans *Le dialogue des arts dans le symbolisme russe*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2008, p. 215 ; cité par Annie SUQUET, *op. cit.*, p. 204.
[219] Annie SUQUET, *op. cit.*, p. 205.

en scène « atteignent un maximum d'intensité grâce à l'agilité de corps dénudés et peints, sautant sur les volumes abstraits des praticables »[220].

3.4.4. Premiers nus intégraux sur les scènes du théâtre d'art : des nudités noires ?

En France, il est difficile de dater l'apparition de la nudité sur les scènes du théâtre d'art : doit-on ici considérer l'illusion de nudité créée par le maillot ou chercher à dater la première apparition d'un nu dépourvu de voiles et de maquillage ?

Dans un premier temps, il semble que la représentation de l'Ailleurs se révèle plus propice à l'exposition des corps nus : aussi, l'on peut relever, dans le sillage de l'orientalisme en vogue, l'apparition de corps noirs dénudés. Au début du XXème siècle, le roman érotique *Aphrodite. Mœurs antiques* de Pierre Louÿs fait l'objet de deux adaptations scéniques. Dans la deuxième partie du roman, le corps nu de la jeune esclave Aphrodisia, mulâtresse accusée du vol d'un collier de rubis, est crucifié au terme d'une orgie chez sa maîtresse Bacchis. Le spectacle, recréé en 1914 au Théâtre de la Renaissance, comporte beaucoup de nudité, mais l'on ignore si l'interprète d'Aphrodisia est une actrice noire[221]. Le metteur en scène Antoine, initiateur du théâtre réaliste, fait jouer *La Fille sauvage* de François Curel en 1902 : selon Sylvie Chalaye, la pièce présente la capture d'une indigène d'Afrique centrale, piégée dans un trou d'ours dont elle émerge entièrement nue et ligotée. Associée à la barbarie primitive des « sauvages » de la pièce de Curel, la nudité semble ici jouer un simple rôle d'intensification dramatique, puisqu'Antoine atténue son effet visuel en la masquant rapidement par un groupe compact de figurants. C'est par ailleurs une actrice française qui interprète le rôle de la fille sauvage, laquelle, élevée dans un couvent français et éduquée par l'anthropologue Paul Moncel, deviendra Marie, reine raffinée et solitaire du royaume des Amaras.

L'une des premières actrices noires à se produire nue sur les scènes du théâtre d'art est Aïcha Goblet. Née d'un père flamand et d'une mère d'origine latino-américaine, la jeune femme commence sa carrière artistique au cirque, où elle est repérée par le peintre Jules Pascin, qui l'invite à devenir son modèle. Très prisée par les peintres du Montparnasse, Aïcha devient,

---

[220] Claudine AMIARD-CHEVREL, *Les symbolistes russes et le théâtre*, Lausanne, Suisse, L'Âge d'homme, 1994, p. 125 ; Annie SUQUET, *op. cit.*, p. 206.
[221] Voir Peter READ, « Pierre Louÿs, Rodin and "Aphrodite": Sculpture in Fiction and on the Stage, 1895-1914 », *French Studies*, vol. 61, n° 1, 2007.

avant la « négromania » qui animera le monde artistiques des années folles, une icône de la bohême à l'aura équivalente à celle de sa camarade Kiki de Montparnasse. Elle apparaît plusieurs fois dans de petits rôles dans les pièces de Gaston Baty, membre fondateur du Cartel avec Dullin, Jouvet et Copeau. En 1922, elle joue la « Négresse Nyota », une jeune indigène qui se promène nue vêtue d'un pagne bruissant, dans *Haya*, et la presse loue « la grâce plastique de la jeune mulâtresse »[222]. Elle incarne aussi, au Théâtre des Champs-Élysées, le rôle d'une danseuse nue dans *La Cavalière Elsa*, comédie futuriste écrite par Paul Demasy d'après le roman de Pierre Mac Orlan[223]. Aïcha interprète encore de petits rôles dans le *Simoun,* puis en captive au sein dévoilé dans *À l'ombre du mal* d'Henri Lenormand, aux côtés d'autres interprètes noirs tels que le célèbre Habib Benglia. Ce dernier, acteur et danseur d'origine malienne, est le premier acteur noir à acquérir une renommée sur les scènes du théâtre français. Interprète de *L'Empereur Jones* d'Eugene O'Neill en 1923 après ses débuts au Théâtre de la Renaissance, cet artiste prolifique se produit également au music-hall, où il joue, notamment, les contorsions et les grimaces habiles d'un Satan vêtu de bottes, d'un pagne et d'une calotte diaboliques[224].

---

[222] Revue *Théâtre*, citée par Sylvie CHALAYE, *op. cit.*

[223] « C'est là-dedans que j'ai dansé pour l'agrément d'un bolchevik costumé en prince Hamlet. J'étais à peu près nue. On m'avait bien donné une petite ceinture, histoire de préparer l'arrivée en France de l'illustre Joséphine, qui ne l'était pas encore, mais rien ne dissimulait mes reines. Personne n'a protesté. »
Aïcha GOBLET, « Aïcha vous parle. Mon Paris : son visage et sa vie ardente » [en ligne], *Gallica*, 1936, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9821184n, consulté le 15 juillet 2022.

[224] Revue des Folies-Bergères, 1925. Voir « Benglia dans le rôle de Satan », *La Revue des Folies-Bergère*, photographie de Waléry, *in* BARDON, Isabelle, BEGUE, Estelle, BINDMAN, David, *et al.*, *Le modèle noir : de Géricault à Matisse*, Paris, France, Musée d'Orsay, Flammarion, 2019, p. 281.

3.5. Activations du corps nu dans la deuxième moitié du xx^{ème} siècle

3.5.1. La performance, de la toile à la scène

L'arrivée du XXème siècle donne naissance à une métamorphose des représentations du corps humain dans les domaines de la peinture et des autres arts plastiques : tout au long de cette évolution amplement documentée et dont il n'est, à nouveau, possible de donner qu'un très bref aperçu dans le cadre de cette thèse, plusieurs phénomènes sont à constater.

Tandis que, sur les toiles, le paradigme du nu classique résiste, jusque dans ses déconstructions et ses transgressions les plus audacieuses, à toutes les convulsions de la modernité, de nouvelles pratiques ouvrent néanmoins la voie à une émancipation du corps nu vis-à-vis du medium pictural et participeront, depuis le domaine de l'art, à un renouvellement des représentations. À travers l'émergence de la performance comme forme d'art, le corps nu cesse de constituer l'objet d'une représentation offert à l'appréciation du public pour devenir le medium et le sujet en action d'une expérience partagée. Le regard est également appelé à ouvrir son attention, non plus seulement aux formes, mais à l'intentionnalité, à l'énergie de gestes de dénudation tantôt effectués pendant la performance, tantôt préalablement à celle-ci.

Qu'il s'agisse d'une dénudation masculine, provocatrice et spontanée, telle que celle d'Arthur Cravan, figure mystérieuse du mouvement Dada, ou de recyclages décalés du nu féminin par les surréalistes, la nudité tient une place discrète dans les performances des avant-gardes dans l'entre-deux guerres. Les années 1950 et 1960 donnent lieu à de nombreuses expérimentations mettant en scène le corps nu dans un jeu qui fait encore référence à la peinture et à la toile tout en revendiquant une nouvelle esthétique, la sortie de la bi-dimensionnalité, et recourent à la photographie pour documenter la performance. Parmi les figures les plus célèbres de ce mouvement, les anthropométries d'Yves Klein emploient des modèles vivants pour imprimer sur des toiles vierges les surfaces de leurs corps enduits de peinture bleue. Pour de nombreux artistes ayant reçu une formation de peintres, il s'agit de convoquer la chair dans un espace affranchi des contraintes de la toile, sans forcément rompre avec celle-ci : ainsi, lorsqu'elle créée *Eye Body* pendant l'hiver 1963-1964, Carolee Schneemann intègre son corps à la toile et au décor de son atelier, composant des assemblages d'objets, de matières et de panneaux dont elle commande des prises de vue au photographe Erró. Cet environnement

hétéroclite qui fait place au corps nu recouvert de peinture, de graisse, de cordes et même d'un serpent, est considéré par la plasticienne comme une extension de sa peinture. À travers cette démarche, Schneemann revendique également, avant l'essor de la seconde vague féministe, la possibilité d'être tout à la fois objet et sujet de sa propre représentation, de se mettre en scène simultanément comme modèle et comme peintre. D'autres plasticiennes de l'époque, comme Hanna Wilke et Yoko Ono, ou encore la violoncelliste Charlotte Moorman, proche du mouvement Fluxus, se produisent dans des performances où la nudité vient questionner les normes de représentation du corps féminin.

Du côté européen, la vague des *happenings* inspirée par les propositions théoriques de Kaprow donne lieu à de nombreuses performances sous la houlette de figures comme Jean-Jacques Lebel en France, tandis que dans l'Autriche encore marquée par les horreurs de la Seconde Guerre mondiale, les actionnistes viennois Otto Mühl, Hermann Nitsch et Günther Brus ou Rudolph Schwartzkogler procèdent à de sanglantes cérémonies mettant en scène un imaginaire du corps castré, mutilé, dépecé, écorché ou sacrifié. Dans ce cas précis, la nudité permet de représenter le corps de l'artiste comme une chair faisant matériau, un objet de souffrance prompt à inspirer la répulsion et l'horreur, afin d'activer et de provoquer chez le·la spectateur·rice une prise de conscience cathartique. Si l'héritage de l'actionnisme viennois ne suffit pas à rendre compte de la singularité de leurs parcours, l'expérimentation de la violence et de la blessure nourrira les travaux de bon nombre d'artistes importants dans l'histoire de la performance, puis du Body Art : Gina Pane, Chris Burden, Marina Abramovic… Mais également, dans une autre mesure, l'œuvre théâtrale du plasticien flamand Jan Fabre, dont les spectacles *Le Pouvoir des Folies théâtrales* et *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir* marquent le début des années 1980.

3.5.2. La nudité au théâtre : une mémoire sélective ?

Les œuvres théâtrales de l'époque se réclamant de la performance et d'une rupture avec les conventions de l'écriture dramatique, souvent inspirées par les écrits d'Antonin Artaud, ont également marqué les mémoires par un emploi prétendument subversif et volontiers confrontationnel du corps nu.

C'est certainement le cas du spectacle *Paradise Now* créé par le Living Theater dirigé par Judith Malina, ancienne élève de Piscator, et le peintre Julian Beck, qui fait scandale au festival d'Avignon en 1968, lorsque des spectateur·rice·s sans billet envahissent l'aire de jeu avec la complicité passive des membres de la compagnie, obligeant Jean Vilar à annuler les représentations après seulement deux soirées. Les désordres provoqués attirent alors l'attention des médias et du grand public, amalgamant la nudité partielle des interprètes, dont les organes génitaux restent couverts, avec l'anarchie momentanément provoquée par cet événement. Mais cette lecture dominante de la nudité ne rend pas justice à la construction complexe du spectacle, qui alterne scènes de dialogue avec le public et d'agit-prop avec des tableaux plus esthétiques où se rétablit une distance entre scène et salle. Dans *Dionysus in 69*, réécriture des *Bacchantes* d'Euripide par le Performing Group alors sous la direction de Richard Schechner, la nudité intégrale des interprètes fait date. Le spectacle propose une réflexion volontiers ironique sur les relations entre émancipation et pouvoir, ménageant des moments participatifs d'orgie où les spectateur·rice·s sont invité·e·s à se joindre aux danses et aux caresses des performeur·euse·s, tout en les mettant en garde contre les dérives de la révolution à travers la figure de Dionysos, qui après avoir renversé Penthée, s'affirme comme une nouvelle figure de politicien dictatorial[225].

En France, les spectacles hybrides du Grand Magic Circus dirigé par Jérôme Savary marquent également les mémoires en brouillant les frontières entre performance et théâtre populaire, proposant des formes sous chapiteau et des spectacles déambulatoires où la nudité, le plus souvent féminine, tient une grande place dans un esprit plus potache que militant.

Mais le grand public connaît moins d'autres formes plus minimalistes, discrètes ou expérimentales de mises en scène du corps nu : dans le sillage des expérimentations formelles de la Judson Church à New York, celle des premiers essais filmiques de la chorégraphe Yvonne

[225] J'ai eu la chance de m'entretenir avec Richard Schechner dans le cadre d'un séjour de recherche à New York et de publier le texte de cet entretien dans la revue en ligne Miranda. Voir Chloé LAVALETTE, « From Dionysus in 69 to Imagining O: discussing nakedness with Richard Schechner » [en ligne], *Miranda. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone / Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world*, n° 16, Université Toulouse 2 - Le Mirail, 2018, URL : https://journals.openedition.org/miranda/11697, consulté le 16 juillet 2022 ; pour une analyse des interactions avec les spectateurs dans *Dionysus in 69*, voir « Spectateurs mis à nu et dispositifs d'interaction sur les scènes de théâtre : la nudité partagée comme émergence d'une communauté » [en ligne], *Corps*, vol. 19, n° 1, CNRS Éditions, 2021, URL : https://www.cairn.info/revue-corps-2021-1-page-223.htm, consulté le 16 juillet 2022.

Rainer, tels *Trio Film*[226], ou de son duo avec Steve Paxton, *Words words* (1963). Citons encore, dans le domaine du théâtre expérimental, la nudité devenue omniprésente en tant qu'uniforme de *training* dans le travail du metteur en scène polonais Jerzy Grotowski, sous sa forme métaphorique dans sa défense d'un « théâtre pauvre », la nudité de l'acteur Ryszard Cieslak dans son adaptation mythique du *Prince Constant* (1965)[227]. Oubliées également, les performances hors normes de la strip-teaseuse et poétesse Rita Renoir, qui emprunte à Georges Bataille sa vision sacrée de la sexualité et participe aux *happenings* de Jean-Jacques Lebel[228].

Une histoire de la nudité sur les scènes de théâtre européennes ne relevant pas du domaine de la performance entre la fin des années 1960 et la fin des années 1990 reste également à faire : citons toutefois quelques nudités notoires, telles celles présentes dans certains spectacles de Jean-Louis Barrault, *Rabelais* (1968), ou *L'Amour de l'amour* (1981)[229] ; celle de Dionysos, allongé sur une civière d'hôpital, dans *Die Bakchen*, l'adaptation des *Bacchantes* d'Euripide par Klaus-Michaël Grüber (1974) ; celle d'Antoine Vitez, sortant d'un

---

[226] *Trio Film* est un court métrage montrant les déplacements de deux danseurs nus et un ballon de grande taille dans un décor minimaliste évoquant un intérieur bourgeois (mur, canapé, présence invisible mais suggérée d'une télévision hors champ) ; la nudité dialogue avec ce décor comme pour évoquer un vaudeville formel, mettant en scène le trio que forment le couple et sa sexualité dans le cadre d'un quotidien étriqué et confortable, espace dont il s'agit pourtant d'exploiter, par le mouvement, toutes les configurations possibles. Lors d'une projection-performance où était programmé *Trio Film*, Yvonne Rainer avait fait projeter les images d'un film pornographique en face des images de *Trio Film*. Mentionnons également *Trio A with a flag*, adaptation du *Trio A*, pièce d'Yvonne Rainer vouée à marquer la *post-modern dance*, donnée dans le contexte du People's Flag Day, manifestation collective de soutien à un artiste new yorkais qui s'était vu traîner en justice pour avoir osé brûler un drapeau américain. Dans un vaste espace, un collectif d'artistes était invité à faire tous les usages possibles du drapeau au nom du premier amendement défendant la liberté d'expression. Yvonne Rainer avait donc proposé aux danseurs auxquels elle avait transmis le déjà mythique *Trio A* de venir l'interpréter nus, uniquement vêtus du drapeau.

[227] *Le Prince Constant* est la seule pièce de Grotowski dans laquelle la nudité occupe une place conséquente. La série de photographies de Ryszard Ciezlak, vêtu d'un simple pagne, les yeux fermés et la bouche entrouverte, dans plusieurs postures, fait partie des grands incontournables de l'iconographie grotowskienne, lorsqu'on évoque la première partie de son travail, « le théâtre des représentations » (de 1957 à 1969). La nudité n'est pourtant pas courante dans ses autres mises en scènes.

[228] Voir Pierre PHILIPPE-MEDEN, « "Le Diable" de Rita Renoir (1972). Ethnoscénologie d'un mimodrame porno-sataniste » [en ligne], *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Dramatica*, *op. cit.* ; et « Strip-tease Burlesque is Not Dead » [en ligne], *Revue d'Histoire du Théâtre*, *op. cit.*

Merci à Pierre Philippe-Meden pour les échanges qui m'ont permis de découvrir Rita Renoir.

[229] Merci à Marc Cluet de m'avoir signalé ces spectacles. Si l'on en croit Jean-Marie Pradier, il semble que la nudité ait déjà été présente dans *Autour d'une mère* (1935), adaptation du roman de William Faulkner et première mise en scène de Jean-Louis Barrault, inspirée par les écrits d'Antonin Artaud. Jean-Marie PRADIER, *La scène et la fabrique des corps : ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident*, Pessac, France, Presses universitaires de Bordeaux, 2000, p. 152.

coffre dans son *Faust* au moment de son arrivée à la direction du théâtre de Chaillot (1981)[230] ; celle, quasi permanente, de Suzanne Lothar dans la *Lulu* de Peter Zadek (1988), ou encore celle d'Albertinette dans la mise en scène d'*Opérette* de Gombrowicz par Jorge Lavelli (1989, reprise d'une création en 1971).

[230] Voir Josanne ROUSSEAU, « "Comme on est nu dans le ventre de sa mère", entretien avec Antoine Vitez », *Revue du Théâtre de la Commune, « La mise en scène du nu », Aubervilliers*, *op. cit.* ; Florence DELAY, *Sept saisons: chroniques théâtrales, 1978-1985*, Paris, France, Gallimard, 2015.

CONCLUSION

L'objet de cette première partie était de mettre en relief l'historicité du concept de nudité tout autant que celle de ses représentations dans la sphère occidentale. En examinant, dans un premier temps, les conceptualisations contradictoires qui en ont été faites au sein des traditions religieuses et métaphysiques juive, grecque et chrétienne, nous avons pu mettre en perspective les conflits d'interprétation dont la nudité fait l'objet, mais également la persistance d'une dévalorisation contiguë de la corporéité et du féminin qui lui est associé. Cette histoire et les nouvelles interprétations qu'elle suscite de la part de penseurs tels que Horvilleur ou Agamben montre cependant que les textes anciens peuvent toujours être réinterrogés : l'épisode le plus important du mythe d'Adam et Ève, celui du dessillement des yeux, est à ce titre celui où le regard sur la réalité des corps nus se métamorphose, modifiant avec eux toute une manière d'être au monde.

Cette focalisation sur la représentation invitait naturellement à examiner la naissance du nu, non plus comme concept, mais comme catégorie centrale dans l'histoire de l'art européenne. S'il ne s'agissait pas ici de refaire une histoire du nu dans la peinture ou la sculpture, il semblait nécessaire de replacer sa constitution en tant que paradigme de la représentation artistique, dans l'esprit d'une histoire matérielle et institutionnelle, afin de pouvoir mieux cerner, par la suite, les enjeux et les paradoxes de sa représentation sur les scènes de théâtre. Nous avons donc pu voir comment le nu s'impose au croisement des nouvelles contraintes esthétiques de la représentation humaniste et de la recrudescence d'un idéal néo-platonicien prônant l'harmonie des figures. Ici encore, deux points sont à retenir : la revalorisation progressive de la figure féminine par le développement d'une peinture de la chair, et, au XIXème siècle, le foisonnement des sciences qui prennent le relais de l'anatomie pour sonder les profondeurs du corps et répertorier différentes formes d'altérité — celle des peuples colonisés, mais aussi des personnes sujettes à des difformités ou des handicaps, celles des prolétaires, des délinquants et des criminels.

Cette contextualisation historique, philosophique et esthétique permettait dès lors d'examiner l'émergence de nudités proprement scénique à partir de la fin du XVIIIème siècle. Des tableaux vivants au strip-tease, des *soli* de ballerines en maillot chair aux déhanchés

convulsifs de Joséphine Baker, en passant par les nudités symbolistes ou exotiques dévoilées dans les « théâtres d'art » et les groupes d'« indigènes » mis en scène dans les villages ethniques de l'époque coloniale, la nudité de chair et d'os s'est invitée sur les scènes du XIXème et XXème siècle comme un procédé de représentation labile, transgénérique — c'est-à-dire n'appartenant à aucun genre spectaculaire défini — et en perpétuelle mutation. Les batailles juridiques qui ont entouré les mises en scènes de la nudité ont cependant conduit les tribunaux — et dans leur sillage, la presse, les artistes et les intellectuels de tous bords — à développer un discours destiné à définir les conditions socialement acceptables de sa représentation. Ce discours est à la fois esthétique, juridique et politique. Esthétique, parce qu'il repose sur l'élaboration d'une distinction entre le concept de nudité « artistique », donc socialement acceptable, et d'une nudité obscène ou pornographique, exclue du champ de l'art sur des critères qui concernent tout autant l'impact sur le public que les conditions de leur mise en scène. Juridique, parce que ce discours esthétique s'élabore au fil des procès intentés aux modèles et aux metteurs en scène qui ont recours à la nudité, et établit une jurisprudence qui laisse peu à peu une place croissante aux formes de la nudité perçues comme licites. Politique enfin, car les rebondissements de ces affaires sont l'enjeu d'affrontements entre des acteurs sociaux variés, dont les intérêts et l'agenda politique sont divers et complexes : alors que la presse offre un espace de médiatisation à ces différents discours, leur retentissement dans l'espace social fait de la nudité, de la pudeur, de l'art un objet d'opinion publique, le lieu emblématique d'un rapport de force entre le camp conservateur et le camp du progrès et de la modernité. Cet ensemble de discours tend à faire de la nudité l'objet d'une attention politique particulière, un prisme à travers lequel se croisent des concepts en redéfinition constante — les critères de la décence et de l'indécence, les ressorts de la représentation et de la réception, et la conception de l'art lui-même. Cette esquisse d'une généalogie de la nudité sur scène permet donc de mettre en relief l'importance d'une compréhension de la nudité comme un procédé de représentation hautement culturel : un procédé dont la mise en scène, la réception et les significations qui lui sont attribuées dépendent étroitement des discours qui s'affrontent et s'élaborent à son sujet.

DEUXIÈME PARTIE : DIRE L'EXPÉRIENCE DE LA NUDITÉ

INTRODUCTION

Cette deuxième partie propose une réflexion critique et épistémologique sur la possibilité d'énoncer un discours sur la nudité à partir d'un corpus de textes relevant de l'esthétique et de la philosophie.

Dans le premier chapitre, j'interroge les conditions de possibilité et d'émergence d'un discours qui proposerait de penser la nudité depuis l'expérience de celle-ci par le·la spectateur·rice, plutôt que de la penser de l'extérieur à l'aune de critères esthétiques ou d'une ontologie pré-définie. Je m'inspire d'un corpus philosophique nourri par l'histoire de l'art, la performance et la littérature pour interroger les enjeux épistémologiques que soulève le projet de penser la nudité. À partir d'une critique de la différence entre nu et nudité proposée par l'historien de l'art Kenneth Clark, nous verrons que la nudité résiste à la prise conceptuelle et révèle une puissance de réversibilité qui désarme la revendication néo-kantienne d'une posture désintéressée, d'un sujet pensant dépourvu de corps et d'affects. Intrinsèquement relationnelle, la nudité ne se réduit pas au corps nu et renvoie celui ou celle qui regarde à son propre corps, tout en lui opposant une résistance qui l'invite à reconnaître, derrière le corps nu, l'existence d'un Autrui qui est aussi un sujet. Cette découverte nous amènera, dans un second chapitre, à prendre en considération l'apport des études féministes à la critique de la représentation conventionnelle du nu, pour rappeler à quel point la nudité est un signifiant clivé et clivant, profondément inscrit dans les rapports de pouvoir de la civilisation occidentale. Ce chapitre, fondé sur une critique de l'androcentrisme à l'œuvre dans les discours élaborés jusqu'à aujourd'hui sur le nu et la nudité, nous conduit à élaborer, au cours d'un troisième chapitre, une phénoménologie féministe de l'expérience de la nudité, dont l'horizon est de pouvoir penser tous les corps comme des altérités à part entière.

CHAPITRE 1. Décrire l'expérience de la nudité avec la philosophie contemporaine : vers une reconnaissance de l'intersubjectivité

Introduction

Je souhaite ouvrir ce premier chapitre par une réflexion philosophique qui, à mon sens, permet de déplier ce qu'engage le défi de penser la nudité *en général*, avant de la considérer dans son amarrage à l'espace et au temps du théâtre. Cet ensemble de lectures critiques, qui a accompagné mon parcours de recherche de la conception du projet de thèse jusqu'à sa réalisation, a constitué et constitue toujours un point de départ dans la tentative, partagée avec ses auteurs, de penser la nudité en tant que concept philosophique irrémédiablement arrimé à l'expérience sensible. Il s'agit d'*Ouvrir Vénus*, de Georges Didi-Huberman[231] — essai d'histoire de l'art consacré à l'analyse de *La Naissance de Vénus* de Botticcelli, et fortement imprégné par l'œuvre de Georges Bataille[232] ; l'essai « Nudités » dans le recueil éponyme de Giorgio Agamben[233] ; et enfin, la préface du recueil d'essais philosophiques *La Pensée dérobée* de Jean-Luc Nancy[234]. En appendice et en complément de cette lecture croisée, je commente également la section consacrée à la visagéité d'Autrui dans *Totalité et infini* d'Emmanuel Lévinas[235], ouvrage antérieur à ceux évoqués précédemment, mais crucial par l'héritage qu'il a laissé aux philosophes contemporains en ce qui concerne l'articulation entre les couples de concepts visage/nudité et sujet/Autrui.

À mes yeux de jeune femme — blanche, issue de la classe moyenne, née à la fin du vingtième siècle : un point de vue dont je mesure et assume l'inévitable partialité, c'est-à-dire

---

[231] Georges DIDI-HUBERMAN, *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 1999.
[232] En l'occurrence *Madame Edwarda* (1937) *in* Georges BATAILLE, *Œuvres complètes. 3 : Œuvres littéraires*, Paris, Gallimard, 2002.
[233] Jean-Luc NANCY, *La pensée dérobée*, Paris, Galilée, coll. « Collection La philosophie en effet », 2001.
[234] Giorgio AGAMBEN, *Nudités*, Paris, Éd. Payot & Rivages, coll. « Rivages poche », 2012, trad. de Martin RUEFF.
[235] Emmanuel LEVINAS, *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*, Le Livre de poche, Paris, Librairie générale française, coll. « Biblio essais », 1990.

le caractère « situé[236] » —, ces textes sont d'abord emblématiques d'un contexte marqué par la renonciation, pronostiquée par Jean-François Lyotard, à la métaphysique universaliste des « grands récits » de l'époque moderne[237]. Mais ils le sont également par la persistance, dans les premières décennies du XXIème siècle, d'un biais d'androcentrisme[238] qui, en continuant de postuler l'existence d'un sujet neutre et universel du regard, contrarie la prétention apodictique de leur propos[239], au détriment des approfondissements théoriques indéniables que leur inspire l'expérience de la nudité.

---

[236] Je me revendique ici de la *standpoint theory* développée aux États-Unis dans le sillage de la réflexion épistémologique initiée par la primatologue et historienne des sciences Donna Haraway sur les écueils des concepts de neutralité et d'objectivité dans un champ scientifique inconscient des biais de genre qu'il applique à ses méthodes et à ses objets. La revendication du point de vue situé consiste à reconnaître le caractère inévitablement partiel d'une construction du savoir, « située » par l'inscription du sujet de la connaissance dans un corps, un environnement déterminés. À l'origine développée en opposition à l'objectivisme propre aux disciplines scientifiques, elle a trouvé un large écho au-delà du champ des études féministes à proprement parler. L'évolution de l'épistémologie en sciences humaines a donné lieu à des démarches réflexives comparables chez des chercheur·euse·s telles que les anthropologues Jeanne Favret-Saada, ou de Nastassja Martin, dont les ouvrages ont joué des rôles déterminants à différents stades de ma propre démarche réflexive.

Voir María PUIG DE LA BELLACASA, *Les savoirs situés de Sandra Harding et Donna Haraway : science et épistémologies féministes*, Paris, l'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2014; ; Elsa DORLIN, Eva RODRIGUEZ (éds.), *Penser avec Donna Haraway*, 1re édition, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Actuel Marx. Confrontation », 2012 ; Jeanne FAVRET-SAADA, *Les Mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », 1985 ou encore ; Nastassja MARTIN, *Croire aux fauves*, Paris, Verticales, 2019.

[237] Je n'entrerai pas ici dans une discussion sur la pertinence, abondamment discutée, d'une pensée « post-moderne » qui fut réduite à ce nouveau mythe qu'était la « fin des grands récits » ; je me contente de souligner qu'à l'exception de Lévinas, les penseurs auxquels je m'intéressent dans ce chapitre sont indéniablement marqués par ce contexte intellectuel.

Voir Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979 ; *Le différend*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1983.

[238] L'androcentrisme est le nom donné à un biais de jugement fondé sur la tendance à orienter un jugement sur un phénomène autour d'une perception exclusivement masculine de celui-ci. Je choisis ce terme, forgé par l'écrivaine et philosophe Charlotte Perkins Gilmore dans son essai *Our Androcentric Culture ; or The Man-Made World* (1911), plutôt que celui de phallocentrisme forgé par puis par le psychanalyste freudien Ernest Jones en 1927, puis popularisé par Luce Irigaray en raison de la connotation plus descriptive de celui-ci dans les limites d'une réflexion épistémologique tournée vers la production de pistes théoriques et la pratique de l'analyse de spectacles.

Pour aller plus loin, voir Luce IRIGARAY, *Speculum de l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1974.

Le mot-valise « phallogocentrisme » a, lui, été forgé par Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Ed. de Minuit, Paris, coll. « Critique », 1967. Pour une vision synthétique des liens entre les différentes critiques du phallocentrisme, et les liens entre mouvements féministe et déconstruction, il est utile de lire Diane ELAM, *Feminism and Deconstruction*, London, Taylor & Francis Group, 2006. Cette note est pour moi l'occasion d'exprimer le regret de n'avoir redécouvert la pensée de Derrida qu'à l'occasion de la correction de ce texte, et l'espoir de pouvoir approfondir le travail ici présent dans des travaux postérieurs à celui-ci.

[239] Le terme « apodictique », que j'emprunte ici à Derrida en opposition avec l'adjectif « aporétique » qui qualifierait une pensée de la déconstruction, fait ici référence à la prétention d'un discours à dire la vérité, donc, en ce qui nous concerne, à dire quelque chose de la nudité (ce qu'« est » la nudité). Je l'ai préféré à l'expression de « prétention à l'universalité » que j'avais d'abord employée, afin de ne pas écraser ces auteurs sous une généralisation abusive et afin de respecter la diversité de leurs relations respectives, chacune singulières, à la notion d' « universalité », en particulier dans le cas de Jean-Luc Nancy qui n'est pas sans avoir eu quelques affinités avec la pensée de Derrida Voir justement Jacques DERRIDA, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2000.

Dans cette première partie de mon étude, je souhaite d'abord mettre en lumière la manière dont ces textes proposent une *phénoménologie de la nudité*, à contre-courant de la vision platonicienne et « métaphysique » de la nudité qui avait prévalu jusqu'alors. Cette phénoménologie s'attelle à une description de l'expérience vécue de la nudité par celui qui la regarde, et prend en compte la dimension charnelle et incarnée du corps nu pour interroger la relation sensible que ce dernier entretient avec le sujet de la pensée. Aussi, ces textes philosophiques s'ancrent dans des expériences esthétiques et érotiques majoritairement médiatisées par l'œuvre artistique — picturale, littéraire ou performative — pour tenter de saisir ce à quoi la nudité engage la pensée. En donnant une place plus importante au processus éprouvé par le sujet sensible de la perception, ils viennent ainsi à interroger la possibilité même de penser ou de conceptualiser la nudité, au sens étymologique du mot « concept », qui renvoie à la prise, à la saisie par l'intellect d'une chose dont il s'agirait de percer la nature ou l'essence profonde ; ou, pour formuler les choses autrement, ils engagent un questionnement sur les conditions auxquelles la nudité pourrait donner lieu à une pensée. En effet, sous la plume de ces philosophes, la nudité apparaît régulièrement comme un anti-objet philosophique, au sens où cette dernière entraîne le sujet de l'expérience dans un mouvement glissant qui le dessaisit de toute possibilité de « prise » conceptuelle. Les philosophes auxquels je m'intéresse ici ont en commun d'évoquer, chacun à leur manière, la nudité comme expérience d'un glissement et d'un dessaisissement, qui renvoie le sujet à lui-même et le contraint à renoncer à la posture traditionnelle du penseur — un sujet poursuivant un idéal d'objectivité et d'universalité, désintéressé et détaché de l'objet de savoir, « dépourvu de bras, de jambes et de viscères[240] ».

À partir d'une présentation et d'une critique sommaire de la pensée de Kenneth Clark, historien de l'art et auteur d'une théorie du nu artistique, — dont je développerai l'analyse plus avant dans le deuxième chapitre de cette partie— je proposerai donc une double lecture des textes de Georges Didi-Huberman, Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben et Emmanuel Lévinas.

[240] C'est avec ces mots évoquant les bustes décorant la cour historique de l'École Normale supérieure, que la philosophe et chercheur.euse Romain Emma-Rose Bigé résume avec humour le positionnement épistémologique de la philosophie classique. Voir Romain BIGE, « Devenir chercheuse-cobaye. La danse et les épistémologies situées » [en ligne], *Carnet de l'Atelier des doctorants en danse, Centre national de la danse*, 2020, URL : https://docdanse.hypotheses.org/1174https://docdanse.hypotheses.org/1174.

En tâchant de mettre en relief les grandes lignes, aussi bien que les apports singuliers, de leurs approches descriptives et herméneutiques de l'expérience de la nudité, je serai amenée à identifier les impensés et les impasses épistémologiques qui sous-tendent leurs démarches. Ainsi, bien que Didi-Huberman, Agamben, Nancy et Lévinas semblent faire consensus pour reconnaître, dans son impossible saisissement en tant qu'objet philosophique, la dimension événementielle et intersubjective de l'expérience de la nudité, tous se voient limités par les contradictions qu'engendrent les biais d'une posture universaliste prétendument neutre, c'est-à-dire prétendument indifférente aux effets de la catégorisation sociale de genre. En effet, à l'exception de Lévinas, qui, dans certains de ses textes, assume délibérément un point de vue masculin[241], les auteurs cités ne reconnaissent pas la spécificité de leur identité sociale d' « hommes », en dépit du caractère « marqué » des personnages et figures citées dans leurs références : *La Naissance de Vénus* de Botticcelli et le personnage de Madame Edwarda pour Didi-Huberman ; l'étudiante qui se dénude dans *Le Professeur* de Christian Prigent cité par Jean-Luc Nancy ; la figure de l'Aimée pour Lévinas et les performeuses de *V.B. 55* pour Giorgio Agamben — figures en l'occurrence, « marquées » parce que « féminines ».

Ce parcours d'analyse explore donc des pensées qui prennent pour point de départ une expérience a priori masculine d'une nudité quasi systématiquement féminine, sans pour autant prendre conscience des implications de cette dissymétrie sur leur expérience et leur pensée de la nudité. Aussi met-il en relief les présupposés qui fondent la pensée de la nudité développée par ces philosophes sur le déni de la dimension genrée de leur expérience et de leur regard sur les corps féminins, ainsi que les difficultés engendrées par ce déni dans leur quête pour penser la nudité : un paradoxe, dans le contexte d'œuvres qui partagent une posture politique a priori tournée vers l'émancipation et l'égalité[242].

---

[241] Stella SANDFORD, « Écrire en tant qu'homme. Lévinas et la phénoménologie de l'Éros » [en ligne], *Sens public*, Dossier « La différence des sexes : enjeux et débats contemporains », 2009, trad. de Sylvie DUVERGER, URL : http://id.erudit.org/iderudit/1064265ar, consulté le 14 février 2022.

[242] Il ne me semble pas abusif d'avancer que, à divers degrés et selon des perspectives diverses, Lévinas, Nancy, Didi-Huberman et Agamben sont des penseurs engagés dans une pensée de la politique orientée par et vers la quête d'une plus grande justice sociale.

1.1. Kenneth Clark : le nu comme forme idéale

Dans *The Nude : A Study of Ideal Art*, publié en 1956, l'historien de l'art Kenneth Clark propose une relecture théorique importante de l'histoire du nu comme forme d'art[243]. Convaincu que le nu est la quintessence de la quête de l'idéal entreprise par les artistes occidentaux depuis la Grèce antique, et capable de survivre aux révolutions esthétiques de la modernité, il propose une théorisation du « nu » comme forme idéale à partir d'un corpus d'œuvres classiques. Cette théorisation se fonde sur une différenciation fondamentale entre le nu et la nudité, et une définition de l'idéal du nu comme forme accomplie grâce à l'exclusion de ce qui, dans le corps nu, relèverait de la nudité. Dès son introduction, Clark élabore cette distinction en relevant que la nudité (*nakedness*) provoque une gêne, un embarras, tandis que le nu (*nude*) évoque au contraire un corps équilibré, harmonieux, remodelé et magnifié[244]. La nudité est renvoyée à la réalité d'un corps donné dans sa matérialité brute, tandis que le nu serait une image du corps sublimée et mise en forme par l'art. Certes, Clark concède qu'il peut être agréable de contempler un corps nu en dehors de toute représentation artistique : l'historien accorde au nu le pouvoir de nous troubler et de susciter notre désir, dans la mesure où celui-ci fait partie intégrante de l'expérience humaine, et critique l'hypocrisie selon laquelle une bonne œuvre d'art ne devrait pas éveiller de pensées sexuelles.

En effet, pour Clark, l'enjeu esthético-théorique propre à la représentation du corps nu ne réside pas dans l'intensité de la teneur érotique d'un nu, mais dans la qualité des opérations artistiques effectuées pour le transformer en une forme achevée et harmonieuse. Ainsi, il insiste sur l'imperfection des corps proposés comme modèles aux artistes pour faire valoir la fonction de l'art dans la représentation du nu : « quiconque a déjà assisté à une séance de croquis à l'académie des Beaux-Arts et a vu le modèle informe et pitoyable que les étudiants dessinent laborieusement » pourra ainsi, selon lui, témoigner du travail de transfiguration opéré par l'artiste[245]. Aussi, pour Clark, le nu ne se prête-t-il pas au réalisme et demande au peintre

---

[243] Kenneth CLARK, *The nude: a study of ideal art*, London, Royaume-Uni, J. Murray, 1956. Kenneth Clark, *Le Nu,* tomes I et II. (Paris: Hachette Littératures, 2008). Toutes les citations en français sont de ma traduction.
[244] *Ibid.* p. 3.
[245] Citation complète : « It is widely supposed that the naked human body is in itself an object upon which the eye dwells with pleasure and which we are glad to see depicted. But anyone who has frequented art schools and seen the shapeless, pitiful model that the students are industriously drawing will know this is an illusion. » Kenneth CLARK, *The nude: a study of ideal art*, *op. cit*., p. 5.

un geste de parachèvement qui perfectionnera le corps qu'il a devant les yeux. En ceci, « le nu demeure l'exemple le plus parfait de la transmutation de la matière en une forme[246] ». Ainsi, Clark concède que l'art de la photographie peut saisir avec vérité l'esprit du nu, mais avance que son réalisme risque de choquer l'œil :

> Nous sommes immédiatement troublés par les rides, les poches et autres imperfections, qui sont éliminés dans le régime classique. Par une longue habitude, nous ne le jugeons pas [le corps] comme un organisme vivant, mais comme une forme (*a design*) ; et nous découvrons que les transitions sont inachevées (*inconclusive*), que les contours sont hésitants (*faltering*). Nous sommes ennuyés parce que les différentes parties du corps ne peuvent être perçues comme des unités séparées (*simple units*) et n'ont pas de relation claire les unes avec les autres[247].

Ce passage de l'introduction met en lumière la façon dont la forme esthétique à l'œuvre dans la tradition du nu et l'idéal normatif d'une certaine représentation du corps se soutiennent réciproquement. Par ses nombreuses imperfections, la réalité physique du corps saisi par la photographie échoue à coïncider avec les habitudes perceptuelles qui permettent de juger un corps selon la beauté de ses formes, la netteté de sa silhouette et l'harmonieuse proportion de ses membres. Face aux corps nus, dit Clark, nous chercherions instinctivement la beauté et nous comporterions comme Diogène cherchant à travers la foule un homme véritable. Aussi, notre désir

> n'est pas d'imiter mais de perfectionner. Cela fait partie de notre héritage grec, qui fut formulé par Aristote avec cette simplicité trompeuse dont il est coutumier : « l'Art, dit-il, complète ce que la nature ne peut achever. L'artiste nous renseigne sur les fins non réalisées de la nature »[248].

Les critiques adressées à Clark constitueront la porte d'entrée des deux premiers chapitres de cette partie de la thèse. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant[249], le jugement de goût sur lequel Clark fonde ses analyses du nu dans l'histoire de l'art repose sur un idéal néo-kantien qui définit la beauté comme sentiment de l'universel, et l'amène à prescrire un ensemble de normes sans lesquelles l'émotion esthétique demeurerait imparfaite. L'esthétique du nu artistique proposée par Clark se soutient donc d'une hiérarchisation entre la Nature et l'Art, la matière et la forme, le corps et l'esprit. Mais avant d'entrer dans le détail de

---

[246] *Ibidem.*, p. 27.
[247] *Ibid.*, p. 7.
[248] *Ibid.*, p. 12.
[249] Voir les critiques adressées à Clark par Lynda Nead et John Berger dans le chapitre 2 de cette deuxième partie.

cette critique des présupposés métaphysiques de l'esthétique promue Clark, je souhaite procéder à la lecture de celle que lui adresse l'historien de l'art Georges Didi-Huberman, et qui ouvre la série de textes constituant les prémisses d'une phénoménologie plurielle de la nudité.

À l'orée du vingt-et-unième siècle, il peut paraître consensuel d'affirmer que la distinction entre nu et nudité proposée par Clark relève d'une vision conservatrice de l'art, rendue obsolète par les évolutions de ce champ et les avancées réalisées dans les champs académiques de l'esthétique, de l'histoire de l'art et de la philosophie de l'art depuis la fin des années 1950. Cependant, les discours qui s'attellent sérieusement à analyser et à déconstruire cette tentative de définition sont encore rares en langue française, et méritent d'être examinés en détail. L'enjeu de cette « critique de la critique » est en effet d'identifier les pistes théoriques susceptibles de contribuer à l'élaboration et à l'expérimentation de « définitions » alternatives, c'est-à-dire d'hypothèses théoriques, au sujet du nu et de la nudité susceptibles d'être mises à l'épreuve de l'analyse de spectacles et de la pratique théâtrale, performative ou chorégraphique. La construction de ces hypothèses de recherche et de création est un chantier ouvert à toutes les personnes impliquées dans les réflexions et les recherches actuelles sur le corps, le genre, la sexualité et leurs représentations. Dans ce contexte, ce travail de thèse s'envisage comme un ensemble de propositions et d'approfondissements théoriques pour élargir et consolider ce champ de recherche en gestation. Je me permettrai cependant d'expliciter mes propres critères quant à la nature des hypothèses amenées à se substituer aux « définitions » conservatrices de la nudité qu'emblématise *Le Nu* de Kenneth Clark : à mon sens, ces hypothèses doivent être contemporaines et opératoires. Contemporaines, au sens où l'emploie le philosophe Giorgio Agamben lorsqu'il parle de formes capables de sonder l'obscurité du temps présent[250], gros à la fois d'un avenir toujours advenant et d'un passé en perpétuelle reviviscence. Opératoires, au sens où ces propositions doivent permettre une compréhension élargie et subtile des représentations du corps nu et de l'expérience de la nudité, dans les champs de la connaissance concernés par ce sujet, et en particulier le champ du spectacle vivant. Pour le dire en termes plus crus, les critères de jugement issus d'un ordre social fondé sur la reconnaissance inégale des subjectivités, tels que ceux édictés en son temps par Kenneth Clark, ne sont plus adaptés à

[250] Voir Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2008, trad. de Maxime ROVERE.

l'ère du néo-libéralisme, du numérique, et des nombreuses luttes pour l'émancipation des minorités politiques ; il est temps de leur substituer des hypothèses ouvertes et transdisciplinaires, à la hauteur de la complexité, de la richesse et de la diversité des corps et des formes scéniques qui composent aujourd'hui le paysage contemporain.

L'enjeu de ce premier chapitre sera d'examiner les stratégies discursives employées dans les textes de Didi-Huberman, d'Agamben, et de Jean-Luc Nancy afin de dessiner une contre-proposition théorique décisive pour comprendre et penser la question de la nudité : une approche non plus idéaliste, mais phénoménologique — et, dans le cas d'Agamben, « archéologique » — de la nudité.

1.2. Didi-Huberman : la nudité comme ouverture de l'image

1.2.1. Une critique du « nu » idéal

Georges Didi-Huberman est le premier de ces penseurs à critiquer l'approche néo-kantienne de Clark au nom d'une approche phénoménologique de la nudité. Dans son ouvrage *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, publié en 1999, celui-ci propose de dépasser la lecture néo-platonicienne et idéaliste qui a été faite de la Vénus de Botticcelli, pour reconnaître la dialectique à l'œuvre dans son apparition. Les stances de l'auteur latin Politien, si souvent citées par les historiens pour éclairer l'œuvre de Botticcelli, lui permettent en effet d'attirer l'attention sur la cruauté du contexte qui précède la naissance de la déesse de la Beauté : la castration de son père, Uranus, par le dieu Saturne, la chute de ses organes génitaux et la dissémination de sa semence dans la mer.

Aux yeux de Didi-Huberman, la distinction entre nu et nudité opérée par Clark — qui trouve une analogie dans la découpe mythologique entre une Vénus « vulgaire » et une Vénus « céleste » — répond à deux types d'enjeux historico-esthétiques. D'une part, il s'agirait pour Clark de se placer dans le sillage de Vasari pour légitimer

> la prééminence du dessein — ou du *dessin*, selon les deux significations conjuguées du mot *disegno* — sur un encadrement implicite du *désir* et sur un encadrement, plus explicite, de tout ce qui, dans la peinture, toucherait à une phénoménologie du corps et de la *chair*[251].

Le second enjeu, de type « néokantien », viserait à fonder

> la prééminence du jugement esthétique sur un refus déclaré de toute empathie quant à l'image […]. Que le *nu* soit "une forme d'art" signifie alors que l'on devrait parvenir à se débarrasser de la *nudité* en lui[252].

Selon Didi-Huberman, l'exclusion de l'émotion hors de la sphère du jugement esthétique a eu pour conséquence le fait que l'histoire de l'art s'est empressée de « désexualiser et […] déculpabiliser[253] » la figure de Vénus et le nu en général. Comment les historiens ont-ils procédé ? D'abord, en « habillant » la nudité de Vénus d'une foule de sources littéraires,

---

[251] Georges DIDI-HUBERMAN, *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté, op. cit.,* p. 15.
[252] *Ibid.*, p. 16.
[253] *Ibid.*, p. 16 pour cette citation et les suivantes.

sculpturales et philosophiques qui, comme autant de « vêtements » sémantiques, transforme « l'immédiateté visuelle » de la Vénus en « représentation de mots » : ainsi, dit-il à propos des sources littéraires prêtées à Botticcelli, le tableau n'est vu que comme « conséquence retraduite et désincarnée de toute [une] chaîne discursive[254] », à partir des descriptions relatives à l'Aphrodite anadyomène prétendument peinte par Appelle, leur reprise par Pline l'Ancien et Ovide, puis par des humanistes comme Politien. De cette manière, « on a fait du *nu* lui-même l'habillage, le vêtement, le tenant-lieu de quelque chose d'autre[255] ».

Si l'historien de l'art ne récuse pas la pertinence et la légitimité de ces éléments, ce qu'il juge problématique est la manière dont ils figent le nu dans une catégorie esthétique. En projetant la figure de Vénus dans le ciel des idées, ces discours tendent aussi à la « reclore » et à la « pétrifier » dans un carcan référentiel, au détriment d'une observation et d'une compréhension de la dynamique à l'œuvre dans l'image. Évoquant l'idéal clarkien du nu comme « forme idéale », Didi-Huberman développe en forme de démonstration par l'absurde la contradiction intrinsèque de ce discours motivé par le déni de la part désirante présente aussi bien dans l'image que dans le regard du spectateur :

> Que le *nu* soit une "forme d'art" signifie alors qu'on pourrait se débarrasser de la *nudité* en lui. […] Cela signifie que l'on pourrait, devant chaque nu, garder le jugement et oublier le désir, garder le concept et oublier le phénomène, garder le symbole et oublier l'image, garder le dessin et oublier la chair[256].

Or une telle perspective revient à fantasmer un tableau autre que l'œuvre botticcellienne, un tableau idéalement lisse, qui ne nécessiterait pas lui-même de développer des stratégies d'évitement puisqu'il serait exempt de tout érotisme :

> Si cela était possible — comme je ne le crois pas —, alors la *Vénus* de Botticcelli ne serait bien, pour finir, qu'un nu "céleste" et clos, un nu débarrassé de sa nudité, de ses (de nos) désirs, de sa (de notre) pudeur. Débarrassé, en somme, de sa (de notre) culpabilité, cette manière de *coupe* que tout désir fondamentalement impose.

Cette critique m'apparaît importante en ce qu'elle pointe la contradiction inhérente à l'approche idéaliste du nu : nier la part désirante de l'image revient à se dédouaner de la part désirante du

[254] *Ibid.*, p. 17.
[255] *Ibid.*, p. 22.
[256] *Ibid.*, p. 16 pour cette citation et la suivante.

regard spectateur. Dans le contexte historique où fut peinte la *Vénus* botticcellienne, cette falsification théorique peut être expliquée par le retour en puissance d'un intégrisme religieux, d'une haine du corps et de la sexualité incarnée par le prédicateur Savonarole, dont les sermons regorgent d'injonctions à se garder des péchés de la chair. Didi-Huberman perçoit ainsi l'influence de cette atmosphère somatophobe sur le peintre, dix ans après *La Naissance de Vénus*, à travers la figure de la Vérité dans *La Calomnie d'Appelle* : la figure protectrice de Laurent de Médicis s'étant éteinte, Botticcelli ne pouvait plus se permettre d'ignorer les sermons de Savonarole[257].

Si les discours des historiens de l'art ont pudiquement recouvert la *Vénus* botticcellienne d'un millefeuille de références aveugles à sa puissance de trouble, il s'agit de comprendre pourquoi les discours et pratiques d'analyse ici critiquées par Didi-Huberman ont fait tradition jusqu'au milieu du vingtième siècle, moment où l'ouvrage de Kenneth Clark en propose une théorisation. Pour comprendre ce déni historique, Didi-Huberman fait appel à la psychanalyse.

La notion d' « isolation » développée par Freud dans son étude sur la névrose obsessionnelle lui fournit une première piste : ce mécanisme revient à « isoler une pensée ou un comportement de telle sorte que leurs connexions avec d'autres pensées ou avec le reste de l'existence du sujet se trouvent rompues[258] ». Freud met en lien cette stratégie d'évitement avec le tabou du toucher, mécanisme de défense *princeps* à l'origine de la névrose obsessionnelle, destiné à refouler les composantes potentiellement destructrices du désir érotique, et la compare à la force de refoulement opérée par l'amnésie traumatique. Aussi l'isolation est-elle envisagée par Freud comme une « technique magique[259] », analogue de « l'annulation rétroactive (*Ungeshemachen*) », « mécanisme psychique qui consiste à ce que ne soit pas arrivé ce qui l'est déjà ». Or Didi-Huberman souligne l'inconséquence épistémologique de cette stratégie : alors que nier l'existence d'un événement ou d'un phénomène contrevient à la rigueur exigée d'un historien — elle pourrait alors relever d'une falsification du récit historique — « les écrits d'histoire — et d'histoire de l'art, en particulier — regorgent de ces "isolations" qui permettent de simplifier, d'épurer, de schématiser magiquement les problèmes […] ». L'idéalisation du nu

[257] *Ibid.*, p. 20.
[258] Sigmund FREUD, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, trad. de M. TORT. *In* Georges DIDI-HUBERMAN, *op. cit.* pp. 22-23.
[259] *Ibid*., p. 23 pour cette citation et les suivantes.

comme « forme » pure par Kenneth Clark relève ainsi, selon lui, d'un mécanisme de défense fondé sur le rejet de l'empathie, c'est-à-dire un rejet de l'implication émotionnelle du sujet dans l'expérience esthétique.

L'hypothèse psychanalytique permet à Didi-Huberman, non seulement d'identifier ce qui, dans les approches idéalistes du nu botticcellien, échoue à rendre compte de sa puissance de trouble, mais également de mettre à jour l'objet de son questionnement : comment repenser ce que la tradition de l'histoire a oblitéré, à savoir « cette *nudité* que le *nu* botticcellien ouvre et referme en même temps devant nos yeux ?[260] » Deux pistes sont alors écartées : d'une part, les « facilités néo- ou pseudo-freudiennes […] qui, par exemple, chercheraient à identifier une "sexualité" de Vénus » — c'est-à-dire à projeter sur le sujet représenté dans le tableau une sexualité à tout le moins discutable, du moins aux yeux de l'historien — ; d'autre part, à réduire la nudité de Vénus à ses « caractères sexuels », en analysant par exemple la représentation de la morphologie féminine selon une perspective que l'historien prête, quelque peu maladroitement, aux *gender studies*. Il s'agit pour lui de comprendre en quoi le tableau « produi[t] une *nudité* » au sens d'une « mise en œuvre de l'*attraction* et du *désir* », c'est-à-dire justement cette dynamique désirante qui, pour Kenneth Clark, est source de gêne ou d'associations embarrassantes. Or, éclairer la dynamique désirante de l'image revient pour l'historien à rendre justice au « phénomène », c'est-à-dire à la qualité de l'expérience produite par ce qui, dans le « nu », ouvre et ferme simultanément une forme de « nudité ».

À rebours de la démarche clarkienne, Didi-Huberman propose alors de lever le tabou du toucher. Cette démarche revient à opérer une reconnaissance du *toucher* de la nudité, de sa capacité à ébranler l'intégrité et l'équilibre psychique du·de la spectateur·rice, ce qui implique l'historien lui-même comme partie prenante de l'expérience esthétique, et requiert de sa part une capacité symétrique à reconnaître et à accepter — voire à assumer — sa propre affectivité. En effet, selon l'historien, l'envers « bifide » de toutes les idéalisations est aussi bien le toucher d'Éros que celui de Thanatos, cet endroit où « être touché (être ému par la beauté pudique de Vénus, c'est-à-dire être attiré et presque caressé par son image) devient *être touché* (c'est-à-dire être blessé*, être ouvert* par le négatif afférent à cette même image)[261] ». Relever la nudité

[260] *Ibid.*, p. 24 pour cette citation et les suivantes.
[261] *Ibid.*, p. 26.

à l'œuvre dans le nu revient ainsi, pour Didi-Huberman, à ouvrir la tâche d'une « phénoménologie de la nudité », attentive aux contradictions et aux tensions, aux déplacements et aux hybridations perceptibles dans l'expérience du tableau.

1.2.2. Une phénoménologie de la nudité

Comment Didi-Huberman s'y prend-il pour esquisser cette approche phénoménologique de la nudité à l'œuvre dans le nu ? Il se réfère d'abord à l'approche iconologique de l'historien de l'art Aby Warburg, qui a consacré sa thèse à *La Naissance de Vénus*. Cette approche théorique invite à observer et à analyser le contraste entre l'impassibilité des personnages du tableau et la passion qui anime les éléments et les objets situés en bordure de leurs corps, comme le vent sifflant dans les cheveux de la déesse ou gonflant les vêtements de ses compagnons. Évoquant le travail du rêve, Warburg attire l'attention sur « l'atmosphère psychique » du tableau, ce que Didi-Huberman interprète comme une invitation à prendre le rêve comme paradigme herméneutique :

> Warburg nous suggère que le rapport à la représentation et au travail d'objectivation du monde visible — corps humains, espaces construits, vraisemblances narratives — se trouve, chez Botticcelli, soumis au contre-motif, au symptôme récurrent, anadyomène, d'une *figurabilité* : un travail psychique où se déploie toute la subjectivation de mondes fantasmatiques. Dire ici que la représentation est soumise au *symptôme*, c'est constater que sa stabilité aspectuelle — sa vocation à susciter une certaine reconnaissance des formes, une certaine référentialité — est soumise à quelque chose qui se donne à la fois comme *surgissement*, l'apparition d'un trait inattendu, impensable, dans le tissu du représenté, et comme *dissimulation*, la disparition d'un monde où ce trait lui-même serait pensable[262].

Le rapport à l'image de la nudité que Didi-Huberman propose se définit donc, à l'opposé d'une idéalisation et d'une mise en forme de la matière, comme une attention *ouverte* non seulement à la sexualité inhérente au corps nu, mais au travail dialectique que cet infigurable opère au centre de l'image. À la suite de Freud, de Warburg et de Benjamin, l'historien et penseur nous invite à considérer les images comme des « tensions en acte, des situations *impures*[263] », signes d'une dynamique animée par ces mouvements que Freud analysa dans le

[262] *Ibid.*, p. 30.
[263] *Ibid.*, p. 31 pour cette citation et la suivante.

rêve : « condensation et déplacement, dissimulation et plasticité, insensibilité à la contradiction, dissociation de l'affect et de la représentation, *etc.* »

Dès lors, Didi-Huberman invite son lecteur à regarder la Vénus de Botticelli comme une image nouée autant d'horreur que de pudeur, et comme un travail composite associant la forme (le dessin sublime de ses membres) et l'informe (que l'on retrouve dans l'écume suspecte, associée au sperme de son père émasculé par Zeus, qui s'accumule entre les roseaux à ses pieds). L'historien fait observer que l'ambivalence entre horreur et beauté trouve par ailleurs un écho dans les discours de la Renaissance sur le caractère composite de la beauté — *discordia concors* — tout comme dans l'adoption par les peintres de la pratique anatomique, qui implique d'ouvrir les chairs pour comprendre avec précision l'agencement de leurs membres.

1.2.3. Bataille lu par Didi-Huberman : la nudité à corps ouvert

Didi-Huberman trouve matière à approfondir son analyse dans une autre œuvre du peintre florentin, l'*Histoire de Nastagio degli Onesti*. Ces quatre panneaux illustrent un conte de Boccace dans lequel un jeune homme suicidé après avoir été éconduit est condamné à poursuivre éternellement la silhouette nue de sa bien-aimée à travers la forêt, jusqu'à ce que celle-ci soit arrêtée par les chiens et éviscérée par l'épée de son prétendant. Cet ensemble de tableaux offre, aux yeux de Didi-Huberman, un tressage entre nudité et cruauté qui trouve un éclairage singulier dans l'ontologie de la nudité proposée par Georges Bataille. En effet, pour Bataille, la nudité serait une *ouverture* de l'érotisme, qui, à l'instar de la mort, opère une rupture avec la condition discontinue et séparée de l'existence humaine individuelle. Dans l'acte sexuel, l'individu peut transgresser cette condition en se fondant dans un autre, tout comme il peut le faire en rejoignant, par la mort, le monde inerte de la matière. L'érotisme est donc un rappel *à* la mort et un rappel *de* la mort entendue comme état de désintégration, d'indifférenciation :

> La douceur, l'enflure, la coulée laiteuse de la nudité féminine anticipent sur une sensation de fuite liquide, qui elle-même ouvre sur la mort comme une fenêtre dans la cour[264].

[264] Georges BATAILLE *Histoire de l'érotisme*, in *Œuvres complètes. 3*, p. 132 ; cité par Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 93.

Dans le roman *Madame Edwarda*, la nudité de la prostituée Edwarda est une vision de mort : son apparition est décrite comme un « trou », sa vulve une « plaie vive ». Mais le récit, nous prévient Bataille, ne prend sens que si son lecteur « retir[e] le vêtement et la forme » de la narration et de son personnage central pour le « réduire » à la nudité : aussi la trame narrative qui conduit à l'égarement du narrateur devant l'image du corps nu d'Edwarda est-elle assimilée à un vêtement que le lecteur doit arracher — ou dont il doit se laisser dépouiller — pour atteindre à l'essence du récit. En effet, la nudité d'Edwarda dépasse la personne d'Edwarda ainsi que le caractère anecdotique de cette fiction écrite à la première personne, tout comme elle déborde le narrateur qui assiste à son apparition. Au-delà de ces attributs formels, cette nudité incarne, aux yeux de Didi-Huberman et de Bataille, une qualité de l'Être, l'allégorie d'un « trait ontologique fondamental[265] » de l'existence qui contraint le sujet à s'arrêter devant « ce qui est », le met en suspension de telle sorte qu'il se trouve dénudé à son tour et tendu « vers ce qui [le] renversera ». Dès lors, pour Didi-Huberman, la nudité bataillienne est à interpréter comme un processus, un mouvement qui peut être compris comme un glissement de l'être : « L'objet du désir, dont la réalité est provocante, se dérobe néanmoins à la représentation distincte[266] ». La nudité met l'être en mouvement, « parce qu'elle fait du glissement lui-même une dynamique d'*exubérance ontologique*, une dynamique d'*ouverture* que la représentation échouera généralement à "distinguer"[267] ». Par son « exubérance », la nudité ouvrirait donc quelque chose de plus qu'elle-même, un quelque chose de plus qui déborde tant le corps nu — la forme, la représentation — que le sujet qui la regarde, de telle manière qu'elle mettrait en échec toute tentative de discernement entre ce qui déborde et ce qui est débordé.

Pour Didi-Huberman, cette « ouverture » de la nudité est à penser doublement comme ouverture d'un monde riche de possibles — d'interprétations, d'associations, d'interactions — et comme incision, blessure sacrificielle infligée à l'intégrité d'un corps ou d'un psychisme. L'historien décèle cette dynamique bifide dans les tableaux de Botticcelli, où l'attrait de la nudité est aussi « attrait du tranchant, mouvement psychique d'attraction qui va de la beauté corporelle (Botticcelli orfèvre de Vénus) au sacrifice de la beauté (Botticcelli bourreau de

[265] *Ibid.*, p. 94 pour cette citation et les suivantes.
[266] Georges BATAILLE, *op. cit.*, pp. 129-131, cité par Georges DIDI-HUBERMAN, *op. cit.* p. 95.
[267] *Ibid.*, p. 95. C'est moi qui souligne.

Vénus)[268] ». Dans cette perspective, la nudité serait à comprendre comme un processus à double face où se côtoient le corps offert (comme surface, unité organique, voire comme icône) et le corps ouvert, « comme si le mouvement de la dénudation — ôter le vêtement — devait se prolonger au-delà et, donc, atteindre le vêtement de la peau », car « il n'y a pas d'image du corps sans l'imagination de son ouverture ».

La lecture d'*Ouvrir Vénus* offre des perspectives importantes à notre réflexion sur les modalités d'une approche phénoménologique de la nudité. D'une part, l'historien effectue une rupture symbolique importante avec la tradition d'une histoire de l'art inféodée à une lecture philologique des images, aveugle à leur puissance visuelle et réticente à s'engager dans le processus de « travail psychique[269] » inhérent à ce que l'historien nomme la dialectique des images. Si elle peut paraître consensuelle dans le champ contemporain de l'histoire de l'art, la critique opérée par l'historien à l'égard du recours à l'érudition comme réflexe d'évitement face à la charge érotique d'un corps nu me paraît particulièrement pertinente lorsqu'il s'agit d'observer les discours produits sur la nudité dans le champ du spectacle vivant. D'autre part, ce bref essai destiné au grand public a le mérite d'amorcer un renversement épistémique crucial au moment d'envisager la possibilité d'appréhender la question de la nudité dans le tableau de Botticcelli : il s'agit de ne plus nier la puissance de trouble à l'œuvre dans l'image, et de s'approprier la charge empathique suscitée chez le·la spectateur·rice pour mieux analyser la manière dont celle-ci, par sa composition, ses contrastes, ses tensions et ses contradictions, s'ouvre vers autre chose que ce qu'elle représente.

Si Didi-Huberman recourt à l'iconologie de Warburg pour développer ce propos, c'est cependant la référence à la nudité bataillienne qui lui permet d'étayer son hypothèse centrale, à savoir la part de cruauté à l'œuvre dans les représentations et dans la culture visuelle de la Renaissance. En effet, les théories de Bataille sur la nudité et leur illustration à travers la référence à *Madame Edwarda* offrent un puissant contrepoint à la conception classique du nu portée par Kenneth Clark, et plus généralement par l'histoire de l'art telle qu'elle s'est développée après-guerre. Cependant, la rupture qu'opère ce discours alternatif sur la nudité repose sur une inversion de la hiérarchie présupposée entre nu et nudité, et non sur une remise

[268] Georges DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 99 pour cette citation et les suivantes.
[269] *Ibid.*, p. 30.

en question de ses fondements ontologiques. En proposant une ontologie alternative, mais obéissant au même principe hiérarchique, la vision bataillienne reprise à son compte par Didi-Huberman reconduit une certaine opposition entre nu et nudité. D'après ses propos, le nu serait avant tout une *forme d'art* forgée par une certaine *culture du regard*, elle-même construite sur le déni de la force empathique des images de corps dénudés, et sur la mise en valeur d'un millefeuille de références culturelles supposées expliquer l'image et endiguer sa puissance de trouble. En revanche, la nudité serait ce *processus* par lequel l'image s'ouvre pour nous toucher au plus trouble, et, réciproquement, l'ouverture d'un regard disponible au *toucher* de l'image.

La proposition de Didi-Huberman est donc importante dans la mesure où elle permet de conceptualiser la nudité comme un *processus* qui met en relation non seulement l'image et le·la spectateur·rice, mais aussi le corps regardé et le corps qui regarde. Cependant, la conclusion d'*Ouvrir Vénus* laisse à penser que l'historien renoue avec une tradition métaphysique consistant à assimiler la nudité à une métaphore de l'être, de sorte que la nudité apparaît comme un processus qui, dans sa dynamique d'ouverture, *transcende* la forme aspectuelle de l'image. Certes, la transcendance dont il s'agit ici se distingue de la transcendance platonicienne : elle ne procède pas d'une dimension suprasensible jugée supérieure à l'immanence de l'œuvre, mais d'une ouverture à l'intérieur même de cette immanence. Cette présence de la transcendance se retrouve dans de nombreux travaux de Didi-Huberman, en particulier *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* et *L'Image ouverte*, dans lesquels l'historien affirme la nécessité de dénicher le *visuel* dans le champ — désormais trop élargi — du *visible*[270].

Nudités et *La Pensée dérobée*, deux textes philosophiques contemporains de la publication *d'Ouvrir Vénus*, permettent de prolonger cette réflexion sur les conditions de possibilité d'une approche phénoménologique de la nudité. Plus éloignés de la métaphysique de l'image qui semble demeurer l'horizon théorique de Didi-Huberman, ces textes proposent des perspectives à la fois proches de, et tangentielles à la proposition de l'historien de l'art. En effet, la nudité y apparaît comme mouvement, événement : si elle conserve incontestablement un pouvoir heuristique pour la pensée, c'est dans un monde dépourvu de voiles qu'elle nous fait signe.

---

[270] Voir Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris: Éditions de Minuit, 1992. Et *L'Image ouverte: motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007. Cette critique mériterait par ailleurs d'être nuancée et remise en perspective à la lumière de l'ensemble de son œuvre.

1. 3. Giorgio Agamben : l'événement d'un non-avènement

1.3.1. La nudité prise au piège de la dialectique du dévoilement

Pour Giorgio Agamben, la nudité est le symptôme de notre rapport à un réel ou à un être dont nous devons cesser de croire qu'il nous sera donné sur le mode du dévoilement. Le philosophe italien développe cette réflexion dans le long essai qu'il consacre à la nudité dans son recueil *Nudités*, traduit en français et publié en 2009 par l'éditeur Payot Rivages. À la manière d'une captation de bienveillance — cet artifice rhétorique destiné à susciter l'intérêt et la faveur des lecteurs — le texte prend pour point de départ une expérience sensible et esthétique avant de formuler le projet de penser l'expérience de la nudité. Il s'ouvre ainsi sur le récit par le philosophe de son expérience de spectateur devant la performance *VB 55*, réalisée en 2005 par l'artiste conceptuelle Vanessa Beecroft, dans la prestigieuse Neue Nationalgalerie de Berlin. Ayant assisté à la performance, Agamben décrit comment les visiteurs, entrant dans l'immense hall du musée après avoir longuement patienté pour entrer, découvrent une centaine de femmes, vêtues d'un simple collant transparent et enduites d'huile d'amande, debout, immobiles, et ordonnées dans l'espace selon la couleur de leurs cheveux :

> La première impression qu'éprouvait celui qui tentait d'observer ces femmes, mais aussi les visiteurs qui, à la fois curieux et timides, commençaient à reluquer ces corps (qui, après tout, étaient bien là pour être regardés), et qui, après avoir tourné autour d'eux, comme partis en reconnaissance vers le régiment des dénudées d'une hostilité presque militaire, s'éloignaient embarrassés, était celle d'un non-lieu. *Quelque chose qui aurait pu et peut-être aurait dû se passer n'avait pas eu lieu*[271].

En première lecture, l'intérêt principal de l'essai de Giorgio Agamben réside dans le fait qu'il s'inspire d'une expérience de spectateur, et plus particulièrement d'une déception, pour construire sa problématique. Mais, une fois passée cette surprise, la manière dont le philosophe se débarrasse de cette anecdote pour aller à la rencontre de ce qu'il semble envisager comme son véritable objet philosophique nous paraît tout aussi frappante : en effet, la question « Qu'est-ce donc qui n'a pas eu lieu ? », qu'Agamben formule à la suite de cet extrait, consiste

[271] Giorgio AGAMBEN, *Nudités*, *op. cit.*, p. 95; c'est moi qui souligne.

moins à interroger son « horizon d'attente[272] », qu'à proposer une généalogie de notre perception de la nudité.

Le premier réflexe du philosophe est de décliner les associations d'idées que lui suggère le face-à-face d'un groupe de personnes habillées face à un groupe de personnes nues : les scènes de torture et d'abus sexuels du film *Salò* de Pasolini ou des clichés de la prison d'Abu Ghraïb, ou encore — puisque l'ensemble des spectateur·rice·s se comporte comme dans l'attente d'un événement imminent — les tableaux du Jugement dernier. À cet égard, Agamben observe que la relation entre celles qui sont nus et ceux qui les observent est inversée par rapport aux représentations religieuses : « d'une hostilité presque militaire[273] », les modèles nues ressemblent, non pas à des pécheurs, mais à un régiment d'Anges « implacables et sévères[274] », alors que les visiteurs « timides et curieux », « hésitants et emmitouflés », lui évoquent les ressuscités en attente du Jugement. S'il y a sadisme, il est donc du côté des modèles, en particulier des plus jeunes qui semblent l'importuner (ou le culpabiliser ?) avec « leur regard ennuyé et impertinent ».

Or, laissant de côté l'analyse de ses perceptions, Agamben balaie ces trois références d'un revers de main : ce n'est pas seulement « cela » qui « n'a pas eu lieu » — entendons « ce ne sont pas seulement ces diverses références qui sont ici détournées par la performance » —, mais « la simple nudité », aussi paradoxal que cela puisse paraître devant un si grand nombre de corps dénudés. La « simple nudité » serait donc l'événement attendu, le contenu de l'horizon d'attente qui justifie la déception du philosophe devant *VB 55*. Agamben suggère que la nudité crée l'horizon d'un événement, dont le non avènement constituerait pour lui l'intérêt principal du travail de Beecroft. Pour comprendre de quoi est faite cette attente, il examine d'abord la définition privative de la nudité imposée par la doctrine du péché originel, exposant l'interprétation d'un théologien du vingtième siècle, Erik Peterson, pour remonter aux écrits de Saint Augustin et de son adversaire principal, Saint Pélage. Dans un second temps, il explore la nostalgie chrétienne d'une nudité d'avant la chute — perceptible jusque dans la fascination pour les voix blanches — qu'il décèle encore dans l'analyse de la honte et de la grâce par Sartre ou dans les dispositifs sado-masochistes contemporains. C'est un retour sur la métaphore de la

[272] J'emprunte cette notion à la théorie de la réception de Hans Peter Jauss.
[273] AGAMBEN, *op. cit.*, p. 95
[274] AGAMBEN, *op. cit.*, p. 96 pour cette citation et les suivantes.

nudité comme clarté dans laquelle se présente l'idée, présente dans la philosophie médiévale, et un détour par un texte de Benjamin sur la beauté, qui lui permet d'esquisser une conception de la nudité comme « pure connaissabilité », pure médialité qui donne à voir le corps et rien d'autre.

Si ce qui n'a pas eu lieu est « la simple nudité », la question qui anime le texte est dès lors la question philosophique par excellence, une question ontologique cherchant à définir l'essence d'un concept : « Qu'est-ce que la (simple) nudité ? »

L'analyse qu'Agamben nous propose alors se donne pour mission de remonter à la source de l'héritage théologique chrétien qui, selon lui, se trouverait au fondement de la perception occidentale de la nudité : la première étape de son archéologie est donc celle du mythe d'Adam et Ève.

1.3.2. Peterson et la dualité nudité-vêtement

« Alors chacun ouvrit les yeux et ils virent qu'ils étaient nus »
Genèse, 3, 7

Comme nous l'avons déjà vu au cours de la première partie de ce travail, le geste qui opère le basculement décisif du destin du premier « couple » humain est une attention nouvelle portée à leur propre corps par les deux protagonistes. Or, selon Agamben, la phrase du texte biblique, en corrélant l'ouverture des yeux et le constat d'une nudité préexistante, pose un problème logique : le péché originel a pour conséquence l'ouverture des yeux, mais la nudité est déjà là. Que s'est-il donc passé ?

Pour répondre à cette interrogation largement partagée, Agamben rappelle que les théologiens auraient présupposé l'existence d'un « vêtement de gloire » invisible, dont Adam et Ève se seraient retrouvés dépouillés au moment où ils ont ouvert les yeux. Dans la suite du récit biblique, Agamben relève que deux types de vêtements bien concrets interviennent pour voiler la nudité du couple originel : un cache-sexe en feuilles de figuier, qu'ils confectionnent eux-mêmes, puis des vêtements de peaux que Dieu leur fabrique pour les équiper avant de quitter le jardin d'Éden. Le philosophe souligne donc qu'Adam et Ève ne sont nus que deux fois, dans les intervalles entre les moments où ils portent, ou revêtent, ces trois sortes de vêtements.

Or, dès lors qu'elle ne fait que s'insérer lors de brèves transitions entre deux états de leur parcours, la nudité semble être envisagée comme une double privation, plutôt que comme un état de corps à part entière : privation d'un vêtement de gloire et privation d'une définition propre, d'une existence à part entière, indépendante de celle du vêtement censé couvrir ces corps. Sur ces bases, Agamben en déduit qu'il ne peut pas y avoir une théologie de la nudité, mais seulement une théologie du vêtement. Et c'est justement à la lecture d'une *Théologie du vêtement*, celle publiée en 1934 par le théologien Erik Peterson, que le philosophe va développer, dans la suite de son essai, les implications de ce paradoxe biblique[275]. En effet, Peterson développe la théorie suivante : si Adam et Ève n'avaient pas de vêtement avant le péché originel et l'ouverture des yeux, ils n'étaient pas « nus » pour autant. Pour le comprendre, il faut distinguer l'absence de vêtements (*Unbekleidetheit*) et la nudité qui est une privation de vêtements (*Nacktheit*) :

> La nudité présuppose l'absence de vêtements, mais elle ne se confond pas avec elle. La perception de la nudité est liée à cet acte spirituel que l'Écriture sacrée définit comme "l'ouverture des yeux". La nudité est quelque chose qu'on aperçoit, tandis que l'absence de vêtements passe inaperçue[276].

L'ouverture des yeux n'est pas seulement une transformation d'ordre moral pour Adam et Ève ; c'est une mutation métaphysique qui consiste tout d'abord en la « perte du vêtement de grâce[277] ». Pour comprendre ce raisonnement, il vaut la peine de reprendre *in extenso* les citations qu'Agamben extrait du texte de Peterson :

> Le bouleversement de la nature humaine à travers le péché conduit à la "découverte" du corps, à la perception de sa nudité. Avant la chute, l'homme existait pour Dieu de manière telle que son corps, même en l'absence de vêtement, n'était pas "nu". Ce "ne pas être nu" du corps humain même en l'absence apparente de vêtements s'explique par le fait que la grâce surnaturelle entourait la personne humaine comme un vêtement. L'homme n'était pas simplement dans la lumière de la gloire divine : il était vêtu par la gloire de Dieu. Le péché prive l'homme de la gloire de Dieu et dans sa nature un corps sans gloire devient maintenant visible : le nu de la corporéité pure, le dénudement de la

---

[275] Erik PETERSON, *Theologie des Kleides*, Hohenzollern, Erzabtei Beuron, 1934. Erik Peterson (1880-1960) était une théologien allemand, converti au catholicisme. La traduction française de *Nudités* se réfère à « Pour une théologie du vêtement », *Supplément de la vie spirituelle*, n° 46, 1936, trad. de M.-J. CONGAR. Une traduction de ce texte est également parue en français dans le recueil *En marge de la théologie*, Paris, Ed. du Cerf, 2015, trad. de Bernard BOURDIN, Barbara NICHTWEISS, Jean-Louis SCHLEGEL.

[276] Erik PETERSON, « Pour une théologie du vêtement », *Supplément de la vie spirituelle*, *op. cit.* ; dans Giorgio AGAMBEN, *Nudités*, *op. cit.*, p. 100.

[277] *Ibid.*

> fonctionnalité pure, un corps auquel manque toute noblesse, parce que la dignité ultime du corps humain était contenue dans la gloire divine et que cette gloire a été perdue.
>
> […] Le "dénudement" du corps des premiers hommes doit avoir précédé la conscience de la nudité de leur corps. Cette "découverte" du corps humain, qui laisse apparaître la "corporéité nue", ce dénudement impitoyable du corps avec tous les signes de sa sexualité, qui devient visible pour les yeux désormais "ouverts" en conséquence du péché, ne peut être compris qu'en présupposant que ce qui se trouvait "couvert" avant le péché se trouve maintenant "découvert" et que ce qui était d'abord voilé et vêtu se trouve dévoilé et dévêtu.
>
> […] tout comme le vêtement voile le corps, de la même manière chez Adam aussi la grâce surnaturelle recouvre ce qui se présente, dans la nature abandonnée par la gloire de Dieu et remise à elle-même, comme possibilité de la dégénération de la nature humaine en ce que l'écriture appelle "la chair", le devenir visible de la nudité de l'homme, sa corruption et sa putréfaction. Il y a donc une signification profonde au fait que la tradition catholique appelle "vêtement" la dotation de grâce que l'homme reçoit du Paradis. L'homme ne peut être interprété qu'à partir de ce vêtement de gloire qui, d'une certaine façon, ne lui appartient qu'extérieurement, comme le fait justement un vêtement. Dans cette extériorité du simple vêtement s'exprime quelque chose de très important, à savoir que la grâce présuppose la nature créée, son "absence de vêtements" comme sa possibilité d'être dénudée[278].

Afin d'avancer dans notre lecture d'Agamben, je m'abstiendrai ici des commentaires requis par le raisonnement de Peterson. Aussi me contenterai-je de souligner qu'Agamben relève, dans ce texte, une mise en équation entre la chute, la nudité et la perte des vêtements. Or, cette équation révèle une nouvelle contradiction : si la « donation de grâce » est extérieure à la nature humaine créée par Dieu, alors la « corporéité nue » prise dans « sa pure fonctionnalité » devrait logiquement avoir préexisté à l'apposition d'un vêtement de gloire :

> si donc dès avant le péché, il fallait couvrir le corps humain du voile de la grâce, cela signifie qu'une autre nudité préexistait à la béate et innocente nudité paradisiaque : cette "corporéité nue" que le péché, en ôtant le vêtement de grâce, a fait apparaître impitoyablement[279].

Par ce report du thème de la nudité impure à un état nécessairement antérieur à la création, la théorie du vêtement de gloire vient brouiller le récit des origines. De la nature humaine (impure) et de la nature dotée de grâce, quelle est celle que Dieu a créée ? La théorie du vêtement de grâce agit comme une mise en abîme, un miroir reflétant une infinité d'autres miroirs qui renvoie le récit de la création à une antériorité infiniment répétée ; un effet

[278] *Ibid.*, pp. 100-101 pour les deux premières citations et pp. 107-108 pour la troisième.
[279] *Ibid.*, p. 102.

incompatible avec la vocation supposément archéologique — au sens du mot grec *archè*, ordre, commencement, origine — du récit biblique, qui viserait à raconter les origines de l'histoire de l'humanité.

Si l'interprétation du texte biblique par la perte d'un vêtement de gloire ne fait que décupler le paradoxe qu'elle visait à éclaircir, la mise en équation entre les concepts de chute, de nudité et de perte d'un vêtement a le mérite, selon Agamben, de nous ramener à un grand débat théologique. En effet, la dialectique qui s'établit entre une absence de vêtement « invisible » — recouvrant en réalité la dotation de la grâce —, et une nudité « visible » mise en évidence par la perte d'un « vêtement de gloire », renvoie à la relation complexe entre les concepts théologiques de nature et de grâce, qui ont fait l'objet d'un débat complexe, mais retraçable dans l'histoire du christianisme. En effet, si l'on assimile l'absence imperceptible de vêtement à un vêtement de grâce, on doit supposer que la grâce a été « ajoutée » à la nature humaine comme un vêtement est jeté sur un corps. Or, si tel est le cas, une nature « nue » doit nécessairement préexister à la dotation de la grâce. La nature humaine serait donc toujours déjà constituée comme « corporéité nue », ce qui réduit quelque peu l'impact de la « chute » produite par le péché originel et sa principale conséquence, l'ouverture des yeux qui conduit les (deux) premiers humains à constater qu'il et elle sont nus.

Pour mesurer l'impact de l'élaboration du concept de grâce dans la compréhension du texte biblique, Agamben se propose alors de comparer le texte de Peterson à celui de la Genèse. Il souligne que celle-ci n'indique nulle part que la nature humaine est imparfaite ; l'affirmation de la nécessité de la grâce comme « supplément inéluctable » qui suppose la nature humaine comme son obscur porteur, la « corporéité nue », est donc le fait des théologiens. Selon Agamben,

> Cette nudité originaire disparaît immédiatement sous le vêtement de grâce pour réapparaître seulement comme *natura lapsa*, au moment du péché, c'est-à-dire dans le dénudement. […] *la corporéité nue de la nature humaine est seulement le présupposé opaque de ce supplément qu'est le vêtement de grâce et qui, caché par ce dernier, refait surface quand la césure du péché sépare à nouveau la nature et la grâce, la nudité et le vêtement*[280].

[280] *Ibid.*, pp. 109-110. C'est moi qui souligne.

Au bout du compte, selon Agamben, le paradoxe de du « supplément inéluctable » signifie que

> […] le péché n'a pas introduit le mal dans le monde, mais qu'il l'a seulement révélé […]. La corruption de la nature, qui est désormais apparue en pleine lumière, ne préexistait pas au péché ; elle a été produite par lui[281].

1.3.3. Un nœud théologique à défaire

> Une fois effectuée cette analyse de la doctrine du péché originel et de l'hypothèse théologique d'un « vêtement de gloire » rendant imperceptible la nudité d'Adam et Ève, Agamben peut dès lors faire retour sur la performance de Beecroft et son caractère intrinsèquement déceptif : Pour des yeux aussi profondément conditionnés (fut-ce de manière inconsciente) par la tradition théologique, ce qui apparaît quand on enlève les vêtements (la grâce) n'est rien d'autre que leur ombre, et libérer complètement la nudité des schémas qui nous permettent de la concevoir seulement de manière privative et instantanée, est une tâche qui exige une lucidité peu commune.

Par cette remarque, Agamben identifie à la fois une habitude perceptuelle liée à la sédimentation de la culture chrétienne et à son influence insidieuse sur nos représentations, et un projet philosophico-esthétique : transformer la manière « privative et instantanée » dont nous percevons la nudité, pour libérer nos représentations et nos perceptions de ce carcan théologique. La formulation de ce programme d'émancipation esthétique et politique va fournir au philosophe la question qui animera les développements ultérieurs de son article : par quels moyens construire une représentation de la nudité qui soit capable de désamorcer la dialectique théologique d'une opposition entre nudité et vêtement, nature et grâce ? Quels sont les caractéristiques formelles d'une œuvre qui s'y rattache encore consciemment ou inconsciemment, et à quoi reconnaît-on une nudité qui déjoue ce paradigme ?

Pour répondre à ces questions, Agamben revient sur l'expérience de la nudité du point de vue de celui qui y assiste, pour tenter de cerner une réponse à la question ontologique : après tout, qu'est-ce que la nudité ? La première observation proposée par Agamben découle logiquement du rattachement de la nudité à sa dualité avec le vêtement :

> Une des conséquences du nœud théologique qui unit étroitement dans notre culture nature et grâce, nudité et vêtement est en effet que *la nudité n'est pas un état mais un événement*. En tant que présupposé obscur de l'ajout d'un vêtement ou comme résultat subit de sa soustraction, don inespéré, ou perte imprudente, *elle appartient au temps et*

[281] *Ibid*., p. 109 pour cette citation et la suivante.

> *à l'histoire et non à l'être et à la forme*. Dans l'expérience que nous pouvons en faire, la nudité est toujours dénudement ou mise à nu, jamais forme ou possession stable[282].

En effet, si la nudité n'est jamais un état stable et indépendant, alors elle relève davantage d'un moment que d'une forme dans l'espace, d'une durée plus ou moins longue : elle relève donc de l'événement. Pour Agamben,

> Le strip-tease, à savoir l'impossibilité de la nudité, est, en ce sens, le paradigme de notre rapport avec elle. Événement qui n'atteint jamais sa forme complète, forme qui ne se laisse jamais saisir intégralement dans son surgissement, la nudité est, à la lettre, infinie, elle ne finit jamais de survenir. Dans la mesure où sa nature fait toujours défaut, dans la mesure où elle n'est jamais que l'événement du défaut de la grâce, elle ne peut jamais satisfaire le regard à qui elle s'offre et qui continue avidement à la chercher alors même que la moindre parcelle de vêtement a été enlevée et que toutes les parties cachées ont été exhibées effrontément[283].

Le strip-tease est en effet la forme qui, par le recours à un effeuillage progressif, permet de répéter indéfiniment le cycle de dissimulation et de révélation, d'excitation et de satisfaction, sans jamais dévoiler le corps dans toute sa nudité. En ce sens, l'on pourrait dire que le strip-tease donne une forme concrète au dévoilement infiniment inachevé et infiniment déceptif de la nudité. Reprenant son programme de démantèlement du dispositif théologique à la source de notre perception de la nudité, Agamben conclut cette section de son texte par une prescription méthodologique :

> Une enquête qui entend affronter sérieusement le problème de la nudité devrait pour ces raisons commencer par remonter archéologiquement en deçà de l'opposition théologique nudité-vêtement, nature-grâce, non pas pour atteindre un état originel qui précéderait leur scission, mais pour comprendre et neutraliser le dispositif qui l'a produite[284].

Il s'agit donc, non pas de recourir à une nudité prétendument pure et édénique, qui serait antérieure au péché et donc intrinsèquement « bonne » — Agamben fait ici référence à la philosophie naturiste — mais de forger des représentations de la nudité susceptibles de « neutraliser » ce dispositif en lui opposant une forme de court-circuit. Pour provoquer un tel court-circuit, Agamben propose alors de remonter à la racine de la doctrine du péché originel ;

---

[282] *Ibid*., pp. 110-111. C'est moi qui souligne pour cette citation et les deux suivantes.
[283] *Ibid.*, p. 111.
[284] *Ibid.*, p. 112.

il s'agit dès lors, en examinant une situation historique, de comprendre autour de quels enjeux et de quels rapports de pouvoir s'est enracinée cette doctrine théologique.

1.3.4. Paradoxes du péché originel : la polémique Saint Augustin-Saint Pélage

Pour Saint Pélage, la grâce est la nature humaine telle que Dieu l'a créée en la munissant du libre arbitre ; la possibilité de ne pas pécher est inscrite dans cette nature humaine et inséparable d'elle ; la nature édénique correspond à la sphère de la possibilité qui précède la volonté et l'action. Il y a donc une identité entre la nature et la grâce. En ce sens, le péché d'Adam, péché de la volonté, ne signifie pas nécessairement la perte de la grâce, puisque le premier homme conserve pour toujours la possibilité de ne pas pécher.

Selon Agamben, Augustin propose donc une contre-interprétation de la condition édénique et de la chute :

> Adam et Ève avaient été créés dans un corps animal et non pas spirituel, mais ce corps était revêtu par la grâce comme par un vêtement et, pour cette raison, comme il ne connaissait pas la maladie et la mort, de la même manière il ignorait la libido, à savoir l'excitation incontrôlable des parties génitales[285].

Chez Augustin, la *libido* est le terme technique qui désigne la conséquence du péché : il désigne la rébellion de la chair contre l'esprit, la scission entre chair et volonté. Tant qu'ils étaient revêtus par la grâce, la nudité d'Adam et Ève ne leur était pas indécente. Agamben cite Augustin :

> Leurs yeux étaient donc ouverts, mais ils ne l'étaient pas sur ce que le vêtement de grâce couvrait en eux, alors que leurs membres ne savaient ce que c'était que désobéir à la volonté. Mais quand ils eurent perdu cette grâce, Dieu vengeant leur désobéissance par une peine correspondante, une nouvelle impudeur se fit sentir tout à coup dans leur corps, qui leur apprit leur nudité, devenue indécente, les rendit conscients et les couvrit de confusion. (*De civ. Dei*, XIV, 17)[286].

Pour Augustin, si la désobéissance d'Adam et Ève n'avait été punie par une désobéissance redoublée (la libido), leur état de grâce, toujours en vigueur, aurait consisté en un contrôle parfait sur leurs organes génitaux. Augustin invente ainsi une génitalisation de la honte qui

---

[285] *Ibid.*, pp. 113-114.

[286] AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, Paris, Institut d'études augustiniennes, coll. « Nouvelle bibliothèque augustinienne », 1994, trad. de Gustave COMBES, Goulven MADEC. Cité par AGAMBEN, *op. cit.*, p. 114.

n'était présente ni dans le texte biblique, ni dans les interprétations théologiques antérieures. Les parties qui pouvaient être librement exposées seront désormais désignées comme les *pudenda*, par un gérondif du verbe latin *pudere*, qui signifie avoir honte, ou faire honte — littéralement, *ces choses qu'il faut cacher*. L'interprétation augustinienne propose donc une pensée nouvelle du corps, qui à la fois localise la source de la honte (autour des parties génitales, devenues incontrôlables) et identifie un processus (une dissociation entre la volonté consciente et la volonté des organes).

Selon Agamben, cette théorie de la *libido* est à l'origine de la doctrine du péché originel qui ne « trouvera sa pleine élaboration, après qu'elle aura été acceptée par le synode d'Orange en 529, qu'avec la scolastique.[287] » Selon cette doctrine, ce n'est pas seulement une nature d'*avant* la grâce mais une nature corrompue que l'on retrouve avec le péché originel :

> La soustraction de la grâce ne met pas au jour une nature originelle, qui n'est plus telle, car seul est originel le péché dont elle est devenue elle-même l'expression[288].

1.3.5. Benjamin lu par Agamben : le corps nu comme ultime apparence

Le retour d'Agamben à une thématisation de la nudité comme processus d'intellection lui permet d'esquisser une esthétique de la nudité capable de déjouer le cadre théologique qui détermine l'opposition entre le voilant et le dévoilé. Selon une interprétation du motif l'ouverture des yeux suggérée par Rashi, la connaissance apportée par la nudité est la connaissance d'une perte, celle du seul précepte reçu de Dieu. Mais Agamben propose de l'interpréter comme connaissance a priori, « connaissance d'une pure connaissabilité » :

> Derrière les prétendus vêtements de grâce, il n'y a rien ; or n'avoir rien derrière soi, être visibilité pure et présence : telle est la nudité. Et voir un corps nu signifie en percevoir la pure connaissabilité au-delà de tout secret, au-delà ou en-deçà de ses prédicats objectifs[289].

S'appuyant par la suite sur la tradition chrétienne orientale et sur la philosophie eckhartienne citée dans la première partie de ce texte, il relève cependant l'ambiguïté entre la nudité en tant qu'image et la chose qu'elle vient à découvrir :

---

[287] *Ibid.*, p. 117.
[288] *Ibid.*, p. 118.
[289] *Ibid*., p. 132.

> C'est justement parce que l'image n'est pas la chose, mais sa connaissabilité (sa nudité) qu'elle n'exprime ni ne signifie la chose ; et pourtant, dans la mesure où elle n'est que le moyen par lequel la chose se donne à la connaissance, l'acte par lequel elle se dépouille des vêtements qui la recouvraient, la nudité n'est autre que la chose. Elle est la chose même[290].

Cette interprétation trouve un écho privilégié dans les réflexions de Walter Benjamin sur le rapport de la beauté à l'apparence. Lorsqu'il se présente nu, le corps humain fait exception à la « loi » selon laquelle la beauté résiderait dans l'impossibilité de lever le voile qui fait son mystère. L'unité dialectique du voilant et du voilé qui se manifeste dans la beauté est, selon Benjamin, mise en crise dans la figure du corps nu, où l'apparence « ultime » confine au sublime. Si la beauté du corps humain est une apparence infiniment « dévoilable », elle rencontre cependant, selon Agamben, une limite « au-delà de laquelle on ne rencontre pas une essence qui peut être dévoilée ultérieurement, ni la *natura lapsa*, mais le voile lui-même, l'apparence elle-même, qui n'est plus apparence de rien[291] ». Contrairement à l'analyse de Didi-Huberman, qui envisage la puissance sadique à l'œuvre dans la pulsion scopique par l'allusion au scalpel de l'anatomiste ou à l'épée du meurtrier, Agamben arrête sa réflexion à la peau du corps nu, sur laquelle bute le regard. Ainsi, la nudité est « ce résidu indélébile d'apparence », « ce qui reste quand on enlève son voile à la beauté ». Pour Agamben, la nudité sans voiles touche au sublime kantien évoqué par Benjamin, car en elle,

> l'apparence vient elle-même à l'apparence et se montre, ainsi, infiniment inapparente, infiniment privée de mystère. C'est donc l'apparence qui est sublime dans la mesure où elle exhibe sa propre vacuité et laisse advenir l'inapparent par cette exhibition même[292].

Agamben reconnaît ce « mathème » paradoxal de la nudité dans l'indifférence qui s'exhibe sur les visages indifférents des mannequins (ou ceux, effrontés, des modèles de *VB55*) : « *Haecce !* "Il n'y a rien d'autre que cela."[293] ». Cette expression apparemment indifférente marque le choix d'un retrait de la subjectivité. Ce retrait délibéré est à comprendre comme le caractère ultime de l'apparence qui, par la revendication muette d'une absence de secret, désamorce le dispositif théologique du voilement/dévoilement « pour faire voir, au-delà des prestiges de la

[290] *Ibid.*, p. 136.
[291] *Ibid.*, pp. 138-139.
[292] *Ibid.*, p. 139.
[293] *Ibid.*, p. 145.

grâce et des séductions de la nature corrompue, le corps humain dans sa simplicité inapparente[294] ».

En définitive, le texte de Giorgio Agamben peut être lu comme une tentative pour revenir à une conception de la nudité comme dispositif de connaissabilité, tout en se réconciliant avec le caractère déceptif, fondamentalement « sans voiles », de la « corporéité pure ». Cependant, l'insistance avec laquelle Agamben ramène la question de la nudité à sa thématisation théologique chrétienne, pour finalement s'intéresser à des types de nudité qui « neutralisent » ce dispositif, peut surprendre. Et si la performance de Vanessa Beecroft qui sert de prétexte à l'analyse du philosophe était indifférente à l'analyse théologique proposée par Agamben ? L'omniprésence du dispositif théologique dans l'essai, qui s'exerce au détriment d'autres grilles de lectures possibles, tend à créer l'impression que seules les mises en scène du corps nu présentant des stratégies capables de le « neutraliser » seraient dignes d'intérêt. Mais ce qui surprend surtout, c'est la disproportion entre l'insistance d'Agamben à montrer la surdétermination de notre héritage judéo-chrétien dans les représentations de la nudité et son aveuglement face au fait que la majorité des représentations contemporaines qu'il mobilise concernent des corps féminins.

1.3.6. Critique de l'analyse d'Agamben

1.3.6.1. Une généalogie très sélective

C'est précisément le choix d'une performance contemporaine qui nous donne l'opportunité de lire autrement le texte d'Agamben et son regard philosophique sur la nudité. Le fait qu'Agamben ait choisi une œuvre de Vanessa Beecroft n'est pas anodin. L'artiste conceptuelle, dont la carrière internationale s'est lancée lors d'une exposition documentant ses troubles du comportement alimentaire, s'est élevée au rang de notoriété « *people* » — au point que l'artiste, dont le magazine Vogue a « couvert » le somptueux mariage, a assuré la direction artistique des concerts du rappeur Kanye West.

[294] *Ibid.*, pp. 145-146.

Les affinités existantes entre Beecroft et le milieu de la mode, déjà évoqué dans l'essai d'Agamben à travers la figure du grand photographe Helmut Newton, ne semblent pas non plus anecdotiques. Initiée par une exploration plastique de l'histoire de son propre corps, ballotté entre boulimie et anorexie à l'adolescence, l'œuvre de Beecroft s'est développée dans les années 2000 à travers des performances exposant au regard du public des multitudes de corps autres que le sien, agencés et décrits comme des « autoportraits ». Son travail est, en ceci, marqué par la question des normes imposées au corps féminin et tendu par une ambiguïté éthique qui fait son succès dans le champ de l'art contemporain : la conscience que le geste d'exposer des corps est un acte de pouvoir qui implique une certaine violence. La critique Sidonie von Grasenabb, dans son texte sur la performance *VB 55*, répertorie les éléments d'une ambiguïté volontairement maintenue par Beecroft[295] : d'une part, la présence de l'artiste, vêtue et visible dans l'espace de la performance, mais ne communiquant pas directement avec ses « modèles » afin de préserver une « tension violente » avec elles, la signale expressément comme détentrice du pouvoir d'exhiber ; d'autre part, la diversité des corps en termes d'âge, de physionomies et de couleurs de peau peut être lue comme la revendication d'un « idéal démocratique de la beauté », mais leur ordonnancement selon la couleur des cheveux (et poils pubiens), du rouge au blond puis au noir, fait explicitement référence au drapeau allemand. La discipline imposée aux corps pour tenir debout et immobiles pendant trois heures, leur alignement militaire et leur disposition frontale, tendent également à faire friction avec le principe d'une démocratie des corps. Le nombre et la diversité des corps en jeu ne semble servir qu'à mieux exhiber la mise en œuvre d'une règle unique, d'un principe d'intelligibilité venant s'imposer et instaurer un plan de lisibilité à travers la multitude. En ce sens, le dispositif de Beecroft fonctionne de la même manière que le diptyque d'Helmut Newton (également cité par Agamben), où il s'agit de célébrer la persistance de la beauté et de l'élégance de certaines femmes en toute situation — autrement dit, d'attester que les mannequins sont belles, qu'elles soient nues ou habillées.

Si les performeuses de Beecroft ne sont pas des mannequins, leur utilisation est sensiblement la même : la singularité de leur physionomie, de leur regard et de leur présence

---

[295] Sidonie VON GRASENABB, « A Space, Not an Act » [en ligne], *Artnet*, 2005, URL : http://www.artnet.com/magazine/features/vongrasenabb/vongrasenabb4-11-05.asp, consulté le 20 septembre 2021. Consulté le 19/09/2021.

est (au moins pour partie) instrumentalisée au service d'un corpus de valeurs à prétention universelle, dont la performance de Beecroft met en lumière la nature disciplinaire. Ce qui est certain, c'est que l'identité de genre des corps exposés et de l'artiste qui les expose est une donnée importante pour analyser la performance de Beecroft : en 2005, on peut supposer qu'une proposition aussi ambivalente dans son rapport à la violence du regard posé sur le corps des femmes aurait eu moins de chances d'être exposée — ou risqué de faire scandale — si elle avait été le fait d'un artiste masculin.

1.3.6.2. À l'angle mort de « Nudités » : la subjectivité du modèle féminin

Dans « Nudités », les dispositifs qui tendent à « neutraliser le dispositif théologique » ont un air de famille : ils se caractérisent par un certain « nihilisme de la beauté », défini par Agamben comme une attitude désenchantée de celle qui est regardée face à sa propre beauté[296]. Cette focalisation sur l'attitude et la posture, qu'il retrouve dans la manière dont Walter Benjamin décrit un groupe d'amies semble ouvrir une perspective non explorée par Agamben dans son essai : la façon dont la nudité est « portée », vécue de l'intérieur par celui ou celle qui l'incarne. À force de chercher à définir la nudité loin de celle qui se « performe » sous les yeux, d'en souligner l'essence « privative » ou de marteler l'impossibilité de la penser, Agamben passe à côté de sa dimension incarnée, intersubjective, et de la part d'activité qui se joue pour le sujet dénudé dans le fait d'exposer son corps. Lorsqu'il évoque une forme d'intentionnalité — à travers « l'effronterie » présente dans le regard des jeunes performeuses, par exemple — il court le risque de figer en les essentialisant des attitudes vivantes et des stratégies liées à la relation, toujours construite et en mouvement, que les femmes entretiennent avec leur apparence.

Le point aveugle de cette lecture philosophique semble bien être la question du genre. Une telle omission invite à interroger ce que les représentations dominantes de la féminité — notamment véhiculées par la mode — font à notre perception de la nudité. Le « nihilisme de la beauté » perçu par Walter Benjamin chez les femmes qu'il fréquente est à questionner à l'aune d'un nihilisme esthétique qui conditionne à la fois la production des représentations et la manière de les percevoir. Le visage du mannequin peut en effet être déchiffré, non comme un

[296] Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*, p. 142.

désengagement nihiliste, prétendument naturel, vis-à-vis de sa propre beauté, mais comme une mise en retrait *calculée* de sa subjectivité, imposée par le fait qu'il s'agit de focaliser l'attention du·de la spectateur·rice : une attention sélective, centrée sur l'apparence — vêtements, accessoires, coiffure — et non sur la singularité ou l'expressivité du modèle. Les impératifs publicitaires de la mode se croisent ainsi avec sa vocation à forger des archétypes destinés à être reproduits en série et diffusés sur le marché : en bonne héritière du nu féminin, le mannequin habite une image qui « n'existe » pas pour elle-même mais comme représentante d'autre chose — une marque, un créateur, un ensemble de valeurs. Contrairement à Agamben, je soutiendrai donc que le retrait du visage ou sa variante plus contemporaine — « l'effronterie » qui irrite le philosophe — servent ainsi, dans la mode, une rhétorique visuelle qui sépare la personne de son corps, afin de mettre en exergue ce dernier. Quant aux modèles présentes dans la performance de Vanessa Beecroft, forme hybride qui ne cache pas ses références à des formes de domestication et d'uniformisation des corps telles que la mode ou l'armée, je me permets de supposer qu'elles ne « disent » pas seulement « *ceci est mon corps et il n'y a rien d'autre à voir* », mais également « *je vous expose mon corps, mais c'est tout ce que je vous donne, car je garde par devers moi ce qui constitue mon être véritable* » —, une manière de surmonter la dissociation entre corps et personne en renversant ses présupposés. Ce qu'Agamben nomme « effronterie » peut également ressortir d'une défiance ou d'une mise à distance, réaction possible du modèle — spontanée ou organisée — à la réduction de son corps à un objet par le dispositif qui le met en scène et les regards qui se posent sur lui. Notons enfin un fait qui semble si évident que nous n'y prêtons pas attention : que les corps exposés par Beecroft sont des corps muets et immobiles comme des images, des corps qui ne peuvent « parler » que par le regard. Si les exemples d'Helmut Newton ou de Vanessa Beecroft permettent de remettre en question la dialectique nudité/vêtement héritée d'un « dispositif théologique » qui surdétermine notre perception de la nudité, nous voyons mal en quoi ces formes subvertissent l'héritage du nu féminin théorisé par Kenneth Clark, et nous doutons que le champ esthétique auquel ils ouvrent soit le seul susceptible d'émanciper notre regard.

Malgré ces critiques, il me semble que la singularité du texte d'Agamben tel qu'inséré dans ce corpus réside dans la nature de l'investigation anti-théologique qu'il entreprend à la lumière de la performance de Beecroft. Bien que le philosophe reste insensible au caractère

genré de la performance comme de sa propre réception, sa réflexion sur la nudité s'écarte des sentiers tracés par les représentations érotisées du nu féminin. Au contraire, comme nous allons le voir, le texte de Nancy nous replonge dans une pensée de la nudité nouée à celle de l'éros.

1.4. Jean-Luc Nancy : la nudité comme modalité de la pensée

« Je pense comme une fille enlève sa robe » : c'est à partir de cette petite phrase de Georges Bataille[297] que Jean-Luc Nancy, philosophe et penseur des images, s'attache à redéfinir l'acte de penser et à le mettre en œuvre dans son recueil *La Pensée dérobée*[298]. Placé en exergue de la préface rédigée par le philosophe, un extrait du roman *Le Professeur* de Christian Prigent propose une libre variation autour de cette formule, qui constitue un avant-propos éloquent à la réflexion de Nancy sur la pensée « nue » : le discours d'un « professeur » face à une interlocutrice qui se dévêt devant lui. Rapporté au discours indirect libre, le texte jaillit comme un flux de conscience et traduit le vertige intérieur provoqué par la chute de la robe. Cette chute est assimilée à une « dérobade » qui, défaisant la réalité telle que le personnage la percevait jusqu'alors, entraîne dans son mouvement la pensée. Caractérisée par l'absence de ponctuation et de marqueurs syntaxiques, la longue phrase de Prigent se développe au fil d'une identification progressive de la pensée à la robe qui tombe puis se rétracte autour de la pensée seule, comparée à un gouffre, une « tombe où penser se dérobe[299] » :

> Le professeur dit la chute de ta robe est comme ma pensée ma pensée tombe avec ta robe la chute de ma pensée est ce à quoi je pense quand je pense au moment où ta robe tombe […]

De cette tombe rejaillit néanmoins le désir de toucher, non plus la « robe tombée » ou le corps dévoilé, mais « ce qu'elle enrobe de pensée ». La chute de la robe entraîne donc un retour de la pensée sur elle-même et sa mise en mouvement tourbillonnante, mais également sa transfiguration et sa montée en abstraction sur le mode d'un « dérobé de la pensée », d'une pensée « dénudée », « tombée », « déshabillée de toute pensée ».

L'intimité de la pensée avec la nudité, et le retournement de l'une sur l'autre, ne sont pas une nouveauté en philosophie. Cette remarque incite Nancy à formuler deux rappels. D'une part — comme nous l'apprend le *Banquet* de Platon — c'est du sensible, et en particulier de l'expérience érotique, que jaillit le désir de penser. D'autre part, c'est parce que le sensible

---

[297] BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, in Georges BATAILLE, *Œuvres complètes 5: La Somme athéologique*, Paris, Gallimard, 1992.
[298] Jean-Luc NANCY, *La pensée dérobée*, *op. cit.*
[299] Christian PRIGENT, *Le professeur*, *op. cit.* ; in Jean-Luc NANCY, *op. cit.*, p. 11, pour cette citation et les suivantes.

déborde toujours sur le sens que la pensée peut et doit se reconnaître comme nue, c'est-à-dire se défaire de son intentionnalité et de ses représentations a priori pour aller à la rencontre de ce qui l'a provoquée.

Or il importe de remarquer que la nudité n'est pas le thème du recueil de Jean-Luc Nancy : la « pensée nue » que Nancy nous invite à exercer apparaît comme une porte d'entrée, un concept permettant de ré-envisager notre rapport au réel et à la vérité à l'heure où le monde, emporté dans la globalisation et dans la destruction des ressources naturelles, s'est dépouillé de toute fin transcendante. La nudité agit donc comme une métaphore. Cette dernière permet à Nancy d'esquisser l'élaboration d'une « pensée nue » dans la mesure où elle offre l'expérience d'un infini à même la finitude qui nous engage à renoncer à toute métaphysique, et à « s'arrêter devant ce qui est », pour reprendre l'expression de Bataille. Pour Nancy, il s'agit donc de dénuder sa pensée pour regarder le monde à l'orée d'un vingt-et-unième siècle marqué par les excès du capitalisme et par la crise écologique. La suite du texte délaisse donc l'expérience sensible de la nudité pour en filer la métaphore, car c'est le temps à venir et le temps présent qu'il s'agit d'aborder dans la nudité :

> La formation de l'Occident […] procédait de et par la désinstallation du monde des présences (nommées « divines » ou « sacrées »). Ce qui, aujourd'hui, déferle sur nous comme un autre monde qui n'est plus l'autre du monde, mais seulement, exactement le monde lui-même altéré dans son être monde, […] c'est *ce monde-ci* et rien d'autre, ce monde-*ci* sans *là-bas* au-delà, mais de telle façon que toute l'évidence et la prégnance d'un « *ci* », d'un *ici-et-maintenant* sont à gagner à de nouveaux frais, selon une toute nouvelle disposition et un tout nouvel abord de la présence[300].

La présence envisagée par Nancy n'est pas ici la présence transcendante de l'être que visait l'intellection chez Platon ou maître Eckhart, mais une présence demeurée dans le monde et dans le temps de l'ici-et-maintenant, « suspendue en elle-même, inaccomplie, inaccomplissable[301] », vouée « au monde et à la pluralité indéfinie des existants, à commencer […] par cette pluralité qu'est pour elle-même chaque présence singulière[302] ». Cette présence a donc lien à partir avec la finitude, qui n'est pas à entendre comme absence ou incapacité de l'accomplissement, mais

[300] Jean-Luc NANCY, *La pensée dérobée*, *op. cit.*, p. 16-17.
[301] *Ibid.*, p.17.
[302] *Ibid.*, pp. 19-20.

« la *fin* de la présence comme être stable, permanent, disponible, impassible — comme chose donnée et comme figure dessinée, comme mythe ou comme raison établie.[303] »

Cette nudité qui ne se laisse définir que par son échappée même, n'est-ce pas le tremblement de la subjectivité de l'autre à même la surface de sa peau, subjectivité qu'on ne peut soumettre par aucune prise ? La syntaxe envoûtante de Prigent permet de déplier dans les termes de l'expérience sensible ce que la « petite » phrase de Bataille pose avec la concision d'une équation mathématique : un ébranlement de la pensée hors de ses coordonnées coutumières, de par son travestissement dans le corps et le désir de l'autre, mais aussi par sa mise en mouvement sans objet et sans fin déterminée. Telle est, selon Nancy, la double opération proposée par la phrase de Bataille : une « transsexualité philosophique[304] », qui, en identifiant la pensée au vêtement qui glisse sur le corps désiré, « décale les figures convenues de l'activité et de la passivité, donc de la pensée comme maîtrise, intellection, ou au contraire comme sensibilité, épreuve[305] », et de l'autre, une identification de la pensée à « une façon […] de s'offrir nue à un désir, désir d'un désir plutôt que le désir d'une fin ».

Ainsi mise en branle, la pensée ne serait ni masculine ni féminine, ni sujet ni objet, ni prise ni empreinte, mais plutôt mouvement incessant qui va et vient de l'un à l'autre de ces pôles. Ce mouvement sans destination a priori — que la phrase de Prigent traduit syntaxiquement à travers l'absence de juxtaposition et la reprise répétitive du sujet « ma pensée » — est aimanté par l'ouverture à l'autre. Un(e) autre qui ne devient pas, pour autant, objet : c'est à la fois une ouverture *de* l'autre, inaugurée par la chute de la robe, et une ouverture *vers* l'autre, précipitée par l'identification de « [la] pensée » à cette chute. Pour Nancy, la pensée se lève donc dans le frémissement d'une rencontre avec l'Autre, dans l'effleurement brutal de sa présence.

---

[303] *Ibid.*, p. 19.
[304] *Ibid.*, p. 12. Par ce terme, Nancy fait allusion au phénomène de la transidentité, qui consiste pour certaines personnes à se désidentifier de l'identité de genre qui leur a été attribuée à la naissance. Le terme de « transsexualité », qui désignait la volonté de changer de genre, est aujourd'hui délaissé par les communautés « trans » pour sa connotation pathologisante, et a été remplacé dans le vocabulaire médical par le terme de « dysphorie de genre ». Ces changements n'étaient pas apparus au moment de la rédaction du recueil de Jean-Luc Nancy.
[305] *Ibid.*, p. 12 pour cette citation et les suivantes.

Ici encore, c'est l'expérience de la nudité qui permet à Nancy d'imaginer le mode d'être de cette « pensée nue » : si la pensée est le « désir d'un désir plutôt que le désir d'une fin[306] », c'est à l'image de

> la nudité qui n'est jamais une fin, une conclusion, mais au contraire l'accès à un infini. Car la robe enlevée ne livre pas un corps, elle le dérobe à l'instant dans le secret d'une intimité qu'elle expose en tant qu'infinie : infiniment proche et donnée à toucher au désir de l'autre, mais ainsi infiniment reculée et toujours à atteindre.

Dans un ultime développement de sa préface, Nancy fait entrer ses lecteurs dans le face-à-face érotique qui succède à la chute de la robe, pour interroger ce qui se passe une fois la nudité dévoilée. Ici, la chute de la robe ouvre une expérience de l'infini : elle ne « livre pas » le corps, mais « le dérobe » en exposant une intimité que le témoin peut effleurer mais jamais pleinement atteindre. La nudité de l'acte érotique ne s'arrête pas, mais *commence* au moment où la robe tombe : elle « n'est pas un état mais un mouvement, et le plus vif des mouvements ». La nudité se caractérise par un mouvement de fuite, de dérobade : « la nudité se retire toujours plus loin que toute mise à nu, et c'est ainsi qu'elle est nudité ».

C'est donc en revenant sur l'expérience sensible de la nudité dans la rencontre érotique que Nancy peut figurer le mouvement qui caractériserait, selon lui, l'exercice d'une « pensée dérobée » : un mouvement de repli face à la définition et à la volonté de prise, une échappée qui fuit non hors d'elle-même, mais en un point secret enclos au plus profond d'elle-même. L'intériorité que Nancy prête au corps regardé dénote ainsi une forme de transcendance qui s'exerce à même la finitude du corps et ouvre la nudité comme une scène d'intersubjectivité. Rien ne s'oppose plus, ici, à l'expérience de la nudité comme non-avènement, telle qu'elle est décrite dans son essai par Agamben.

[306] *Ibid.*, p. 12 pour cette citation et les suivantes.

1.5. Lévinas : la nudité comme scène intersubjective

1.5.1. Lévinas : une éthique de l'altérité

L'évocation de cette chute, qui ouvre à l'infini de l'intimité de l'Autre, évoquée par Nancy dans la préface à *La Pensée dérobée*, doit être mise en lien avec la pensée de Lévinas sur la nudité du visage comme site de la rencontre avec Autrui. Pour Lévinas, qui développe cette réflexion en 1961 dans *Totalité et infini*[307], le visage d'Autrui déborde le sujet sur le mode d'une transcendance qui échappe à toute prise ou appropriation, qui s'oppose à moi et met en question radicalement mon pouvoir. Le visage est par excellence la partie du corps qui ne peut être objectifiée, c'est-à-dire réduite à son statut d'objet, livrée aux pulsions d'autrui. Par le face-à-face de son visage, le renvoi de son regard, Autrui oppose à ma volonté de prise une résistance infinie, non seulement parce que cette résistance pourrait se déployer symétriquement contre la mienne en une scène de conflit — Lévinas tend plutôt à souligner sa fragilité et sa faiblesse — mais parce qu'elle se manifeste a priori comme « *l'imprévisibilité* même de sa réaction[308] » devant mes actes. D'emblée, le visage s'annonce comme interdiction du meurtre, considéré comme ultime tentative de négation de sa présence. Or c'est la « nudité » du visage, sa fragilité et son ouverture qui, parce qu'elle l'exposent sans défense au dehors, signalent « l'ouverture absolue du Transcendant » chez Autrui. La « résistance » que m'oppose le visage d'Autrui est, pour Lévinas, « la résistance de ce qui n'a pas de résistance — la résistance éthique ». La nudité du visage, c'est l'exposition d'une ouverture et d'une « misère » délivrant un appel qui, en invoquant ma responsabilité, s'impose à moi : un appel dont je ne peux me détourner et qui institue ma liberté.

Cette nudité, manifestation d'une ouverture qui est aussi « opposition » et « résistance » chez Lévinas, diffère de la dérobade infinie de la nudité dévoilée chez Nancy. Alors que, chez Nancy, l'expérience de la nudité induit une éthique de la pensée, dans *Totalité et infini,* l'expérience de l'épiphanie du visage d'Autrui contribue à construire une éthique de la responsabilité. Elle s'adresse à moi comme sujet et m'appelle à elle, hors de la sphère de la jouissance et du Même qui constituent le moi. Elle m'interpelle dans la mesure où elle « se

[307] Emmanuel LEVINAS, *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*, *op. cit.*
[308] *Ibid*., p. 217 pour cette citation et les suivantes.

manifeste en assistant à sa manifestation[309] », c'est-à-dire avec une conscience d'elle-même en tant que prise dans l'action « d'invoquer l'interlocuteur, de s'exposer à sa réponse et à sa question ».

1.5.2. Tout-visage contre tout-corps : Nancy à la lumière de Lévinas

Revenons à la préface de *La Pensée dérobée* pour comparer la manière dont Nancy et Lévinas figurent l'expérience de la rencontre avec Autrui, l'un dans une expérience érotique de la pensée, l'autre dans la découverte purement éthique du visage d'Autrui.

Le face-à-face lévinassien est étrangement désincarné. Dans *Totalité et infini*, la nudité est mise en scène à travers la figure d'un face-à-face que ne troublent ni la présence des corps, ni la différence des sexes qui demeuraient ostensiblement présente dans les scénarios de Bataille, lu par Didi-Huberman, et de Prigent, lu par Nancy. Dans ce qu'on pourrait appeler le « scénario » de Lévinas, le visage entier semble « faire corps », se substituer au reste du corps.

À l'inverse, chez Nancy, l'« opposition » du visage, la subjectivité habitant le corps « infini » que regarde le sujet pensant est absente de la rencontre érotique. Dans le « scénario » du texte de Nancy, il semblerait que l'intimité perçue à la surface de la peau de l'Autre soit perçue comme un simple frémissement de sa subjectivité, plutôt que comme une réelle présence dotée d'une faculté de résistance. Lorsqu'elle est considérée pour elle-même, la nudité est personnifiée dans le texte, qui la décrit comme parcourue par « l'irritation ou le frémissement d'une atteinte à l'intégrité en même temps que le désir d'être touchée par cette même atteinte[310] ». Dans une ambivalence mêlée de crainte et de désir, la nudité « conduit le toucher, toujours, à l'intouchable et à l'intact que la nudité *est*, mais qu'elle n'est qu'en désirant d'être touchée ». Aussi la nudité tremble-t-elle d'un désir d'être touchée, tout en craignant l'atteinte à son « intégrité » qui résulterait de ce toucher ; mais seul ce toucher, cette atteinte, permet à la nudité de s'accomplir dans son être, qui consiste à demeurer inaccessible et intacte en dépit de toute atteinte. Si Nancy reconnaît dans ce tremblement la puissance désirante de la nudité, c'est afin de rappeler, par analogie, que c'est « toujours la nudité qui pense ou qui se pense elle-même » en tant que, comme la pensée, elle « se rapporte essentiellement à l'atteinte d'un autre

[309] *Ibid*., pp. 218-219 pour cette citation et la suivante.
[310] NANCY, *op. cit.*, p. 18 pour cette citation et les suivantes.

qui ne saurait l'atteindre et qui de cette manière la connaît pour ce qu'elle est, la nudité ». Aussi, de même que la pensée engendrée par son propre désir, la « présence nue se pense et se pense nue *à son corps défendant* ».

Ce développement de Nancy appelle deux observations. D'une part, Nancy opère une analogie remarquable entre la nudité et la pensée lorsqu'il suggère que l'une et l'autre partagent une forme d'auto-réflexivité, d'intransitivité. La nudité se « penserait » elle-même comme nue, dans la mesure où elle s'accomplit à travers un double mouvement de réserve et d'aller-vers : elle esquive toute atteinte jusque dans l'atteinte effective, et va vers l'extérieur tout en revenant constamment vers elle-même. Le double sens de l'expression « à son corps défendant » peut toutefois nous arrêter. D'une part, cette locution suggère avec éloquence le caractère inconscient, comme insu, de la puissance de la nudité : il est ainsi possible de la comprendre comme un désir qui échappe au sujet même du désir, comme un désir qui s'échappe à lui-même. Dans la perspective de cette thèse, une telle remarque appelle une traduction concrète : est-ce à dire que la nudité d'un·e acteur·rice ou d'un·e performeur·euse lui échappe en partie, dans la mesure où sa peau, son corps sont porteurs d'une expressivité propres et indépendants de son intentionnalité ? Et si tel est le cas, quelle part son intentionnalité joue-t-elle dans l'expérience partagée de la nudité, pour lui·elle-même comme pour le·la spectateur·rice ?

Le deuxième sens de l'expression « à son corps défendant » suggère une forme de réticence, voire un refus dont l'expression n'est pas considérée. Or, si le contexte de la phrase dans laquelle cette expression est employée concerne un phénomène qui dépasse la nudité dans sa relation à elle-même, elle n'est pas sans faire écho à d'autres expressions du texte telles que l'allusion à une « atteinte à l'intégrité », objet de crainte et de désir. On reconnaît dans les citations précédentes le champ lexical de la pudeur féminine, qui, à partir du texte de Prigent, fournit à Nancy une matrice métaphorique pour développer sa conception de la pensée dérobée. Pour poétique que soit cette imagerie, et sans aller jusqu'à prêter à l'auteur une telle intention, il est notable que cette métaphore filée du frémissement, liée à la possibilité d'une « atteinte à l'intégrité », rappelle les stéréotypes littéraires associés à la pudeur, et en particulier à la pudeur féminine. Rappelons donc brièvement à cette occasion que cette conduite sociale et sexuelle, déjà évoquée dans notre première partie, résulte entre autres de l'injonction faite aux femmes de ne pas dévoiler ouvertement leur désir sexuel : en effet, l'expression de la pudeur est ce qui distingue la femme respectable de la femme déchue. Le stéréotype de la pudeur féminine est

donc paradoxal, puisque, relevant d'une conduite socialement construite, il essentialise la pudeur comme attribut universel de la nature féminine non déchue, et élève au plus haut point de désirabilité l'expression d'une réticence à la rencontre érotique. Pour revenir à l'analyse des propos de Nancy, l'essentialisation de la conduite pudique à travers la figure personnifiée de la nudité fonctionne sur le fond d'un scénario érotique concret, bien que littéraire : la rencontre du « professeur » avec l'étudiante désignée par la seconde personne du singulier dans le discours rapporté de celui-ci — « Le professeur dit la chute de ta robe est comme ma pensée […][311] ». Nancy s'en tient pourtant au point de vue du personnage du professeur, laissant son interlocutrice muette basculer dans l'abstraction, et devenir la matrice métaphorique de la « nudité ». Ce que je souhaite noter ici est que, si Nancy souligne la puissance désirante de cette « nudité », la *personnification* de la nudité tend à oblitérer la présence, la subjectivité, l'intentionnalité de la *personne* (ou, en l'occurrence, du personnage féminin) qui en est porteuse. Il importe de souligner que les effets de cette métaphorisation ne sont pas anodins : en faisant disparaître le sujet porteur de la nudité au profit d'une rencontre entre une « nudité » faite corps et un regard qui est aussi un toucher en devenir, Nancy opère une inflexion significative par rapport à la scène de la rencontre avec Autrui théorisée par Lévinas. Le type d' « opposition » et de « résistance », l'imprévisibilité d'Autrui face à ma conduite qui, chez Lévinas, instaure la reconnaissance de l'altérité d'Autrui et fonde ma responsabilité, est transformé, sous l'effet de l'imaginaire du féminin pudique, en un « frémissement », tout au plus une « irritation », dont le caractère paradoxal est réduit à une invitation au toucher et à l'atteinte. En effet, cette figure de style permet à l'auteur d'absolutiser l'invitation au toucher à travers la figure du frémissement, sans qu'il soit question de la qualité du toucher et des différents types d' « atteinte à l'intégrité » qui pourraient en résulter. Au contraire, la crainte côtoie le désir, et complète l'invitation. À travers la figure du frémissement, Nancy reproduit un stéréotype du désir féminin compris comme incertain, actif uniquement dans sa passivité, qui en dernière instance, dépend d'un toucher extérieur — implicitement masculin — pour se révéler et s'accomplir, fût-ce dans son être « intact » par-delà toute atteinte.

Là où Lévinas hypostasie un « tout-visage » en la personne d'Autrui, Nancy invoque donc un « tout-corps ». Si, à en croire Nancy, la puissance de réversibilité de la nudité permet

[311] Christian PRIGENT, *Le professeur*, *op. cit.* ; cité par Jean-Luc NANCY, *op. cit.*, p. 11.

à la pensée de sortir de ses coordonnées traditionnelles — prise et saisie « masculines » du concept versus passivité, « épreuve » — dans son texte, l'Autrui qui est à l'origine de cette expérience de l'infini demeure, dans sa préface, oblitéré au profit d'une forme d'altérité de la nudité qui s'exerce pour ainsi dire à son insu, à la surface de son corps. Aussi l'expérience de la nudité décrite par Nancy d'après Prigent apparaît-elle ambivalente, puisque la dénudation de la pensée par la nudité de l'Autre amène celui qui pense à une relation quasi tautologique avec sa propre pensée.

Comme un miroir déformant, le texte de Nancy et celui de Lévinas, s'appellent l'un l'autre, chacun renvoyant l'autre à ce qui lui manque : la présence d'un véritable Autrui, chez l'un, d'un corps, chez l'autre. Cette remarque nous amène à compléter notre lecture critique par une dernière lecture, celle du texte de Lévinas. La rencontre du visage d'Autrui constitue-t-elle véritablement une expérience de la nudité pour Lévinas ? Quelle place le corps nu et la rencontre érotique tiennent-ils dans son œuvre philosophique ? Enfin, quel est le positionnement de Lévinas sur le concept de différence sexuelle, qui, à en croire les textes précédents, semble parcourir toute pensée philosophique contemporaine sur l'expérience de la nudité ?

1.5.3. En deçà du visage : la différence sexuelle chez Lévinas

L'épiphanie du visage, que l'on peut considérer comme une véritable « scène de la reconnaissance » en référence à la dialectique hégélienne, mérite d'être lue à la lumière de l'évolution de sa pensée à partir d'écrits antérieurs à *Totalité et infini.* En effet, avant que le scénario de la rencontre du sujet avec Autrui ne soit concentré sur le mode d'un « tout-visage » dans le dernier livre du philosophe, la scène de la reconnaissance lévinassienne trouve son origine dans l'expérience d'une transcendance au sein de la relation érotique. Selon la philosophe Stella Sanford, le tout premier essai de Lévinas inaugure la quête d'une altérité qui permettrait de « briser le cercle du retour à soi, le cercle du soi-même-que-lui-même (*selfsame*)[312] » : cette quête débouche sur une célébration de l'Éros et de la rencontre

[312] Stella SANDFORD, « Écrire en tant qu'homme. Lévinas et la phénoménologie de l'Éros » [en ligne], *Sens public*, *op. cit.*, p. 3.

amoureuse, seule capable de maintenir la distance dans la proximité avec Autrui[313]. Ainsi, le philosophe oppose la relation érotique, fondée sur l'impossibilité d'épuiser le désir, au plaisir de manger qui s'accomplit par l'incorporation et la satiété. Pour Lévinas, « la positivité même de l'amour réside dans sa négativité » :

> L'intersubjectivité […] nous est fournie par l'Éros, où, dans la proximité d'autrui, est également maintenue la distance dont le pathétique est fait, à la fois, de cette proximité et de cette dualité des êtres. Ce qu'on présente comme l'échec de la communication dans l'amour constitue précisément la positivité de la relation ; cette absence de l'autre est précisément sa présence comme autre[314].

Si, pour Lévinas, l'originalité de l'Éros repose sur « l'altérité sexuée de l'autre », les deux pôles de ce face-à-face érotique ne sont pas interchangeables. Dans *Le Temps et l'autre,* le sujet dont la rencontre avec autrui doit briser le retour à soi est nommé comme « l'existant » qui fait rupture avec la continuité de l'être dans l'univers[315]. Cet « existant » est celui qui « transform[e] tout ce qui est autre en lui-même par l'imposition de ses propres catégories thématisantes, aspirant en lui le monde, se l'assimilant en tant que constitué d'éléments de sa perception et de son intellection[316] ». Affirmant sa solitude pour maîtriser l'être, « l'existant » est marqué des attributs masculins de la virilité, de la fierté, et de la souveraineté. Dès lors, si la relation érotique est pour le premier Lévinas « le prototype de la relation avec l'Autre », l'altérité qui l'ouvre à la transcendance ne peut être que féminine :

> Recherchant la possibilité de la transcendance, d'une relation avec l'autre dans laquelle le sujet ne retourne pas à lui-même et n'est pas non plus annihilé, *Lévinas pose la relation érotique comme primordiale parce qu'elle est hétérosexuelle*[317].

Au début de son œuvre, le féminin représente donc l'altérité incontournable qui s'oppose, dans la relation érotique, avec le sujet lévinassien, codé comme masculin. Quelques décennies plus tard, le Lévinas de *Totalité et infini* attribue une place plus ambiguë à l'amour. L'amour, certes, est dirigé vers l'autre, résume Sanford, mais il est aussi traversé par une inévitable part d'immanence : en effet, dans l'amour caractérisé par Lévinas comme volupté et

---

[313] Emmanuel LEVINAS, *De l'existence à l'existant*, Paris, France, J. Vrin, 1986. Toutes les citations sont issues de l'article de Sanford. Je reproduis ci-dessous les références de pages et les éditions employées par cette dernière.
[314] *Ibid.*, p. 163.
[315] Emmanuel LEVINAS, *Le Temps et l'autre*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.
[316] Stella SANDFORD, *op. cit.*, p. 5 pour cette citation et la suivante.
[317] *Ibid.*, p. 6. Voir aussi Emmanuel LEVINAS, *Le Temps et l'autre*, *op. cit.*, p. 77-78 : « Je pense que le contraire absolument contraire, dont la contrariété n'est affectée en rien par la relation qui peut s'établir entre lui et son corrélatif [le sujet, Nda], la contrariété qui permet au terme de demeurer absolument autre, c'est le féminin. »

Éros, « la volupté ne vise […] pas autrui, mais sa volupté, elle est volupté de la volupté, amour de l'amour de l'autre. […] si aimer, c'est aimer l'amour que l'Aimée me porte, aimer c'est aussi s'aimer dans l'amour et retourner ainsi à soi[318]. » L'amour fait ainsi coexister, sans les réconcilier, des mouvements contraires : transcendance et immanence, désir et besoin, caresse et concupiscence. La dimension de transcendance attribuée à l'amour par Lévinas réside désormais dans la visée d'une relation qui va au-delà de la rencontre avec l'Autre en s'accomplissant dans la fécondité.

L'ambiguïté de l'amour est également, pour Lévinas, liée à l'ambiguïté de l'objet de l'amour, qu'il nomme, dans son texte, l'Aimée. En effet, l'Aimée est dépeinte avec les atours et les faiblesses traditionnellement attribuées au féminin : d'une part, c'est vers sa « faiblesse[319] », sa « fragilité extrême », sa « vulnérabilité » que se porte le sentiment amoureux du « tendre », définissant ainsi l'acte d'aimer comme « craindre pour autrui, porter secours à sa faiblesse ». D'autre part, l'Aimée est perçue comme une présence exubérante, une « ultramatérialité exorbitante[320] », « enracinée dans une animalité ignorant sa mort, plongée dans la fausse sécurité de l'élémental, dans l'enfantin ne sachant pas ce qui lui arrive » ; elle se tient « à la limite d'une existence "sans façons", "sans ambages", d'une épaisseur "non signifiante" et crue ». Elle est donc à la fois mystérieuse et obscène, exposée sans pudeur dans « la nudité exhibitionniste d'une présence exorbitante, […] profanant et toute profanée. La caresse érotique thématisée par Lévinas partage avec le féminin charnel le même caractère d'ambiguïté :

> L'Aimée, à la fois saisissable, mais intacte dans sa nudité, au-delà de l'objet et du visage, et ainsi au-delà de l'étant, se tient dans la virginité. Le Féminin essentiellement violable ou inviolable, l'"Éternel féminin" est le vierge ou le recommencement incessant de la virginité, l'intouchable dans le contact même de la volupté […] La vierge demeure insaisissable, mourant sans meurtre […].
> La caresse ne vise ni une personne ni une chose. Elle se perd dans un être qui se dissipe comme dans un rêve impersonnel sans volonté et même sans résistance, une passivité, un anonymat déjà animal ou enfantin, tout entier déjà à la mort[321].

Ces descriptions qui figurent dans la section de l'essai intitulée « Au-delà du visage », marquent une évolution dans le rapport de Lévinas à l'Éros, autrefois saisi comme paradigme

---

[318] Emmanuel LEVINAS, *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 298.
[319] *Ibid.*, p. 86 pour cette citation et les suivantes.
[320] *Ibid*., pp. 286-287 pour cette citation et les suivantes.
[321] *Ibid.*, p. 289.

de la transcendance de la rencontre avec autrui. Dans *Totalité et infini,* l'expérience de la transcendance prend racine dans la rencontre du visage, mais la responsabilité qu'elle fonde est davantage reliée à l'éthique et au religieux. Dans la rencontre érotique, la transcendance se poursuit au-delà du visage de l'Aimée, toujours menacé, voire déformé, par l'ombre équivoque du « voluptueux » ; dans certains passages, le féminin va jusqu'à effectuer une « défiguration », voire une « inversion » du visage tel que le conçoit Lévinas. C'est ce qu'énonce le passage suivant :

> L'aimée ne s'oppose pas à moi comme une volonté en lutte avec la mienne ou comme soumise à la mienne, mais, au contraire, comme une animalité irresponsable qui ne dit pas de vraies paroles. L'aimée, revenue au rang de l'enfance sans responsabilité — cette tête coquette, cette jeunesse, cette pure vie 'un peu bête' — a quitté le statut de personne. Le visage s'émousse, et dans sa neutralité impersonnelle et inexpressive, se prolonge, avec ambiguïté, en animalité. Les relations avec autrui se jouent — on joue avec autrui comme avec un jeune animal[322].

La relation de l'amant avec l'aimée, déduit Sanford, « n'est donc pas une relation avec un être humain adulte » puisqu'elle se dégrade en une déchéance du visage, en une absence de visagéité de l'aimée envisagée comme « autrui ». Sanford rappelle alors que, bien qu'il soit tentant d'écarter ces propos difficiles à admettre et de les considérer comme « philosophiquement accessoires[323] », ils relèvent toutefois d'une « phénoménologie de l'Éros, d'une élaboration philosophique de ce que Lévinas suppose être le vécu ordinaire d'une rencontre (*encounter*) hétérosexuelle ». Les caractéristiques du féminin ici détaillées ne sauraient donc être écartées comme accessoires, puisqu'elles définissent la relation érotique comme une réponse à la question ontologique posée par Lévinas depuis ses premières œuvres. La différence sexuelle, précise Sanford,

> est aussi explicitement définie comme la différence originaire qui "conditionne la réalité comme multiple" (*Le Temps et l'autre,* pp. 77-78). Dans la mesure où le projet de Lévinas se dresse contre une supposée ontologie parménidienne de la totalité, la différence sexuelle est donc la différence qui rend la résistance éthique possible. Enfin, si, dans *Totalité et infini*, l'interruption de la totalité ou de l'unité (*oneness*) de l'Être est ultimement liée aux analyses de la fécondité et de la paternité — élaborées selon un réseau métaphorique masculin (*masculine metaphoric*) — celles-ci, cependant, dépendent étroitement de la phénoménologie de l'Éros et du rôle du féminin, qui se déploient dans leur proximité textuelle et conceptuelle[324].

---

[322] *Ibid.*, p. 295.
[323] Stella SANDFORD, *op. cit.*, p. 10 pour cette citation et la suivante..
[324] *Ibid.*

Or de tels passages recèlent et avalisent des stéréotypes nettement réactionnaires, associant la femme au couple d'opposés « vierge » *versus* « objet sexuel ou prostituée[325] », ou « pour le dire en usant des termes qui sont ceux de Lévinas, de la femme comme violable/inviolable ». Si cette représentation du féminin entre en écho avec la majorité des discours contemporains du philosophe, nous soulignons, en suivant Sanford, que « la question des conséquences de cette production non critique de certaines suppositions idéologiques » doit être examinée pour envisager une éthique susceptible d'inclure les femmes dans sa compréhension de la subjectivité humaine.

Cette asymétrie structurelle n'est pas une nouveauté dans l'histoire de la philosophie occidentale. Sanford rappelle brièvement la manière dont Luce Irigaray a fait valoir que « c'est précisément l'altérité, ou, alternativement, la spécificité du féminin[326] », qui « a le plus souffert d'une réduction à l'économie du même », étant subsumée sous le modèle masculin et pensée « comme l'une de ses déclinaisons, inférieure (Platon, Aristote, Thomas d'Aquin) ou castrée (Freud) ». Le féminin, nous rappelle Sanford, n'a en rien été pensé « *en tant que* féminin, et n'est que non masculin, la copie de l'original masculin, le masculin pathologisé », tandis que le masculin, lui, a été pensé comme le modèle « neutre », « non marqué », à partir duquel l'on pouvait forger un sujet universel de l'expérience humaine. Sanford cite à ce sujet la critique adressée à Lévinas par Simone de Beauvoir dans quelques lignes au sujet du *Temps et l'autre*. Selon Beauvoir, la description de Lévinas, « qui se veut objective[,] est en fait une affirmation du privilège masculin[327] » et, en assignant au féminin l'altérité absolue, prive le sujet « femme » de la reconnaissance de sa capacité à développer pleinement sa subjectivité.

Sanford, dans sa démonstration, observe le passage au second plan du thème de l'Éros dans l'éthique lévinassienne, finalement supplanté par une éthique non-érotique de la rencontre dans *Autrement qu'être. Au-delà de l'essence*[328]. Faisant valoir les présupposés idéologiques

---

[325] *Ibid.*, p. 11 pour cette citation et les suivantes.
[326] *Ibid*, p. 7 pour cette citation et les suivantes. Voir Luce IRIGARAY, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
[327] Simone de BEAUVOIR, *Le deuxième sexe. I., Les faits et les mythes*, Gallimard, Paris, coll. « Folio essais », 1949.
[328] Emmanuel LEVINAS, *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1990.

qui sous-tendent le projet philosophique de Lévinas dans la conclusion de son article, elle encourage les critiques à se méfier de la métaphysique du « féminin » et du « masculin », qui repose sur « l'hypothèse de la fixité, de l'intemporel de la différence sexuelle et celle de son rôle déterminant[329] ».

Au regard de cette double lecture critique — celle de Nancy et celle de Lévinas, il semble raisonnable d'avancer que la nudité apparaît, pour ces philosophes, comme une variation contrariée de la scène hégélienne dans laquelle la reconnaissance de l'altérité et de la subjectivité d'Autrui se paie au prix d'un combat à mort. Dans l'Éros, l'illimité du désir et son impossible épuisement tiennent lieu de transcendance. Mais tant que le philosophe identifie son « sujet de la pensée » à une subjectivité a priori masculine, et conçoit la scène de l'Éros comme nécessairement hétérosexuelle, la reconnaissance de l'altérité s'arrête là où le féminin ne peut être reconnu comme sujet en tant que tel. La véritable reconnaissance s'adresse donc, dans le dernier Lévinas, à un visage dépouillé de toute corporéité, et apparemment non-genré — associé à l'étranger implicitement masculin plutôt qu'à l'Aimée —, et à la « nudité » d'un « tout-corps », rendue éblouissante au point de faire disparaître sa porteuse, dans la préface de Nancy.

[329] Stella SANDFORD, *op. cit.*, p. 24.

Conclusion

Avant de clore ce premier chapitre, récapitulons le parcours de lecture que nous y avons effectué. Pour les quatre philosophes étudiés dans ce parcours, la nudité provoque un dessaisissement qui ébranle les certitudes de celui qui en fait l'expérience en tant que spectateur, une « ouverture » des sens et du sens (Didi-Huberman) qui oblige la pensée à avancer « nue » (Nancy). Or, si la nudité du corps ou du visage d'Autrui fait surgir, chez le spectateur, la conscience que celle-ci renferme une *autre* subjectivité, la reconnaissance de la subjectivité de la personne nue rencontre une limite systématique. Nous pouvons reconnaître cette limite, soit au vertige que la nudité provoque pour le philosophe-spectateur — au risque d'un retour tautologique du sujet sur lui-même —, soit aux contrariétés qu'engendre la prise en compte de la subjectivité féminine en jeu dans la mise en scène du corps nu. En effet, dans aucun des passages cités, les corps porteurs de nudité ne semblent compter pour autre chose que leur puissance d'affect sur le sujet de la pensée ; lorsqu'ils sont, plus ou moins explicitement, identifiés au sujet féminin, soit cette caractéristique est laissée de côté — c'est le cas chez Didi-Huberman, Agamben, et Nancy —, soit elle est prétexte à une dévalorisation, qui coupe court au processus de la reconnaissance.

C'est ainsi que, dans le registre tautologique, Didi-Huberman, décrit l'*ouverture* du corps de la prostituée pour le narrateur-spectateur quand il évoque la *Madame Edwarda* de Georges Bataille, ou que Nancy élabore une éthique de la « pensée dérobée » à partir d'un extrait du roman de Prigent, qui détaille les sensations d'un professeur devant le corps *se dénudant* d'une de ses élèves. Dans le second registre, celui de la contrariété, nous pouvons reconnaître l'irritation manifestée par Agamben devant l'« effronterie[330] » des regards des participant·e·s nues à une performance de Vanessa Beecroft, ou encore l'inquiétude d'Emmanuel Lévinas devant l' « ultramatérialité exorbitante[331] » de l'Aimée. La présence d'une « épaisseur "non signifiante" et crue » de celle-ci amène le philosophe à lui substituer le visage d'un Autrui sans corps et sans sexe, abandonnant l'idée — développée dans *Le Temps et l'Autre* — que la relation érotique (par définition hétérosexuelle) offrirait une expérience de l'altérité

[330] Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*, p. 84-86.
[331] Emmanuel LEVINAS, *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 284 ; cité par Stella SANDFORD, *op. cit.*

qui permettrait au sujet (par définition masculin) d'accéder à la transcendance d'une « relation avec l'autre dans laquelle le sujet ne retourne pas à lui-même et n'est pas non plus annihilé ».

Une des conséquences majeures de la dévalorisation du « visage » lévinassien — qui permet de reconnaître l'intersubjectivité de toute relation — dans les situations où Autrui présente une différence (sexuelle, sociale ou encore ethnique) avec le sujet (masculin-neutre) du regard, est la possibilité pour le sujet-spectateur de ne pas ressentir, face à ce qu'il voit, cette « résistance éthique » opposée par le regard de l'autre, de pouvoir l'oblitérer ou la délégitimer. Cette omission, que nous avons pu remarquer sous différentes formes chez Didi-Huberman et Bataille, comme chez Nancy et Lévinas, permet au sujet- spectateur de ne pas s'interroger sur la construction de son propre regard, voire de s'éprouver comme « pur regard », séparé de son propre corps mais aussi débarrassé de son implication éthique vis-à-vis du monde qui l'entoure. L'omission par le philosophe ou le critique du caractère situé de son propre regard, incarné dans un corps et dans une situation sociale déterminée, peut ainsi être lue — c'est peut-être là une ironie de l'Histoire — à la lumière du mécanisme d'« isolation » convoqué par Didi-Huberman pour démasquer la posture « désintéressée » des historiens de l'art devant la représentation du nu.

Les reproches que j'adresse aux auteurs de ce corpus peuvent paraître injustes en raison de leur caractère rétroactif. À l'heure où quatre d'entre eux écrivaient, c'est-à-dire dans la première décennie des années 2000 — seul l'ouvrage de Lévinas date de 1971 —, la deuxième vague du mouvement féministe était, certes, depuis longtemps passée, mais le courant épistémologique se réclamant des savoirs situés n'était pas encore arrivé sur le continent européen. Cependant, les savoirs situés nous apprennent justement à reconnaître l'écueil épistémologique dont il est question ici — l'androcentrisme — et montrent qu'il n'est pas insurmontable. Devant ce qui, dans un corps nu, nous apparaît comme une forme d'altérité non plus seulement absolue et générique — celle d'un « Autrui » en tant que « non-moi » — mais spécifique — celle d'un Autrui différent de moi par son appartenance sociale, ethnique, ou de genre — une approche alternative pourrait consister à s'interroger sur ce que cette altérité a à nous apprendre, sur ce qu'apporterait, dans notre effort pour comprendre ce que la nudité fait à la pensée, une connaissance de *comment* la puissance de la nudité affecte en premier lieu celle qui est nue, et, éventuellement, regardée, représentée. Les textes de Didi-Huberman, Agamben, Nancy et Lévinas nous sont donc utiles non seulement dans la mesure où ils esquissent une

phénoménologie de la nudité, qu'ils permettent de lire également comme une phénoménologie de la rencontre et de la reconnaissance, mais également dans celle où ils nous montrent les pièges de la prétention à un discours neutre, visant à l'universalité. À partir de ces enseignements, nous pouvons affirmer qu'envisager l'expérience de la nudité comme une expérience authentiquement éthique engage donc deux formes de reconnaissance : la première consiste à reconnaître le droit à tout corps d'être reconnu comme sujet ; la seconde à restituer au·à la spectateur·rice leur responsabilité éthique face au corps qu'ils·elles regardent.

Une des voies que nous pouvons envisager pour assumer cette responsabilité consiste alors à reconnaître la dissymétrie des rapports sociaux qui se jouent dans le face-à-face d'un corps nu et d'un ou plusieurs corps habillés. Dans le second temps de cette réflexion sur les enjeux épistémologiques d'une phénoménologie de l'expérience de la nudité, je m'appuierai sur la lecture d'un corpus de textes issus de la critique féministe de la représentation des corps nus, et en particulier féminins, dans la culture occidentale. Il s'agira alors de compléter les observations accumulées dans la partie précédente — constituant l'esquisse d'une phénoménologie de la nudité — pour envisager une phénoménologie féministe et intersectionnelle de la nudité.

Comme l'étude que nous venons de conclure, celui-ci commence par la lecture critique de la théorie du nu par Kenneth Clark. Cette critique des fondements esthétiques de la représentation du nu en peinture se prolonge par une analyse de la représentation des personnages féminins dans le cinéma hollywoodien, et s'ouvre sur une réflexion qui interroge les conditions de possibilité d'une esthétique susceptible de déjouer ces codes de représentation, en inventant un regard *conscient* des corps représentés et des rapports de domination qui sous-tendent toute représentation.

CHAPITRE 2. Défaire l'opposition entre nu et nudité : critiques féministes de la représentation du nu occidental

2.1. Le *nude* et le *naked* : un dispositif de contrôle du corps féminin

2.1.1. Le corps nu, un défi pour la sublimation freudienne

Dans son ouvrage *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, l'historienne de l'art américaine Lynda Nead propose une critique radicale des présupposés philosophiques sur lesquels la représentation du nu féminin, érigée en catégorie générique du « nu », s'est constituée[332]. Cette critique s'étaye en premier abord sur une analyse du discours majoritaire incarné par Kenneth Clark dans son ouvrage *The Nude. A Study of Ideal Art*, publié en 1956 et déjà évoqué précédemment. Selon Nead, la stature institutionnelle, académique et médiatique acquise par Lord Clark — successivement directeur de la National Gallery, inspecteur de la Royal Collection, membre du Arts Council et de l'Independant Television Authority, puis connu du grand public pour sa série documentaire « Civilisation » distribuée dans toute l'Europe et l'Amérique du Nord —, mais également la vente et la réédition constante de ses livres, devraient nous dissuader de déconsidérer son œuvre trop hâtivement, même si les avancées effectuées dans sa discipline la rendent quelque peu datée :

> Le texte de Clark représente aujourd'hui un monument de la culture officielle ; il est considéré comme un ouvrage classique sur le sujet et, de manière surprenante, peu de tentatives académiques ont été faites pour le réviser ou le retravailler.
> […] La signification de *The Nude* réside aujourd'hui en partie dans le fait qu'il est demeuré l'un des seuls ouvrages sérieux importants sur le thème le plus central des arts visuels[333].

Dans *Le Nu*, Clark propose en effet une histoire du nu, féminin comme masculin, depuis l'Antiquité grecque jusqu'à la modernité européenne. Nead souligne cependant le caractère hautement sélectif de ses choix d'œuvres :

---

[332] Lynda NEAD, *The female nude: art, obscenity, and sexuality*, London ; New York, Routledge, 1992.
[333] *Ibid.*, p. 12. Toutes les citations sont de ma traduction. J'ai délibérément conservé en italiques quelques expressions dans la langue originale afin de laisser les lecteurs apprécier leurs connotations, perdues dans la traduction.

> Clark s'intéresse à une tradition spécifique, classique et idéalisante, de la représentation ; mais dans le livre cette particularité acquiert la force d'une norme culturelle générale face à laquelle tous les autres modes de représentation du nu (gothique, baroque, non européens) sont catégorisés comme transgressifs, comme des "autres" culturels[334].

Si la sélection bien identifiable opérée par Clark tend vers la constitution d'un corpus et d'un discours cohérent, les analyses de l'historien témoignent d'une lutte avec les tensions et contradictions propres au sujet du nu. Ainsi, Nead relève que Clark « lutte avec les pulsions concurrentes du plaisir sensoriel (sensuel) et du plaisir contemplatif, et tente de les combiner de manière équilibrée, sans permettre à l'une ou à l'autre de prendre le pas sur le jugement[335] ». En effet, le corps nu comporterait des séductions visuelles qui peuvent détourner l'artiste, l'œuvre et le spectateur de l'idéal d'un plaisir esthétique purement contemplatif. Fondant son raisonnement sur l'idéal néo-kantien d'un jugement désintéressé du beau, Clark souligne néanmoins que ce cadre théorique ne permet pas aisément de comprendre la représentation du nu, puisque celui-ci tend à réactiver des pulsions sexuelles fondamentales, à commencer par ces deux instincts primaires que Freud a nommés pulsion scopique et pulsion d'agrippement :

> Le désir de se saisir d'un autre corps humain et de s'unir à lui est une part si fondamentale de notre nature, qu'il influence inévitablement notre jugement de ce qui est reconnu comme "forme pure" ; et l'une des difficultés présentées par le nu comme sujet artistique est que ces instincts ne peuvent demeurer dans l'ombre, comme ils le font par exemple lorsque nous prenons plaisir à regarder une céramique [*a pottery*], et qu'ils acquièrent par là la force de la sublimation. Au contraire, les voilà ramenés au premier plan, où ils risquent de troubler l'unité des effets [*responses*] qui confère à l'œuvre d'art sa vie indépendante. Pourtant, la quantité de contenu érotique que peut porter une œuvre d'art est très importante[336].

Clark évoque ici la théorie freudienne de la sublimation, qui postule que les pulsions sexuelles peuvent être canalisées lorsque l'énergie qu'elles contiennent est redirigée vers des buts apparemment non reliés à la sexualité. Dans ses *Trois Essais sur la sexualité*, Freud prend l'activité créatrice comme exemple emblématique de la faculté de sublimation[337]. Selon Clark, qui reprend à son compte le postulat de Freud, les pulsions sexuelles ne peuvent être totalement

---

[334] *Ibid.*
[335] *Ibid.*
[336] Kenneth CLARK*, The nude: a study of ideal art, op. cit.* ; cité par Lynda NEAD, *The female nude: art, obscenity, and sexuality, op. cit.*, p. 6.
[337] Sigmund FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Flammarion, 2019, trad. de Fernand CAMBON.

redirigées et transfigurées dans le cas de la représentation et de la contemplation d'un nu artistique. Comme le souligne Nead,

> Dans ce cas de figure, le processus de sublimation reste inachevé, car les pulsions sexuelles originaires demeurent visibles et prennent part aux effets de l'image sur le spectateur[338].

Les effets potentiellement suscités par un nu représentent donc selon Clark un danger, car elles risquent de détourner le spectateur du type d'effets (*responses*) les plus appropriés à une œuvre d'art. Autrement dit, selon les mots de Nead, le nu « présente le risque de trop de sexe — trop, pour l'art[339] » ; l'excitation sexuelle potentiellement suscitée par un nu n'est a priori pas compatible avec la contemplation et le plaisir désintéressé promu par l'idéal néo-kantien du beau revendiqué par Clark. Comme le formule Nead,

> En définitive, Clark nous laisse aux prises avec une sorte de composant chimique, dans lequel "l'érotique" (un terme soigneusement choisi qui désigne une sorte de contenu sexuel dépourvu des connotations du pornographique) bouillonne à petit feu mais risque toujours de déborder de son contenant [*is left bubbling away but in constant danger of boiling over*] […]. L'expérience esthétique pure et autonome [*independant*] est donc sérieusement compromise par le nu[340].

Dès lors, selon Nead, la clé d'une représentation « réussie » du nu réside, aux yeux de Clark, « dans le contrôle de ce risque potentiel ».

2.1.2. L'épithète escamoté, ou l'universalisation du nu féminin

Après cette présentation synthétique de l'ouvrage de Clark, Nead relève la manière dont le raisonnement de l'historien parvient à dissimuler le biais de genre autour duquel il s'articule. En effet, la catégorie du nu est avant tout pensée à partir du nu féminin :

> […] dans ses remarques générales sur « le nu », Clark présuppose fréquemment un nu féminin et un spectateur masculin. Au tournant critique de sa conceptualisation du sujet [le nu], la catégorie du nu féminin perd sa spécificité pour acquérir l'envergure symbolique de la noble tradition du « nu ». C'est dans le processus de cet abandon de l'épithète genré [*the gendered prefix*, autrement dit le « préfixe » genré « female » dans la locution « *the* female *nude* », NdA] — le moment où le nu féminin devient

[338] Lynda NEAD, *The female nude: art, obscenity, and sexuality, op. cit*., p. 13.
[339] *Ibid.*
[340] *Ibid.*

> simplement « le nu » — que l'identité masculine de l'artiste et du connaisseur, du créateur et du consommateur du corps féminin, se voit pleinement instaurée[341].

Comme nous l'avons relevé dans notre lecture de la critique de Lévinas par Stella Sanford, ce procédé d'universalisation du masculin constitué en sujet « neutre » de l'expérience humaine n'est pas nouveau dans l'histoire de la culture occidentale. Cependant, contrairement à Lévinas, qui reconnaît « écrire en tant qu'homme » (selon les mots de Sanford) et s'appuie explicitement sur la théorie de la différence sexuelle pour conceptualiser le féminin comme altérité décevante, vouée à être transcendée par la reproduction sexuée, Clark s'inscrit dans une tradition classique de l'évocation du féminin, qui tend à se l'approprier sans en reconnaître la spécificité. Aussi Clark ignore-t-il les limites de sa conception du sujet de l'expérience esthétique, qu'il met en scène, par défaut, comme un masculin universel. Or, selon Nead,

> Les "pulsions" sexuelles universelles auxquelles Clark fait allusion sont évidemment fondées sur celles du connaisseur masculin et hétérosexuel. Quand il postule un nu féminin, Clark ne cesse jamais d'exprimer le besoin d'équilibrer l'appréciation de la forme artistique pure et l'effet produit par le contenu concerné — le corps féminin[342].

Les paradoxes prétendument inhérents à la représentation du nu selon Clark relèvent donc en réalité d'une expérience spécifiquement masculine et hétérosexuelle de cette forme d'art. Or, toute sa théorisation du nu (féminin) comme un sujet qui, en éveillant les pulsions sexuelles, oppose a priori une résistance à la sublimation et donc à l'appréciation d'une « forme pure », repose sur ce biais de genre initial. Comme le souligne Nead, « c'est cette combinaison d'abstraction [l'appréciation de la forme pure] et de figuration [l'éveil des pulsions sexuelles suscité par la représentation du corps féminin nu] qui, selon Clark, confère à ce sujet [le nu] son originalité. » Aussi, à partir du regard masculin du connaisseur, les nus féminins et masculins *ne peuvent être jaugés à la même enseigne*. Le triomphe de l'art à travers le nu ne s'accomplit pleinement qu'à travers les nus féminins :

> Bien que Clark traite à la fois du nu masculin et du nu féminin, leurs significations culturelles et symboliques sont crucialement différentes, et c'est la représentation du corps féminin qui articule le plus entièrement les pouvoirs alchimiques de l'art[343].

---

[341] *Ibid.*
[342] *Ibid.*, p. 14.
[343] *Ibid.*

2.2. La marge comme centre : le nu féminin, *parergon* de l'art

2.2.1. L'impossible immédiation du corps nu

Quels sont les présupposés qui sous-tendent la conceptualisation du nu (féminin) comme résultat d'une mise sous contrôle de la puissance d'excitation sexuelle qu'il contient pour le spectateur (masculin) ? Dans la suite de son analyse, Nead revient sur la différenciation opérée par Clark entre le nu (*the nude*) et la nudité ou le corps nu (*naked*), que nous avons résumée au début du chapitre précédent à travers la critique qu'en proposait Georges Didi-Huberman. Rappelons donc que selon Clark, le nu (*the nude*) se distingue du corps nu (*naked*) en ce qu'il représente un corps « vêtu » par l'art, « équilibré, prospère et confiant », alors que la nudité se donne sur le mode privatif d'un corps « privé de vêtement », « replié sur lui-même et démuni (*huddled and defenceless*)[344] ». Selon Nead,

> La transformation de la nudité en nu est donc le passage de l'actuel à l'idéal — la transmutation de la perception d'un matériau corporel informe en une reconnaissance de l'unité et de la règle, l'économie contrôlée de l'art [*the transformation from the naked to the nude is thus the shift from the actual to the ideal — the move from a perception of unformed, corporeal matter to the recognition of unity and constraint, the regulated economy of art*]. C'est ce processus de transfiguration qui fait du nu le thème (*subject*) idéal de l'œuvre d'art[345].

Cependant, Nead relève que la définition du nu et sa pratique comme discipline artistique demeure, dans les développements de Clark, inséparable de la figure repoussoir de la nudité (*naked*). À la manière d'un négatif photographique, la nudité constitue « l'autre », l'envers du nu, une absence qui hante la représentation. En effet, si le nu est conceptualisé comme corps transfiguré par la représentation, le corps nu (*the naked*) implique nécessairement, selon Nead qui s'inscrit ici dans le sillage de la critique post-structuraliste, *un corps perçu en amont et en deçà de toute représentation* : « la catégorie du corps nu [*the naked*] […] dénote ce que le nu [*the nude*] connote [*the category of the naked* […] *is the denotative term to the connotation of the nude*][346] ».

---

[344] Kenneth CLARK, *op. cit.*, p. 3.
[345] Lynda NEAD, *op. cit.*, p. 14.
[346] *Ibid.*

Autrement dit, la nudité n'est pas seulement le « référent » du signifiant « nu », dont la réalité crue se verrait mise en forme et mise sous contrôle dans le processus de sa représentation ; la nudité est au nu ce que la dénotation est à la connotation, c'est-à-dire que contrairement à la nudité, qui présente « directement » les signes de la chose qu'elle désigne, le nu se contente de connoter le corps dénudé. En sémiologie, la connotation renvoie à tout signifié qui échappe à la dénotation : elle recouvre tous les « effets de sens indirects, seconds, périphériques, implicites, additionnels, subjectifs, flous, aléatoires, non distinctifs, que peuvent engendrer les éléments du discours[347] ». Si le mot « blanc » peut connoter la neige, il n'est pas la neige ; il renvoie à l'un de ses caractères mais ne recouvre pas l'ensemble des attributs sensibles que l'on peut y associer (sa texture, sa température, sa composition…). On peut donc dire que le connotateur « blanc » laisse de côté certains des attributs du référent « neige ». De la même manière, si le nu connote le corps nu, c'est qu'il y fait référence sans pour autant se présenter comme un équivalent de celui-ci, en laissant de côté certaines de ses caractéristiques. L'écart entre dénotation et connotation serait donc, dans la pensée de Nead, non pas l'écart entre le réel du corps et sa représentation — puisque, tout comme le terme connotateur, le dénotateur est un signifiant et non la chose même — mais l'écart entre deux signifiants qui entretiennent des rapports distincts à leur référent. Tandis que, selon Clark, la nudité présenterait « directement » le corps dénudé, le « nu » se distinguerait de son homologue par la médiation, la suggestion, et par une disponibilité à la signification qui lui permettrait d'endosser des processus tels que la sublimation, l'allégorie et la métaphore. Or, dans cette comparaison linguistique, Nead rappelle implicitement que la dénotation ne se passe pas de la médiation du langage et ne se confond pas avec son référent. La « nudité » n'est pas le corps nu, et tout corps nu est d'emblée plongé dans un bain de langage, de culture et de médiation.

Ayant mis à jour la présupposition d'une nudité « brute », perçue en deçà de toute médiation, Nead s'emploie à resituer le couple d'opposés nu-nudité dans le schéma des classifications binaires développé par la philosophie occidentale. Elle propose ainsi de l'interpréter comme une variation de la traditionnelle dichotomie entre les concepts de « corps » et d'« esprit ». Selon ce modèle, explique Nead,

---

[347] Article « CONNOTATION », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne],
URL : https://www.universalis.fr/encyclopedie/connotation/, consulté le 11 juillet 2022.

> les deux pôles de chaque opposition sont isolés et s'excluent mutuellement ; si l'esprit représente le domaine du concept et s'avère capable d'abstraction et de raisonnement, alors le corps est réduit à un objet physique, défini exclusivement dans les termes de son expansion dans l'espace et de son occupation de celui-ci[348].

Nead rappelle que cette hiérarchisation entre les deux termes s'opère pour toute une série d'oppositions telles que

> la nature et la culture, la raison et la passion, le sujet et l'objet, l'esprit [étant] associé à la culture, à la raison et au sujet, tandis que le corps est associé à la nature, à la passion et à l'[état d']objet (*objecthood*). Plus encore, les valeurs positives de l'esprit sont associées aux attributs masculins, alors que les valeurs négatives du corps sont associées à la féminité[349].

Dès lors, il suffit d'un syllogisme pour conclure, avec Nead, que « la catégorie clarkienne de la nudité appartient au cadre féminin (*feminine set*) et inférieur du corps, tandis que le nu est une extension des nobles attributs masculins associés à l'esprit[350] ».

La théorie de la représentation qui sous-tend la conceptualisation du nu comme corps transformé *par la/en* culture est néanmoins problématique. En effet, elle présuppose comme son envers la perception d'un corps demeuré en deçà, ou en dehors de la représentation, un « substrat anatomique et physiologique dépourvu de toute médiation [*an unmediated residuum of anatomy and physiology*][351].» En relevant cette prémisse du raisonnement de Clark, Nead décèle le paradoxe qui gît au fondement de l'opposition entre nu et nudité : non seulement ce dernier, en promouvant des critères de distinctions discutables pour différencier le nu de la nudité, contredit le principe kantien d'une contemplation désintéressée de l'œuvre d'art, mais, en « met[tant] en place la possibilité d'un corps physique dépourvu de médiation [*unmediated*] », « plus ouvert sur le plan sémiotique », et « libéré de l'intervention de la culture [352]», il postule un impossible.

---

[348] Lynda NEAD, *op. cit.*, p. 14.
[349] *Ibid.*
[350] *Ibid.*
[351] *Ibid.*, p. 15.
[352] *Ibid.*

En effet, comme l'ont démontré les sciences sociales et l'anthropologie depuis plusieurs décennies, nous savons qu'aucun corps humain n'évolue en dehors de toute médiation : dès sa naissance, et en amont de celle-ci, le corps est informé et modelé par la culture qui lui donne sens à travers un ensemble de représentations et de pratiques. Comme le formule Nead,

> même au niveau le plus élémentaire, le corps est toujours produit à travers la représentation. Au sein de sa formation sociale, culturelle et psychique, le corps est densément chargé de sens et de significations, et la maxime selon laquelle le corps pourrait se placer en dehors de la représentation est elle-même empreinte d'une valeur symbolique [que l'on peut culturellement situer][353].

Le fantasme d'un corps sans médiation relève de la conception dualiste qui l'associe à la nature, cette dernière étant perçue comme l'antonyme de la culture qui forme les esprits et bâtit des civilisations.

2.2.2. Maîtriser les limites du nu pour contenir la menace de l'obscène

S'il ne peut y avoir de corps épargné par la culture, il ne peut donc, selon Nead, y avoir un « envers » ou un « autre » du nu (artistique) (*the nude*). La conceptualisation du nu se fonde sur un fantasme dont il faut chercher ailleurs le véritable sens. Pour cela, Nead revient à l'esthétique formaliste revendiquée par Kenneth Clark. Dans ses analyses, l'historien insiste en effet systématiquement sur la prééminence de la (mise en) forme du corps, au détriment de la figuration de la chair. Les jugements esthétiques de Clark reposent sur une hiérarchisation constante entre la stimulation des instincts sexuels primaires par certaines œuvres et l'élévation suscitée par un certain type de représentation érotique. Il s'appuie ainsi sur l'opposition humaniste entre la Vénus céleste, issue du sperme de son père Uranus, et la Vénus terrestre ou vulgaire, fille de Jupiter et de Junon : tandis que la première révèle une beauté immatérielle et divine, qui incite à la contemplation des sphères célestes, la séduction charnelle de la seconde, accessible au toucher, est dévaluée car elle ne représente qu'une beauté particulière, réalisable sur le plan terrestre et trop aisément « consommée » par le plaisir sensuel. Nead suggère que les deux modèles, qui cohabitent de manière distincte dans le modèle néo-platonicien ici décrit, connaissent chez Clark une forme d'interaction, puisque l'historien suggère que les artistes «

[353] *Ibid.*, p. 16.

ont transformé des objets vulgaires ou terrestres en objets célestes via la discipline et le contrôle de la forme artistique[354] ». Aussi, celui-ci oppose-t-il la célèbre Vénus de Willendorf, représentation du corps féminin en parturition, et symbole de fécondité, à une poupée des Cyclades, « les désign[ant] respectivement comme la Vénus-Légume et la Vénus Cristalline ». La première révèle un corps protubérant et une chair débordante, mais dans la seconde image, « le corps incontrôlé [*unruly*] s'est soumis à une discipline géométrique ». « C'est là le point important », commente Nead :

> […] le corps féminin s'est soumis à un processus de contrôle, de contention et de protection [*a process of containment, of holding in and keeping out*]. Le corps féminin est devenu art en contenant et en contrôlant les limites de la forme — précisément en lui donnant un cadre [*by framing it*]. Et en donnant un cadre au corps féminin, le nu féminin symbolise les effets transformateurs de l'art en général. Il est complet ; il est sa propre image, avec un intérieur, un extérieur et un cadre. Le nu féminin recèle la transformation par l'art d'une matière informe en une forme intègre [*integral form*][355].

À la catégorie de l'art, qui contient et informe la matière par le style, s'oppose pour Clark la catégorie de l'obscène, « qui a à faire avec l'excès et l'absence de limites[356] » ; selon Nead, les deux catégories ne sont pas séparées, mais fonctionnent au coude à coude, « se touchant, exerçant une pression sur leurs bords définitionnels [*their defining edges*] ». C'est parce que le nu se définit précisément à cette frontière que Nead lui attribue le terme de *parergon*, en l'empruntant à l'essai éponyme de Derrida dans *La Vérité en peinture* : pour faire un jugement pur sur un objet esthétique, il faut préalablement définir ce qui est intrinsèque à l'objet et ce qui, au contraire, ne lui appartient pas, ce qui présuppose toujours un discours sur les limites qui définissent le dedans et le dehors de l'objet d'art, c'est à dire « un discours sur le cadre[357] ».

Nous retrouvons ici, à travers la définition d'une limite entre l'artistique et l'obscène, l'obsession des défenseurs du nu artistique sur scène analysée par Arnaud Rykner et résumée dans notre première partie : l'opposition entre le nu artistique et le nu obscène, le décent et l'indécent, s'avère être le véritable enjeu de la définition du nu. Dans son analyse de la peinture

---

[354] Lynda NEAD, *op. cit.*, p. 19.
[355] *Ibid.*
[356] *Ibid.*, p. 21 pour cette citation et les suivantes.
[357] Jacques DERRIDA, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1978 ; cité par Lynda NEAD, *op. cit.*, p. 24.

de Georges Rouault, Clark donne un exemple de la façon dont l'obscène prend le pas sur la forme unifiée qui définit le beau kantien :

> Tous ces sentiments délicats qui se rejoignent dans la joie que nous ressentons à la vue d'un corps humain idéalisé […] se voient dispersés et profanés […]. Du point de vue de la forme, tout ce qui se voyait réalisé dans le nu à sa première création, le sens de la structure saine, les formes géométriques nettes et leur disposition harmonieuse ont été rejetés au profit de grumeaux de matière, gonflés et inertes[358].

Commentant cet extrait, Nead fait observer que lorsque le nu échoue à contenir la matière par la structure, l'harmonie et la géométrie des formes, ce sont à la fois l'image du corps humain et les sentiments du spectateur qui sont profanés, « c'est-à-dire désacralisés ou violés[359] ». Or la notion de profanation se réfère à la violation de l'espace sacré du temple, au fait de porter en dehors du sanctuaire sacré ce qui devrait y être conservé :

> Profane signifie littéralement « hors du temple » et nous retrouvons là littéralement une image du corps qui connote un intérieur et un extérieur, une distinction entre le sacré et l'impur[360].

C'est donc, selon Nead, *la distinction entre intérieur et extérieur*, et *la configuration des limites, des bords du corps*, qui se trouve au cœur de la définition clarkienne du nu et de son obsession formaliste.

Une autre catégorie esthétique permet de prolonger cette réflexion sur l'obscène, en poussant à leur extrême limite les frontières qui séparent ce qui relève de l'art et du beau, et ce qui ne doit ou ne peut pas être représenté. En effet, Clark interprète l'excès de matière proposé par le peintre Rouault sous la modalité d'un esprit religieux, supposé inspirer l'étonnement [*awe*] et la peur ; l'œuvre de Rouault, selon Clark, relève vraisemblablement de l'ordre du sublime.

Dans leur définition par Kant au sein de la *Critique de la faculté de juger*, le beau et le sublime sont définis par l'effet qu'ils provoquent sur le spectateur[361]. Dans cette perspective, le beau représente une expérience esthétique « pure », dans laquelle l'œuvre d'art donne un cadre précis à l'objet représenté et offre au spectateur une contemplation paisible et désintéressée de celui-ci, consolidant ainsi sa subjectivité. Le sublime, en revanche, frappe le spectateur

---

[358] Kenneth CLARK, *op. cit.* ; cité par Lynda NEAD, *op. cit.*, p. 21.
[359] Lynda NEAD, *op. cit.*, p. 22.
[360] *Ibid*.
[361] Cf. Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion, 2015, trad. de Alain RENAUT.

d'étonnement, le déborde, le met en suspens, avant de provoquer une décharge émotionnelle qui peut recouvrir aussi bien l'émerveillement que l'excitation ou la peur. Dans le texte kantien, cette expérience esthétique est moins rapportée à l'œuvre d'art — domaine du beau, de la maîtrise des formes qui procurent au spectateur un sentiment paisible de sa propre condition, et, parce qu'elle relève d'une vie « indépendante », ne l'incite pas à l'action mais à la contemplation — qu'à l'expérience de la nature, comme, par exemple, celle où le sujet assiste à une avalanche ou à une tempête en pleine mer. Le sublime déborde le cadre de la représentation en faisant signe vers ce qui, dans la représentation, dépasse les capacités humaines avec une intensité qui le rend irreprésentable. Ainsi, alors que le beau renforce le sens de l'identité de celui qui le contemple, le sublime induit une forme de perturbation ; comme le formule Nead, « il présente le risque de défaire l'identité[362] ». Cependant, chez Clark, de très rares œuvres sont associées à l'expérience du sublime dans la mesure où elles révèlent un infini qui non seulement déborde le spectateur, mais excite tous ses sens à l'action ; or, dans cette situation, Clark tend à les situer à la marge du domaine de l'expérience artistique, voire à les en exclure. Ainsi, lors de sa participation au comité de Lord Longford contre la pornographie, en 1972, Clark s'appuie-t-il sur la définition kantienne du beau pour exclure les œuvres pornographiques du domaine de l'art, et préciser la distinction entre l'érotisme et la pornographie[363]. Pour cela, Clark fait une analogie entre la propagande et la pornographie : à l'instar des œuvres imprégnées d'une idéologie communiste, les œuvres pornographiques sont conçues dans l'intention délibérée de stimuler le spectateur à agir.

Dans sa lecture des écrits de Kenneth Clark sur le nu comme forme idéale, Lynda Nead met donc en relief les limites et les paradoxes d'une conception de la nudité fondée à partir de la seule expérience masculine du plaisir pris à regarder des corps nus. Elle révèle l'inquiétude masculine devant le corps féminin perçu comme matière brute et informe, nécessitant un « effort pour la contrôler, la contenir, la protéger » afin d'aboutir, à travers le nu, au sentiment d'harmonie et de plénitude que confère une forme maîtrisée.

Si l'évidente misogynie de ce regard sur le corps féminin peut, à l'égard des réflexions citées plus haut dans ce chapitre, paraître datée, il présente l'intérêt de replacer la question de

[362] Lynda NEAD, *op. cit.*, p. 28.
[363] *Ibid.*, p. 27.

la nudité dans le domaine de l'esthétique tel qu'il a été configuré, à la fin du XVIIIème siècle, par des philosophes tels que Kant, Burke ou Baumgarten. En replaçant le discours de Clark dans le sillage de cette tradition philosophique, Nead montre comment la nudité s'est placée au cœur de de l'esthétique alors même qu'en elle, se situe la question de la définition de ce qui peut relever du domaine de l'art et de ce qui ne peut être représenté. La nudité est au centre de l'art parce qu'elle en constitue un bord, un territoire frontalier. Dans la recherche de la beauté et de l'harmonie qui découle du projet kantien repris à son compte par Clark, la nudité est tout à la fois le centre et la marge du projet de l'art : c'est parce qu'elle est le siège d'intentions contradictoires (la pulsion voyeuriste et la quête de la beauté) que l'art peut triompher en transformant la nudité en nu, la singularité d'un corps imparfait et anonyme en beauté universelle, l'informe, voire le difforme, en image équilibrée et sereine.

À travers le nu, le regard masculin opère une sublimation rendue difficile par les attraits des caractères sexuels représentés ; il peut jouir de l'image apprivoisée, domestiquée, d'un corps nu enveloppé de culture, de mythologie, de littérature et de valeur symbolique. Dans le nu féminin, le regard du peintre et le regard du spectateur se rejoignent pour jouir d'un corps dont la part obscure, menaçante, a été domptée.

CHAPITRE 3. Défaire *le male gaze* : pour une phénoménologie féministe de la nudité

3.1. Comprendre le « *male gaze* » : John Berger et Laura Mulvey

3.1.1. Une manière de regarder (John Berger)

Cette domestication du corps féminin, qui n'est pas sans rappeler le « lissage » des corps des tableaux vivants du dix-neuvième siècle, opéré par la présence d'un maillot de chair, a été analysée avec une acuité particulière par John Berger dans son livre *Ways of seeing*, publié en 1972 suite à la diffusion de la série documentaire éponyme par la BBC[364]. Selon Berger, le contrôle exercé sur les femmes occidentales dans l'histoire a conduit celles-ci à intérioriser le regard posé sur elles, afin d'adapter leur comportement en fonction de ce regard. Les femmes, dit Berger, vivent et agissent dans le monde sur le mode d'un dédoublement constant entre elles-mêmes et le regard contrôlant (initialement masculin) qu'elles ont intériorisé. Cette contrainte liée à leur survie les aurait amenées à développer une présence distincte de celle des hommes. Alors que les hommes apparaissent dans leur capacité d'agir, les femmes, elles, ne font qu'apparaître : « Pour le dire plus simplement : les hommes *agissent*, les femmes *apparaissent*. Les hommes regardent les femmes. Les femmes se regardent être regardées[365]. »

Selon Berger, le traitement réservé aux femmes dans l'histoire les a donc amenées à vivre leur vie quotidienne, et *a fortiori* leur nudité, sur le mode d'une « *to-be-looked-at-ness* » qui les a conduites à se construire comme des objets du regard. Analysant une série de tableaux anciens, Berger dénonce l'hypocrisie qui associe la nudité féminine à la faute commise par Ève, comme, par exemple, dans les nus au miroir intitulés « Vanité » :

> Le miroir a souvent été utilisé comme un symbole de la vanité de la femme. Une telle moralité était pourtant, généralement, assez hypocrite. Vous peigniez une femme nue parce que vous aimiez la regarder, vous mettiez un miroir dans sa main et vous appeliez

[364] John BERGER, *Ways of seeing*, London / New York, British Broadcasting Corporation / Penguin Books, 2008.
[365] « One might simplify this by saying : men act and women appear. Men look at women. Women look themselves being looked at. » *Ibid.*, p. 49.

> le tableau *Vanité*, condamnant ainsi la femme dont vous aviez peint la nudité pour votre propre plaisir[366].

Citant un tableau représentant Vénus et Cupidon, commandé par Charles II, Berger souligne qu'il s'agissait en fait du portrait de sa maîtresse, Nell Gwynne :

> Il la montre regardant passivement le spectateur qui la regarde nue. La nudité n'est pas, cependant, une expression de ses sentiments : c'est un signe de sa soumission aux sentiments ou aux demandes du propriétaire (propriétaire à la fois de la femme et du tableau). Quand le roi le montrait à d'autres, le tableau démontrait cette soumission et ses invités l'enviaient[367].

Reprenant la distinction entre *nude* et *naked* opérée par Kenneth Clark, Berger met l'accent sur l'idée que le nu ne désigne par le corps nu mais *une manière de le regarder*. Il propose d'analyser les conventions du nu au-delà du domaine de l'art, « car il est évident que le nu relève aussi de la sexualité vécue [*lived sexuality*][368] ».

Inversant les valeurs positives et négatives associées par Clark à la dichotomie entre nudité et nu, Berger les reprend à son compte dans une série de formules frappantes :Être nu c'est être soi-même :

> Être *un nu* c'est être vu par les autres et ne pas être reconnu comme soi-même. Un corps nu doit être vu comme un objet pour devenir un nu. (Le voir comme un objet invite à l'utiliser comme un objet.) La nudité se révèle elle-même. Le nu est donné en spectacle.
> Être nu c'est être sans costume.
> Être donné en spectacle c'est voir la surface de son propre corps, ses propres cheveux transformés en un costume qui, dans cette situation, ne peut jamais être ôté. Le nu est condamné à ne jamais être nu. Le nu est une sorte de vêtement[369].

---

[366] « The mirror was often used as a symbol of the vanity of woman. The moralizing, however, was mostly hypocritical. You painted a naked woman because you enjoyed looking at her, you put a mirror in her hand and you called the painting *Vanity,* thus condemning the woman whose nakedness you had depicted for your own pleasure. » *Ibid.*, p. 51.

[367] « It shows her passively looking at the spectator staring at her naked. The nakedness is not, however, an expression of her own feelings : it is a sign of her submission to the owner's feelings or demands. (The owner of both woman and painting.) The painting, when the King showed it to others, demonstrated this submission and his guests envied him. » *Ibid.*, p. 52.

[368] *Ibid.*, p. 53.

[369] « To be naked is to be oneself.
To be nude is to be seen naked by others and yet not recognized for oneself. A naked body has to be seen as an object in order to become a nude. (The sight of it as an object simulates the use of it as an object.) Nakedness reveals itself. Nudity is placed on display.
To be naked is to be without disguise.
To be on display is to have the surface of one's own skin, the hairs of one's own body, turned into a disguise which, in that situation, can never be discarded. The nude is condemned to never being naked. Nudity is a form of dress. » *Ibid.*, p. 54.

Pour Berger, donc, le nu est une mise en spectacle du corps, une représentation qui objectifie le sujet féminin du nu, la privant de la possibilité d'exister pour elle-même. Au contraire, la nudité (*nakedness*) serait l'état d'un corps libre d'exister en dehors du regard des autres, de se dépouiller du masque ou du « costume » (*disguise*) que lui imposent les conventions sociales. Alors que la métaphore du costume condamne le nu à une objectification aliénante — une soumission au regard d'autrui qui, telle une fine couche de matière plastique, recouvrirait toute la surface de son corps —, la nudité devient la métaphore d'un rapport à soi libéré des rapports de pouvoir. Dès lors que la nudité est exclue du champ de la peinture au profit du nu féminin, le véritable sujet du nu pictural est, pour Berger, le spectateur masculin :

> Dans la peinture à l'huile européenne du nu, le personnage principale n'est généralement jamais peint. C'est le spectateur qui fait face à la peinture et il est présumé être un homme. Tout lui est adressé. Tout doit apparaître comme le résultat de sa présence. C'est pour lui que les figures [du tableau] ont endossé leur nudité. Mais lui, par définition, est un étranger qui porte toujours ses vêtements sur lui[370].

En soulignant la dissymétrie entre la nudité des corps représentés et la présence invisible, mais omniprésente, du spectateur masculin vêtu, à l'intention duquel ils sont produits, Berger met donc en relief le dispositif de domination à l'œuvre dans le nu. Dans la conclusion du chapitre dédié au nu féminin, l'auteur fait remarquer qu'une grande partie des images produites à l'heure où il écrit *Ways of seeing* continuent d'être produites dans une adresse exclusive au regard masculin, et utilisent l'image des femmes pour stimuler la sexualité masculine, ou conforter son sentiment de puissance, sans se préoccuper le moins du monde de la subjectivité, de l'expérience ou de la puissance de leurs modèles.

L'intérêt de la critique acerbe de John Berger est de dépeindre en termes crus le rapport de domination qui sous-tend la tradition du nu féminin dans la peinture occidentale. Cependant, en se contentant de glorifier la nudité comme l'état d'un sujet incarné dans son corps loin des regards et des conventions, et en inversant les connotations positives et négatives attribuées au couple nu-nudité, l'auteur finit par reconduire la grammaire d'une métaphysique reposant sur

---

[370] « In the average European oil painting of the nude the principal protagonist is never painted. He is the spectator in front of the picture and he is presumed to be a man.
Everything is addressed to him. Everything must appear to be the result of his being here. It is for him that the figures have assumed their nudity. But he, by definition, is a stranger with his clothes still on. » *Ibid*., p. 54.

l'opposition entre nature et culture, corps et esprit, civilisation et barbarie. En inversant les valeurs assignées à tel ou tel terme de la dichotomie, l'auteur échoue à subvertir le principe même de cet ordre fondé sur des oppositions binaires. Aussi sa conception d'une nudité incarnée, permettant d'être soi-même et de se dépouiller des conventions, emprunte-t-elle ses arguments à la philosophie naturiste ; or, nous savons que celle-ci, en revendiquant le droit d'être nu·e, renforce l'ordre juridique qu'elle contribue à modifier. Si certaines situations concrètes, telles que l'espace privé de la salle de bains ou de la chambre, ou bien celui de l'aire naturiste, permettent de relâcher provisoirement la pression exercée par les conventions sociales, l'idéal d'une nudité libérée du regard d'autrui est une utopie, dans la mesure où celui-ci est *toujours* intériorisé. En ceci, l'idéalisme de Berger s'apparente à l'idée, rencontrée chez Clark, d'un corps conçu comme matériau brut, dépourvu de toute médiation.

L'analyse de Berger a toutefois le mérite d'esquisser en termes très simples la triangulation du regard qui s'opère à travers le nu féminin : le corps féminin se voit objectifié, représenté pour le regard d'un spectateur masculin qui s'identifie avec le peintre et, le cas échéant, avec le possesseur du tableau. Le regard est donc ici conçu comme une forme de domination et de possession, qui remplace métaphoriquement, selon Berger, la jouissance illimitée procurée par la manipulation d'un objet réel.

3.1.2. À la source du *male gaze* : la pulsion scopique et le « stade du miroir » (Laura Mulvey)

Dans *Plaisir visuel et cinéma narratif*, son essai précurseur publié en 1975 dans la revue *Screen*[371], la théoricienne du cinéma et réalisatrice Laura Mulvey s'est attachée à analyser précisément les ressorts psychanalytiques qui président à cette triangulation du regard. Dans l'introduction de son texte, la critique de cinéma revendique une réappropriation féministe de la psychanalyse, dont elle propose un usage politique : selon elle, la théorie psychanalytique permettrait en effet de comprendre « comment et jusqu'où la fascination pour les films peut être renforcée par des modèles préexistants de fascination déjà à l'œuvre à l'intérieur même du sujet ainsi que par certains modèles sociaux [*social formations*, note de la traductrice][372] ». En analysant la façon dont « le film reflète, révèle et joue même avec l'interprétation commune et socialement établie de la différence sexuelle », elle se propose de « démontrer la façon dont la société patriarcale a structuré la forme du film au cinéma ». Mulvey résume ainsi la fonction de la femme dans l'inconscient patriarcal :

> le paradoxe du phallocentrisme dans toutes ses manifestations est qu'il dépend de l'image de la femme castrée pour donner ordre et sens à son monde. La représentation communément admise de la femme fait d'elle la cible des attaques du système : son absence de pénis fait du phallus une présence symbolique, c'est son désir de compenser le manque que signifie le phallus. […]
> [La femme] symbolise d'abord la peur de la castration par son absence réelle de pénis, ce qui, par là-même, l'amène à élever son enfant conformément à cette symbolique. Cette fonction remplie, elle n'en a plus d'autre, elle n'a plus de fonctions dans le monde sauf en tant que souvenir […].
> Le désir de la femme est assujetti à son image de porteuse de la blessure, elle ne peut exister qu'en relation à la castration sans pouvoir la transcender. […]
> La femme se positionne dans la culture patriarcale comme un signifiant pour le mâle, liée par un ordre symbolique dans lequel l'homme peut donner libre cours à ses phantasmes et obsessions à travers le langage, en les imposant à l'image silencieuse de la femme encore et toujours enferrée dans sa place de porteuse de sens, et non de créatrice du sens[373].

---

[371] Laura MULVEY, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975 ; traduction française : « Plaisir visuel et cinéma narratif (1975) » [en ligne], *Débordements*, 2012, trad. de Gabrielle HARDY, URL : https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif, consulté le 12 mars 2022.
Voir aussi *Visual and Other Pleasures* [en ligne], London, Palgrave Macmillan UK, 1999, URL : http://public.eblib.com/choice/PublicFullRecord.aspx?p=6583424, consulté le 12 mars 2022.
[372] MULVEY, « Plaisir visuel et cinéma narratif (1975) », *op. cit*.
[373] *Ibid.*

Étant privée de la possibilité de créer du sens, la femme représentée par le cinéma se voit donc réduite à une « image silencieuse » sur laquelle l'homme peut projeter ses désirs. Mais de quelle nature sont ces « phantasmes » et ces « obsessions » projetés sur la figure féminine ? Pour décrire celles-ci, Mulvey s'appuie sur deux concepts développés par Freud, puis par Lacan. Le premier trouve sa source dans la scopophilie ou pulsion scopique, que Freud conçoit comme une des pulsions constitutives de la sexualité, qui se développe, dès la petite enfance, indépendamment des zones génitales et érogènes. Selon Mulvey, Freud

> a défini la scopophilie comme le fait de s'emparer des individus comme objets de plaisir, et de les soumettre à un regard scrutateur et contrôlant […] Bien que la pulsion soit modifiée par d'autres facteurs, en particulier la constitution de l'ego, elle continue à exister comme fondement érotique, lorsque l'individu s'empare d'autrui comme objet de plaisir[374].

Si, comme le souligne Mulvey, le cinéma « semblerait éloigné du monde inconnu de l'observation clandestine d'une victime non consciente et non consentante » (*unknowing and unwilling*), dans la mesure où « ce qui est vu à l'écran est volontairement montré », les « conditions de projection et les usages narratifs », tels que le noir de la salle, la construction d'un « monde hermétique et inamovible, défilant de façon magique, indifférent à la présence du public », reproduisent une séparation et placent le spectateur dans une position voyeuriste, lui donnant l'illusion « d'observer un monde privé ».

Le second ressort psychanalytique cité par Mulvey tient à un développement de la pulsion scopique à travers le narcissisme, dont la scène originelle a été reconstituée et conceptualisée par Lacan sous le terme de « stade du miroir ». Se reconnaissant pour la première fois dans un miroir avant d'avoir fait l'acquisition du langage, le jeune enfant jouit de l'image de son propre corps comme d'un « tout » situé dans l'espace du monde. Or, selon Lacan et Mulvey, cette reconnaissance se double d'une méconnaissance, puisque l'enfant, encore limité dans ses capacités motrices et son pouvoir d'action, projette sur son image l'idéal d'un Soi plus puissant qu'il ne l'est lui-même :

> l'image reconnue est perçue comme le corps réfléchi du soi mais la méconnaissance qui en fait quelque chose de supérieur projette ce corps hors de lui-même comme un je-

[374] *Ibid.*

> idéal : le sujet aliéné qui, introjecté en tant que je-idéal, donnera naissance par la suite à l'identification aux autres (identification secondaire)[375].

Selon Mulvey, l'intérêt de ce mythe psychanalytique réside principalement dans son rapport à l'image :

> c'est de l'image que se forme la matrice de l'imaginaire, de la reconnaissance/non-reconnaissance et de l'identification, et de là, la première ébauche du « je », de la subjectivité. […] C'est de là que naît la longue relation d'amour / haine entre l'image et l'image de soi, qui s'est exprimée si intensément dans les films et qui a trouvé une si enthousiaste reconnaissance du public[376].

Le cinéma, de par ses procédés narratifs et illusionnistes, produit en effet « des phénomènes de fascination assez forts », selon Mulvey, « pour provoquer une perte du moi en même temps qu'un renforcement de l'ego[377] ». L'oubli de soi que suscite une expérience cinématographique dans le noir de la salle renvoie donc, pour Mulvey, à « ce stade pré-subjectif de reconnaissance de l'image de soi[378] », et ce d'autant plus que le cinéma fabrique des « moi » idéaux à travers la construction de figures héroïques qui suscitent l'identification du spectateur, un phénomène dont l'expression de « *star system* » ne permet pas de traduire toute la complexité.

Revenant à son propos initial — l'identification des pulsions qui régissent l'ordre patriarcal dans l'esthétique cinématographique — Mulvey fait remarquer que la scopophilie qui objectifie le corps d'autrui pour en tirer du plaisir et le phénomène d'identification à un moi idéal peuvent apparaître comme deux pulsions contradictoires :

> en effet, en termes filmiques, l'un implique une séparation de l'identité érotique du sujet d'avec l'objet à l'écran (scopophilie active), l'autre requiert une identification du sujet avec l'objet à l'écran à travers la fascination qu'éprouve le spectateur pour son semblable qu'il reconnaît. Le premier aspect est une fonction des pulsions sexuelles, le second de la libido du "moi"[379].

Cependant, Mulvey constate que le cinéma conventionnel a réussi à résoudre en partie ces contradictions, faisant jouer la dichotomie entre libido et ego « dans un monde fantasmatique joliment complémentaire ». Mais le désir qui s'articule à travers ce monde fantasmatique

---

[375] *Ibid.*
[376] *Ibid.*
[377] *Ibid.*
[378] *Ibid.*
[379] *Ibid.*

n'échappe pas aux lois de l'ordre symbolique qui régit le monde réel ; aussi, « son point de référence renvoie continuellement au moment traumatique de la naissance : le complexe de la castration[380] ». Ayant mis en évidence la disponibilité exceptionnelle du cinéma au déploiement de ces deux pulsions, Mulvey s'attache donc à les articuler avec l'angoisse de la castration, qui se cristallise dans la construction de la figure féminine et dans la relation que le spectateur établit avec elle.

3.1.3. Voyeurisme sadique et fascination fétichiste : deux stratégies cinématographiques face à l'angoisse de la castration

Pour comprendre comment s'articulent scopophilie et identification fascinée à un moi idéal dans le dispositif cinématographique, Laura Mulvey revient donc à la représentation de la figure féminine dans le cinéma hollywoodien conventionnel. Reprenant les constats de John Berger, la théoricienne conceptualise la femme à l'écran comme un objet sexuel donné en spectacle, constitué sur le mode d'une « *to-be-looked-at-ness* » ; elle prend pour exemple la présentation du personnage féminin sous forme de spectacle, tel le strip-tease ou le tour de chant, et souligne la manière dont la fascination qu'il exerce tend à faire obstacle au déroulement de la narration, en imposant un temps de suspension dans la marche effrénée de l'action diégétique. Cependant, elle souligne que l'unique fonction de cette puissance érotique est de signifier le désir masculin et de stimuler l'action portée par le personnage principal, majoritairement masculin. Dans l'exemple de la *show-girl*, la performance produite par le personnage féminin est observée du point de vue du regard masculin, et permet au regard intra-diégétique de celui-ci de se confondre avec le regard du spectateur. La femme à l'écran constitue donc un double objet sexuel, pour le plaisir à la fois des autres protagonistes et du spectateur. La manière de filmer le corps féminin se démarque ainsi de celle du personnage masculin, qui fournit un support d'identification idéalisée au spectateur (toujours a priori masculin) : tandis que celui-ci est représenté — à la manière du moi idéal dans le stade du miroir — comme un corps agissant dans un espace tridimensionnel, représenté selon les lois de la perspective, le corps du personnage féminin est stylisé, fragmenté en une succession de gros plans qui lui confèrent une forme de « planéité, les propriétés d'une silhouette ou d'une icône,

[380] *Ibid.*

plutôt que les qualités d'un espace vraisemblable[381] ». L'assimilation du masculin à l'activité et du féminin à la passivité se retrouve également sur le plan narratif, où le héros masculin porte l'action dramatique, « contrôle la dimension fantasmatique du film et apparaît en outre comme le représentant du pouvoir[382] ». Le héros masculin « fait passer [le spectateur] derrière l'écran afin de neutraliser la tendance de la femme-spectacle (*woman as spectacle*) à rompre le flux diégétique ». L'identification du spectateur au personnage masculin s'effectue « de sorte que le pouvoir du héros, en ce qu'il contrôle les événements, coïncide avec le pouvoir actif du regard érotique, les deux offrant la satisfaction du sentiment d'omnipotence ». Dès lors, le spectateur peut distribuer les deux pulsions évoquées ci-dessus selon les coordonnées de cette division genrée : d'une part, il entre « en relation scopophilique directe avec la forme féminine, exposée pour son plaisir (et connotant les fantasmes masculins) », d'autre part, avec « l'image de son semblable replacée dans un espace d'une naturalité illusoire, à travers laquelle il contrôle et possède la femme depuis l'intérieur de la diégèse[383] ».

Cependant, pour Mulvey, la figure féminine fétichisée ne cesse pas de représenter une menace pour l'inconscient masculin : de par son manque de pénis, « preuve matérielle sur laquelle est basé le complexe de castration, essentiel pour rentrer dans l'organisation symbolique et la loi du père[384] », elle renvoie continuellement à la peur de la castration, susceptible de transformer le plaisir en déplaisir. Face à cette menace, Mulvey identifie deux stratégies tout à la fois psychiques et cinématographiques :

> L'inconscient masculin a deux voies d'échappatoire à cette peur de la castration : soit en essayant de reconstituer le trauma originel (en enquêtant sur la femme, en essayant d'en percer le mystère), qui sera contrebalancé par la dévaluation, la punition ou le sauvetage de l'objet coupable (c'est la voie typique choisie par les héros des films noirs) ; ou le déni total de la castration par la substitution d'un objet fétiche, ou détournement de la figure représentée elle-même en objet fétiche, de manière à la rendre plus rassurante que dangereuse (d'où la surévaluation et le culte de la star féminine). Ce dernier moyen, la scopophilie fétichiste, construit la beauté physique de l'objet, et en fait une satisfaction en soi. Le premier moyen, le voyeurisme, renvoie au contraire au sadisme : le plaisir est lié à l'affirmation d'une culpabilité associée à la castration,

[381] *Ibid.*
[382] *Ibid.*
[383] *Ibid.*
[384] *Ibid.*

> l'affirmation d'un contrôle et la soumission de la coupable à la punition ou à l'indulgence[385].

Tandis que la fascination fétichiste s'épanouit à travers une mise en image de la figure féminine qui, par sa dimension d'icône, fait concurrence à la trame narrative du film et « peut exister en dehors du temps linéaire » dans la mesure où « la pulsion érotique se concentre uniquement sur le regard », le voyeurisme sadique fait histoire dans la mesure où il amène le protagoniste masculin à mener l'enquête :

> Le sadisme exige une histoire, il compte sur des rebondissements, un changement provoqué chez un tiers, dans une opposition entre la force et la volonté, la victoire et la défaite, tout cela devant se situer dans une narration comprenant un début et une fin[386].

Mulvey identifie ainsi, dans le cinéma de Von Sternberg, qui revendiquait son attachement aux images plutôt qu'à la construction de l'histoire et aux processus d'identification, la figure fétiche de Dietrich. Chez Hitchcock, qui a également fait du regard la question centrale de ses films, Mulvey perçoit une dialectique entre la fascination fétichiste et le voyeurisme sadique, puisque « la fascination pour l'image à travers l'érotisme scopophilique est [généralement] prise pour sujet du film[387] ». Les héros hitchcockiens, représentants du pouvoir et de la loi, éprouvent en effet des fascinations scopiques qui les « mènent vers des situations compromettantes ». En effet,

> le pouvoir de soumettre une autre personne, de manière sadique, à sa volonté, ou par le voyeurisme à son regard, est exercé sur la femme comme objet à la fois de la volonté et du regard. Le pouvoir est soutenu par l'assurance de la légalité, et la culpabilité établie de la femme (évoquant la castration en termes psychanalytiques). La vraie perversion se trouve cependant à peine dissimulée sous le masque superficiel de la droiture et du conformisme — l'homme est du bon côté de la loi, pas la femme. En utilisant subtilement le processus d'identification, et librement une caméra subjective qui adopte le point de vue du protagoniste masculin, Hitchcock fait profondément partager aux spectateurs la position de celui-ci, ainsi que sa mauvaise conscience. Le public est alors plongé dans une situation de voyeurisme à l'intérieur de la scène projetée sur l'écran et de la diégèse, parodiant sa propre situation au cinéma[388].

---

[385] *Ibid.*
[386] *Ibid.*
[387] *Ibid.*
[388] *Ibid.*

3.2. Défaire le *male gaze.* Vers un regard conscient

3.2.1. Sortir du *male gaze*, de Mulvey à Brey

Si Mulvey identifie, dans son article, les mécanismes filmiques et diégétiques qui permettent au cinéma de contourner l'angoisse de la castration dans le plaisir visuel pris à la contemplation d'un corps féminin objectifié, elle souligne toutefois que ces mécanismes voyeuristes et fétichistes « ne sont pas propres au film » ; ils relèvent en effet des structures sociales et symboliques qui préexistent et conditionnent la production cinématographique. En revanche, le cinéma est l'art qui offre à ces stratégies inconscientes la possibilité de s'épanouir en atteignant « une contradiction belle et parfaite », grâce au pouvoir qu'a celui-ci de « varier l'intensité [*shifting the emphasis*] du regard[389] ». La spécificité du cinéma par rapport à d'autres arts, tels que le strip-tease ou le théâtre, réside ainsi dans la possibilité de « faire varier » et « d'exposer » la place du regard :

> Allant au-delà de la simple exposition d'une belle femme, le cinéma construit la façon dont elle sera regardée à l'intérieur du spectacle lui-même. Jouant de la tension entre le film comme contrôle du temps (montage, narration) et comme contrôle de l'espace (montage, changement de lieux), les codes du cinéma créent un regard, un monde, un objet, et par là-même une illusion propre à susciter le désir[390].

Or, si pour Mulvey le pouvoir du cinéma est de créer non seulement le spectacle, mais également le regard posé sur les objets montrés à l'intérieur même du spectacle, alors il est possible de briser les codes patriarcaux qui reconduisent l'opposition entre un masculin actif et une féminité passive, et privent le cinéma de la possibilité de montrer l'expérience des femmes hors des coordonnées d'un regard masculin. Cette rupture peut s'accomplir, selon Mulvey, en libérant les deux relations oblitérées par les conventions illusionnistes du cinéma hollywoodien : le regard de la caméra, qui détruit l'illusion d'un monde « hermétique » et privé se déroulant sur l'écran si elle s'impose « dans sa réalité matérielle et spatiale », et le regard (ainsi que la présence) du spectateur, qui pourra ainsi sortir des pièges de l'identification narcissique aux protagonistes pour suivre l'action avec un « détachement passionné et dialectique ».

---

[389] *Ibid.*
[390] *Ibid.*

Si la définition du cinéma que propose Mulvey en opposition avec le strip-tease et le théâtre peut paraître quelque peu désuète au sens où elle ne tient pas compte des évolutions propres à ces deux genres spectaculaires[391], les quelques pistes présentées dans la conclusion de l'article de Mulvey ouvrent une voie pour construire un regard nouveau sur le corps féminin et sur le corps nu en général : en créant un regard conscient des conditions de la mise en scène du corps exposé, il est possible de proposer aux spectateur·rice·s une expérience nouvelle, hors des coordonnées imposées par les mécanismes du fétichisme et de l'identification.

Cette sortie du dispositif triangulaire que la critique a résumée sous l'expression de *male gaze* à partir d'un emprunt à l'article de Laura Mulvey (dont l'article, nous l'avons vu, explore les mécanismes en profondeur, bien au-delà d'une dénonciation de l'emprise masculine sur le corps féminin et en particulier sur la production des images) a été explorée par la chercheuse Iris Brey dans son ouvrage polémique *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, publié en 2020 suite à une recherche doctorale effectuée aux États-Unis[392]. Brey reprend en effet le concept de *male gaze* pour théoriser l'existence d'un *female gaze*, qui ne se réduirait pas à l'analyse des films réalisés par des femmes, mais tente de cerner une construction du regard sur le mode du « détachement passionné et dialectique » évoqué par Mulvey. Pour Iris Brey, « ce qui différencie le plus le *female gaze* du *male gaze*, c'est bien le basculement d'un regard produit par l'inconscient patriarcal vers un regard créé de manière consciente[393] ». Contrairement à l'objectification et à la fascination fétichiste ou voyeuriste qui s'accomplissent dans le *male gaze*, le *female gaze* permettrait au·à la spectateur·rice d'entrer dans la subjectivité du personnage féminin, et de ressentir l'expérience de l'héroïne, en « rest[ant] à ses côtés » « sans pour autant s'identifier à elle[394] ».

Ainsi, le *female gaze* cultiverait un « détachement passionné » qui neutralise les processus d'identification propres aux conventions illusionnistes du cinéma : si le·la spectateur·rice est amené·e à ressentir l'expérience vécue de la protagoniste, c'est à travers une

[391] Des formes novatrices de strip-tease et de théâtre, contemporaines de l'écriture de cet article, invitent en effet à nuancer l'idée selon laquelle le cinéma aurait le monopole de la mise en scène du regard par la manipulation du cadre : pensons aux spectacles de la strip-teaseuse Rita Renoir ou à des metteurs en scène d'inspiration brechtienne tels que Judith Malina et Julian Beck, aux États-Unis, par exemple.
[392] Iris BREY, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. « Les feux », 2020.
[393] *Op. cit.*, p. 36.
[394] *Ibid.*, p. 39.

distance qui le renvoie à son propre corps. En effet, l'approche *female gaze* s'appuierait sur une démarche phénoménologique qui fait de l'expérience sensible des personnages, mais aussi des spectateurs, le centre de sa réflexion : il s'agit de prendre en compte non seulement la matérialité de la production et celle de l'expérience cinématographique, mais aussi celle de la projection de l'image filmée sur l'écran, tout comme celle des corps des spectateur·rice·s présent·e·s dans la salle. Pour développer sa réflexion, Iris Brey se réfère à la phénoménologie féministe développée dans le sillage de la réflexion proposée par Merleau-Ponty dans sa *Phénoménologie de la perception.* Dans cette conception, le·la spectateur·rice est non seulement regardant·e mais aussi regardé·e, et le film qui offre un support au regard est, selon l'expression de la philosophe Vivian Sobchack, un *objet voyant* (*a viewing object*) en dialogue avec le public :

> La vision du film et celle des personnages se rejoignent en une expérience dialectique et en un dialogue à plusieurs voix entre deux sujets (le film et la personne qui regarde le film)[395].

L'acte de regarder devient alors « une situation incarnée », produit de la conversation qui se noue entre le film et ses spectateur·rice·s. Reprenant le concept d'entrelacs théorisé par Merleau-Ponty, Laura Marks, citée par Mulvey, développe le concept du toucher : si je suis nécessairement touchée par l'objet que je touche, je peux en déduire que nulle perception ne va sans une certaine réversibilité, une passivité du sujet de la perception, aussi actif soit-il, vis-à-vis de la surface qu'il a appréhendée par son toucher[396]. Faisant une analogie entre toucher et regard, Iris Brey rappelle la qualité haptique du regard identifiée par Derrida (dans *Le Toucher. Jean-Luc Nancy*[397]) : si je suis touchée par ce que je touche, alors je suis non seulement celui ou celle qui regarde, mais aussi un sujet qui est vu. Ainsi, selon Iris Brey,

> Une phénoménologie du cinéma […] envisage cette expérience comme un dialogue continu entre le regardant et le regard. Le spectateur entre en contact avec l'image, il ou elle ne regarde pas le film avec un savoir ou des idées préconçues, mais se plonge dans la matérialité du film. Les spectateurs ne sont pas devant l'écran pour assister à une

---

[395] Vivian Carol SOBCHACK, *The address of the eye : a phenomenology of film experience*, Princeton, N.J, Princeton University Press, 1992, in BREY, *op. cit.*, p. 22.
[396] Laura U. MARKS, *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*, Durham, Duke University Press, 2000 in MULVEY, *op. cit*., p. 43.
[397] Jacques DERRIDA, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, *op. cit.* ; voir aussi Gilles DELEUZE, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002.

> séance, ils deviennent eux-mêmes acteurs et actrices de cette expérience. La performance a lieu aussi bien sur l'écran que dans la salle[398].

Or, dans le cas des films apparentés au *female gaze* par Iris Brey, la possibilité offerte par le film de ressentir l'expérience d'un personnage, « est aussi [celle de la] ramener à son propre corps[399] ».

3.2.2. Une phénoménologie féministe

Résumons le chemin parcouru tout au long de cette exploration des critiques féministes en réponse à la prééminence de l'inconscient patriarcal dans sa représentation du corps nu et en particulier du corps féminin. Nous avons pu mettre en évidence, avec Lynda Nead, que l'idéal formaliste du nu revendiqué par Kenneth Clark relevait d'une tradition esthétique et métaphysique fondée sur des stratégies de contrôle du corps féminin, en réponse à la menace représentée par celui-ci : menace de l'informe, de la matière brute, de la singularité imparfaite des corps et de leur puissance sexuelle, appelant une domestication via la maîtrise de la forme et de l'harmonie, des lignes et des proportions. Avec Mulvey, qui, à la suite (entre autres) de John Berger, déplace cette analyse de la représentation des femmes dans le domaine du cinéma, cette menace est identifiée en termes psychanalytiques, au prisme de l'angoisse de la castration qui assimile le corps féminin à un manque de phallus, une corporéité mutilée et coupable — qui serait elle-même le résultat d'une fantasmatique transgression de l'ordre symbolique.

À l'opposé de ces traditions esthétiques propres à l'inconscient patriarcal, Iris Brey théorise, dans le sillage de Mulvey, les ressorts esthétiques et philosophiques d'une construction du regard qui permettrait de déjouer les processus de la fétichisation et de l'identification, pour offrir aux spectateur·rice·s l'opportunité de faire l'expérience d' « être avec » les corps et les protagonistes du film, et de développer un regard conscient éloigné de l'oubli de soi caractéristique de l'identification à un Soi idéal. Cette démarche théorique s'appuie sur une relecture féministe de la phénoménologie qui, en repartant de l'expérience incarnée de tout sujet, relie celle-ci à sa condition sociale. Citant Judith Butler, Iris Brey insiste sur la nécessité de tenir compte de la disparité des situations qui affectent les individus et de replacer leur

[398] Iris BREY, *op. cit.*, p. 46.
[399] *Ibid.*, p. 48-49.

expérience vécue dans un contexte social et culturel : « pour la description complète d'une expérience vécue », précise Butler en évoquant la possibilité de penser la sexualité à partir d'une approche phénoménologique,

> il est essentiel de se demander quelle sexualité et quels corps sont décrits, car "sexualité" et "corps" représentent des éléments abstraits s'ils ne sont pas, avant tout, placés dans un contexte social et culturel[400].

Il est utile de replacer ce discours dans le contexte plus large de la pensée de Butler, qui a pensé le genre comme une construction sociale générée par la performance répétée de codes culturels, à l'opposé d'une conception du genre comme catégorie ontologique indexée sur la biologie (le sexe biologique des individus) et définissant une fois pour toutes leur identité. En reprenant l'injonction de Butler à prendre en compte les contextes sociaux et culturels dans lesquels les individus forgent leur expérience pour définir une phénoménologie féministe du cinéma, Iris Brey définit la phénoménologie féministe comme une approche percevant « le corps qui regarde comme un sujet qui n'est pas fixe, mais fluide[401] », un sujet défini par sa situation sociale mais capable, par son expérience en mouvement, de se transformer et d'en changer. Cette approche trouve une formulation particulièrement précise dans l'articulation qu'en propose la philosophe Camille Froidevaux-Mettrie :

> Le féminisme phénoménologique articule le niveau individuel de l'expérience vécue avec le niveau collectif des rapports de pouvoir. Il redéfinit le sujet politique du féminisme comme un sujet simultanément singulier et pluriel, porteur d'une expérience spécifique mais irréductible à toute essentialisation, subissant le conditionnement social mais capable d'échapper aux rôles genrés. Cette approche permet de dépasser l'opposition entre différentialisme biologisant et universalisme constructiviste en proposant de réfléchir le féminin et le masculin non pas comme deux concepts éternels disant ce que sont ou ce que doivent être les hommes et les femmes, mais comme deux types de subjectivité corporelle historiquement et socialement construits qui englobent d'innombrables variations individuelles[402].

---

[400] Judith BUTLER, « Sexual Ideology and Phenomenological Description », dans *The Thinking Muse : Feminism and Modern French Philosophy*, Indiana University Press, Bloomington, 1989 ; cité par Iris BREY, *op. cit.*, p. 49.
[401] *Ibid.*, p. 49.
[402] Camille FROIDEVAUX-METTERIE, *Le corps des femmes: la bataille de l'intime*, Paris, Philosophie magazine éditeur, 2018 p. 155, in BREY, *op.cit.*, p. 57.

3.2.3. Développer un « *female gaze* » ?

Pour Iris Brey, le *female gaze* serait « avant tout une esthétique du désir[403] », dans laquelle la caméra s'adapte pour rester au plus près des corps des protagonistes. Les films analysés par Brey participeraient, selon la chercheuse, de l'invention d'un autre langage cinématographique, d'une syntaxe de l'image qui ménagerait une place centrale aux corps des protagonistes, dans toute leur diversité (hommes et femmes cisgenre dont l'identité correspond à leur sexe biologique, hommes et femmes transgenre dont l'identité de genre diffère de celle qui leur a été assignée à la naissance, « corps jeunes et vieux, racisés ou non, handicapés ou non[404] »). En effet, pour Iris Brey, il s'agirait d'analyser le *female gaze*

> dans une approche phénoménologique féministe où le corps possède une place centrale, puisque regarder un film ou une série est avant tout une expérience incarnée où la présence des corps des spectateur·rice·s et du film ne peut être écartée[405].

Dès lors, quels sont les critères discriminants qui, selon Iris Brey, permettraient de définir cette esthétique ? Pour la chercheuse, qui entreprend un travail d'analyse à partir d'un corpus de films hétérogène — qui va de *Madame a des envies* d'Alice Guy à *La Leçon de Piano* de Jane Campion, en passant par des séries comme *The L Word* d'Ilene Chaiken ou des *block-busters* comme *Wonder Woman* —, il s'agirait de définir les caractéristiques de cette esthétique à partir d'un corpus d'expériences cinématographiques déjà existantes, mais aussi d'en promouvoir une « poétique » — au sens de la *poïesis* grecque, c'est-à-dire la création et la production de nouvelles œuvres — pour encourager la réalisation de « films *female gaze* ». Pour définir ces critères, la chercheuse développe et enrichit l'analyse proposée par Laura Mulvey qui, rappelons-le, identifiait les procédés du *male gaze* sur un double plan narratif (l'histoire, la construction des personnages) et formel (le rôle dévolu à la caméra, au cadrage, et la place donnée au·à la spectateur·rice par l'objet filmique). Iris Brey développe donc six critères répartis en procédés narratifs et en procédés formels :

---

[403] Iris BREY, *op. cit.*, p. 62.
[404] *Ibid.*, p. 56.
[405] *Ibid.*

> S'il fallait proposer une grille de lecture pour caractériser le *female gaze*, voici les six points qui me semblent cruciaux :
> Il faut narrativement que :
> 1/ le personnage principal s'identifie en tant que femme ;
> 2/ l'histoire soit racontée de son point de vue ;
> 3/ son histoire remette en question l'ordre patriarcal.
> Il faut d'un point de vue formel que :
> 1/ grâce à la mise en scène le spectateur ou la spectatrice ressente l'expérience féminine ;
> 2/ si les corps sont érotisés, le geste doit être conscientisé (Laura Mulvey rappelle que le *male gaze* découle de l'inconscient patriarcal) ;
> 3/ le plaisir des spectateurs et spectatrices ne découle pas d'une pulsion scopique (prendre du plaisir en regardant une personne en l'objectifiant, comme un voyeur)[406].

Si Brey met au point cette « carte d'identité » du *female gaze* en la comparant avec le test de Bechdel (qui permet de rendre compte de la sous-représentation des personnages féminins dans la fiction cinématographique[407]), elle l'en distingue cependant en mettant l'accent sur l'importance accordée à la mise en scène, qui apporte une complexité supplémentaire à la caractérisation du *female gaze*. Ainsi, il ne suffirait pas que le film mette en scène un personnage féminin pour développer un *female gaze* : encore faut-il que ce personnage soit filmé de manière à ce que les spectateur·rice·s puissent partager son expérience, et que son éventuelle érotisation ne confine pas au voyeurisme. Brey prend ainsi l'exemple controversé du film *Elle* de Paul Verhoeven, critiqué par certaines chercheuses féministes « comme une souscription à la culture du viol, puisque l'héroïne tisse une relation avec son violeur avec qui elle va avoir d'autres relations sexuelles » :

> Si l'on se base sur son intrigue, ce film paraît tout droit sorti d'un imaginaire masculin où le viol serait traité comme un fantasme. Il est d'autant plus dérangeant que très peu de films traitent du viol et de ses conséquences. Pourtant, dans *Elle*, même si le désir de son héroïne occupe une place minoritaire, le regard porté sur la question du viol est un

---

[406] *Ibid.*, p. 77.

[407] Alison Bechdel est une caricaturiste (*cartoonist*) américaine. Alors qu'il apparaît à l'origine comme une « petite blague de lesbienne dans une revue féministe alternative », le « test de Bechdel », inspiré par une conversation de l'autrice avec son amie Liz Wallace, a été popularisé au cours des années 2010 sous l'impulsion de la critique féministe du cinéma, et est devenu l'un des critères majeures de l'évaluation de la représentation des femmes dans un film, au point d'être inclus dans les analyses quantitatives produites par certaines institutions. Il consiste à évaluer la présence de protagonistes féminines dans un fil à l'aune de trois critères : le film doit avoir au moins deux protagonistes femmes dotées d'un nom, et comporter au moins une scène dans laquelle elles parlent d'autre chose que d'un homme. Le reproche régulièrement adressé à ce test, et rappelé par Iris Brey, est de faire prévaloir des éléments de la narration, au détriment d'une appréhension de la forme filmique.

> regard féminin. De manière concrète, Verhoeven refuse le *male gaze.* Analyser le film sous le prisme du *female gaze* permet d'en appréhender toute la complexité[408].

Ce constat de complexité s'enrichit d'autres exemples, permettant d'observer comment certains films, tels que *La vie de O'Haru femme galante*, de Mizoguchi,

> de manière narrative, rempli[ssen]t les attentes du *female gaze* et peu[ven]t être considéré[s] comme féministe[s], mais, de manière formelle, […] garde[nt leur] distance avec le personnage et nous empêche[nt] d'accéder à l'expérience féminine. Ce n'est pas parce qu'un film montre et même sublime une héroïne que c'est du *female gaze*[409].

Complexité qui aboutit à la prescription centrale du livre d'Iris Brey : « Il faut toujours partir de la mise en scène pour déterminer si une œuvre recourt ou non au *female gaze*.[410] »

3.2.4. Pour un regard *féministe*

Tout au long de cette partie, j'ai tenté de montrer qu'il est problématique de faire l'impasse sur les inégalités des rapports sociaux à l'œuvre dans les représentations du corps nu et leur réception, si l'on souhaite approcher un tant soit peu la possibilité de dire quelque chose de la nudité. J'affirme donc qu'une lecture politique des formes est nécessaire si l'on veut proposer une analyse émancipée du biais androcentré dans lequel le discours esthétiques les a enfermées jusque récemment. Il ne s'agit pas, pour autant, d'écraser la singularité des formes sous une lecture idéologique qui en négligerait la complexité ou, pire encore, leur attribuerait un label. Si l'ouvrage d'Iris Brey a le mérite de croiser lecture politique et critique esthétique des formes filmiques dans un ouvrage destiné au grand public, son écueil est de forger une catégorie du « *female gaze* » qui tend à reproduire, en l'inversant, l'échelle de valeurs qui préside au régime du *male gaze*. Pour le résumer en termes très grossiers, l'analyse des formes y court le risque de se voir assujettie à un agenda politique féministe pour lequel les médias audiovisuels, tous genres confondus, seraient réduits à leur fonction de « technologies sociales » du genre, c'est-à-dire un des moteurs de production des représentations qui

[408] Iris BREY, *op. cit.*, p. 78.
[409] *Ibid.*, p. 79.
[410] *Ibid.*

contribuent à forger et à renforcer les normes de genre[411]. Or le concept de *female gaze*, en associant une manière de filmer — opposée aux techniques scopophiliques associées au *male gaze* — et un sujet du regard — le corps féminin comme lieu de l'expérience vécue, tend à reproduire, malgré les précautions prises par l'autrice, l'assignation des femmes à leur corps, ainsi qu'à positionner le sujet « femme » comme alternative au sujet par définition masculin du *male gaze.* Or, le sujet politique du féminisme ne se limite plus aux femmes — majoritairement blanches et issues des classes moyennes — depuis au moins la « troisième vague » du mouvement féministe, au cours de laquelle la notion d'intersectionnalité a permis de prendre en compte la manière dont le partiarcat produit différentes formes d'oppressions à partir de critères autres que ceux du genre, tels que l'ethnicité, la sexualité, la classe ou encore le fait d'être ou non « valide ». Bien qu'elle se défende d'une perspective essentialisante, Iris Brey opère donc une régression notoire par rapport aux avancées de la critique féministe et intersectionnelle depuis les années 1990 en adoptant une notion qui, *in fine*, revient à entériner la norme de la différence sexuelle en passant sous silence d'autres facteurs d'oppression inhérents à la domination patriarcale. Dans *Alice Doesn't*, ouvrage paru en 1984, la théoricienne *queer* Teresa de Lauretis remettait déjà en cause une réflexion féministe fondée sur le parti pris d'un retournement féministe des stratégies propres au *male gaze* :

> Peu importe si les concepts comme le voyeurisme ou le fétichisme, ou le signifiant imaginaire, semblent appropriés pour décrire les modes opératoires du cinéma dominant, peu importe s'il semblent entrer en convergence — précisément parce qu'en convergence — avec le développement historique de l'appareil de reproduction social, ils sont directement impliqués dans le discours limitant la femme à sa sexualité, (la) contraignant (à) sa sexualité, faisant d'elle la représentation absolue du scénario phallique. C'est dans ce cas précis que les effets idéologiques produits dans et par ces concepts, ce discours, accomplissent à l'instar du cinéma dominant, une fonction politique au service de la domination culturelle dont, mais pas uniquement, l'exploitation sexuelle des femmes et la répression ou le maintien de la sexualité féminine[412].

---

[411] Voir Teresa DE LAURETIS, *Théorie queer et cultures populaires: de Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, coll. « Le Genre du monde », 2007.

[412] Teresa DE LAURETIS, *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*, London, Macmillan, coll. « Language, discourse, society », 1987 ; in Émilie NOTERIS, « Pour un regard féministe » [en ligne], *Débordements*, 2020, URL : https://debordements.fr/pour-un-regard-feministe.
Pour d'autres critiques de l'ouvrage de Brey, voir Alexandre MOUSSA, « La forme et le fond. De la guerre entre féministes et cinéphiles et d'Iris Brey en particulier » [en ligne], *Critikat*, 2020, URL : https://www.critikat.com/panorama/analyse/de-la-guerre-entre-feministes-et-cinephiles-en-general-et-diris-brey-en-particulier/, consulté le 12 mars 2022 ; ou encore Teresa CASTRO, « Cinéma : masculin féminin, les pièges du

Il ne suffit donc pas simplement de « retourner les armes contre l'ennemi », comme le résume la chercheuse Émilie Notéris dans l'article dont cette citation est extraite, en rappelant que Lauretis critique ici la réappropriation des outils de la psychanalyse telle que le revendiquait Mulvey en 1975[413]. Émilie Notéris, dans un article consacré à la notion de « *female gaze* » et à l'ouvrage de Brey, rappelle ainsi avec la théoricienne bell hooks que ce ne sont pas les hommes qui sont en cause dans le *male gaze*, mais le sexisme[414]. bell hooks a répondu à l'article de Mulvey en montrant que les femmes noires pouvaient refuser de s'identifier aux personnages féminins blancs objectifiés à l'écran — le plaisir visuel étant pour elles corrollaire d'une forme d'acquiescement à l'invisibilisation et aux représentations dégradantes de leur groupe social à l'écran — sans pour autant bénéficier d'outils critiques pour retourner la situation à leur profit[415]. Leur regard face au *male gaze*, et à l'objet de ses stratégies voyeuristes ou fétichistes — un corps féminin par définition blanc —, est ainsi identifié comme un « *oppositionnal gaze* », une résistance politique, qui maintient une distance critique aporétique à travers toute forme d'appréciation esthétique. Dans son essai, Notéris propose ainsi implicitement de décorréler l'idée d'un regard féministe de celle d'un plaisir visuel activé par le moteur de la reconnaissance et de l'identification, piste qui pourrait conduire à l'impasse d'une politique culturelle « identitaire »[416]. Le regard féministe, plutôt que féminin, qu'elle défend ne prétend pas constituer un « envers » du *male gaze*, c'est-à-dire un « regard qui pourrait être pratiqué et exercé uniquement par les femmes pour les femmes dans l'ignorance des hommes et qui viendrait se substituer au regard masculin[417] ». Un tel retournement est illusoire tant que le rapport de force demeure inégal[418]. Il s'agit donc plutôt, en se gardant de souscrire à une rhétorique prescriptive, de développer un regard critique féministe sur les formes :

---

regard. Lettre ouverte à l'autrice de "Le regard féminin. Une révolution à l'écran" » [en ligne], *nonfiction.fr*, 2020, URL : https://www.nonfiction.fr/article-10293-cinema-feminin-masculin-les-pieges-du-regard.htm.

[413] Mulvey a elle-même cherché, à partir des critiques adressées à son texte, à conceptualiser une agentivité féminine du regard sans renoncer aux concepts psychanalytiques de son article *princeps*. Voir « Afterthoughts on Visual Pleasure » in Laura MULVEY, *Visual and Other Pleasures*, *op. cit.*

[414] Émilie NOTERIS, « Pour un regard féministe », *Débordements*, *op. cit.*

[415] bell HOOKS, « The Oppositional Gaze. Black Female Spectators », dans *Black looks: race and representation*, New York, Routledge, 2015.

[416] Cette proposition est amplement discutée dans l'ouvrage de Maxime CERVULLE, *Dans le blanc des yeux: diversité, racisme et médias*, Nouvelle éd., Paris, Éditions Amsterdam, 2021.

[417] Émilie NOTERIS, *op. cit.*

[418] « Le *male gaze* implique une domination politique, historique et sociale au détriment des femmes, de la même manière que le sexisme est la disqualification du féminin et que le racisme est la disqualification du non-blanc. Ces propositions ne sont pas réversibles si le contexte demeure inchangé. » *Ibid.*

> Un regard critique et sensible qui se préoccupe de la place des femmes au cinéma mais pas uniquement, qui la questionne et la remet en jeu, qui dans un contexte et au sein d'une industrie hétéronormée, blanche et patriarcale peut impulser différemment. Un regard qui circule, qui rend possible la connivence et les échanges entre femmes derrière et devant l'écran. Un regard qui distribue davantage le pouvoir à l'intérieur du cadre et en hors-champ[419].

La tâche d'une critique théâtrale nourrie par une critique et une phénoménologie féministe de la nudité ne consiste donc pas, à mes yeux, à promouvoir certaines formes de représentation du corps nu, labellisées comme « bonnes » selon des critères politiques, au détriment d'autres formes jugées « problématiques » ou « nocives ». Il s'agit davantage d'étudier comment les mises en scène du corps nu interrogent les concepts issus de la critique féministe et peuvent les déplacer, tout autant que de me mettre à l'écoute de ce qu'une lecture féministe de ces mises en scène peut nous révéler. Si les scènes de la création théâtrale et chorégraphique peuvent — à leur échelle, bien moindre que le cinéma et la télévision —, prétendre à être considérées comme des « technologies sociales du genre », il s'agit, sans se laisser enfermer dans ce prisme, d'interroger les représentations qu'elles produisent et la manière dont elles participent à la « circulation » des regards, à l'inclusion ou à l'exclusion des voix et des expériences dans la manière dont elles exposent les corps nus.

[419] *Ibid.*

CONCLUSION

Le premier chapitre de cette partie concernait les tentatives plurielles, esquissées par certains penseurs contemporains, pour ré-envisager la nudité en s'émancipant des fondements métaphysiques qui en avaient modelé la définition jusqu'alors. Malgré les critiques que je leur adresse, les textes de Didi-Huberman, d'Agamben, de Nancy et de Lévinas esquissent les grandes lignes d'une phénoménologie de la nudité. Commençons par récapituler ces critiques. Bien qu'elles présentent une rupture avec la tradition platonicienne et néo-kantienne représentée par Kenneth Clark, leurs réflexions achoppent systématiquement sur un double écueil : leur emploi non réflexif et parfois inconscient du concept de différence sexuelle et leur déni de la subjectivité du modèle nu, généralement associé, quoique sous une forme implicite, à une figure féminine passive. Cet écueil épistémologique a un nom : l'androcentrisme. Tout en se réclamant implicitement d'un point de vue universel par un tour de passe-passe que la philosophe des sciences Donna Haraway a qualifié de « *God trick* » — littéralement « truc divin[420] » — le sujet masculin du savoir oblitère la subjectivité d'Autrui, et omet d'en reconnaître les implications pour sa propre pensée : quand bien même il fait l'expérience d'une forme de réversibilité à l'œuvre dans la rencontre du corps nu, il n'en saisit pas l'occasion pour développer une réflexivité sur la manière dont la nudité le renvoie à sa propre corporéité, à sa propre inscription dans le monde et dans les rapports sociaux qui affectent sa relation au corps exposé devant lui.

Si l'écueil androcentriste est difficile à reconnaître et à surmonter, tant il obstrue les voies vers une compréhension émancipatrice de la nudité, il me semble toutefois important de relire ces textes dans la mesure où ils contiennent la clé de cette émancipation. Le fil rouge de ce corpus philosophique est en effet la résistance de la nudité à toute forme de réification et à toute réduction d'ordre ontologique. Je m'efforcerai ici de résumer en quelques mots en quoi consiste cette résistance :

---

[420] HARAWAY, Donna, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective » in Donna Jeanne HARAWAY, *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*, New York, Routledge, 1991. Une traduction en français est donnée dans Donna Jeanne HARAWAY, *Manifeste cyborg et autres essais: sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, coll. « Essais », 2007.
Voir aussi Monika ROGOWSKA-STANGRET, « Situated Knowledges » [en ligne], *New Materialism*, *COST Action IS1307 New Materialism: Networking European Scholarship on « How Matter Comes to Matter »*, 2018, URL : https://newmaterialism.eu/almanac/s/situated-knowledges.html, consulté le 12 mars 2022.

Résistance au savoir. La nudité n'est pas réductible à un fait culturel : je me rallie à la position de Georges Didi-Huberman lorsque celui-ci démontre que si, pour expliquer ou étudier la nudité, le critique se contente de convoquer les œuvres, mythes, et autres discours auxquels elle semble faire référence, celle-ci risque alors d'être oblitérée en disparaissant sous un « manteau » de discours qui occulte la singularité — et en particulier l'aspect sensible et charnel — de sa représentation.

Résistance au désir. La nudité s'affirme comme irréductible à un objet de contemplation ou de désir. Dès lors qu'elle y est associée, une réversibilité[421] est à l'œuvre dans l'expérience de la nudité, qui met en crise le couple sujet/objet autour duquel la philosophie s'est structurée depuis Descartes. En effet, lorsque le sujet de la perception se laisse affecter par la nudité, il l'éprouve comme une puissance agissante capable de le désarmer de sa position de savoir, et par conséquent de son pouvoir. Elle ouvre en lui un espace de possibles, une puissance désirante et imageante qui le contraint à penser à partir de son corps et de l'effet qu'elle produit.

Certes, cette puissance de réversibilité peut elle-même être à son tour renversée en une relation univoque et « transitive », l'un des deux sujets de la rencontre pouvant faire le choix de réduire l'autre à son corps ou à son regard, en le destituant (ou en se destituant lui-même) de la subjectivité qui lui confère son statut d'altérité, en souhaitant déshabiller ce corps ou l'entailler au scalpel pour en voir les entrailles (comme Didi-Huberman le décrit dans son étude des cires anatomiques).

Résistance à l'objectification/à l'objectivation. La nudité ne se laisse pas davantage réduire à la réalité matérielle du corps nu : si le corps peut être réifié par l'objectification (d'ordre érotique), ou par l'objectivation (d'ordre scientifique), la nudité résiste par glissement, s'échappe, telle une ombre, à toute volonté de prise. La nudité doit donc être dissociée du corps nu, dans la mesure où elle peut devenir l'objet d'une quête désirante qui n'a plus rien à voir avec la présence physique de celui ou de celle qui est nu·e. Je rejoins donc le parti pris d'Agamben lorsque celui-ci affirme que la nudité n'est pas un état mais un événement, et le geste poétique de Nancy lorsque ce dernier la compare au mouvement d'une chute, d'une « dérobade ». Pour le décrire en des termes plus directs, j'avancerai que la nudité *surgit de la*

[421] Le terme de « transitivité retournée », forgé par Stéphane Dumas dans son étude sur la peau, me semble également pertinent. Voir Stéphane DUMAS, *Les peaux créatrices: esthétique de la sécrétion*, Paris, France, Klincksieck, 2014.

relation entre ce corps et celui ou celle qui le regarde, et s'éprouve comme une forme de débordement : débordement de la perception par le désir, mais aussi débordement du corps nu par la nudité, puisque la pulsion scopique — dont le refrain pourrait être « il y a toujours quelque chose à voir au-delà de ce qui est montré » — tend à projeter la nudité (ou le désir de celle-ci) au-delà du corps nu, dans une dramaturgie du dévoilement dont la force (et l'impasse) est de demeurer toujours inachevée.

C'est en comprenant ce que la nudité n'est pas et ce à quoi elle résiste que l'on peut, prudemment, l'associer au registre de l'événement, du surgissement, de l'entre-deux plutôt que de l'être ou de ses qualités. Loin d'enfermer la nudité dans une définition, ces textes témoignent, chacun à sa manière, de son caractère inobjectivable, qui le place du côté de l'événement plutôt que d'un état stable, d'un processus intersubjectif et d'un dialogue vivant plutôt que d'une relation sujet-objet à sens unique ; et enfin, du côté du temps, de la durée, de l'espace habité et vécu, plutôt que de l'étendue au sens euclidien de ce terme. Relation entre la représentation et celui qui la regarde, la nudité peut alors être interprétée comme un surgissement, un processus intercorporel, intersubjectif, temporel[422].

Le deuxième chapitre était consacré aux critiques féministes adressées à la représentation conventionnelle du corps nu dans l'espace occidental, en particulier Lynda Nead, tandis que le troisième chapitre interrogeait l'élaboration de modes de regard et de représentations alternatives à ce point de vue androcentré sur la nudité.

La critique féministe portée par Lynda Nead, Laura Mulvey ou encore John Berger met en évidence le fait qu'il n'est pas possible de faire abstraction de l'ensemble des normes, des structures, des institutions et des contraintes qui régissent les rapports sociaux, si l'on veut développer une compréhension subtile de la nudité. La critique du nu féminin est cruciale en ce qu'elle ne déconstruit pas seulement les conventions esthétiques qui circonscrivent et contrôlent la représentation du corps des femmes : elle interroge, plus largement, l'articulation entre la

[422] Il serait également intéressant de relier cette conception de la nudité au concept d'« incorporel » décrit par Gilles Deleuze dans *Logique du sens.* Voir Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Éd. de Minuit, Collection critique, 2009.

construction du regard et celle des rapports de pouvoir, ainsi que la manière dont ces derniers reposent sur une politique de l'identité et de l'altérité.

Si l'analyse du « plaisir visuel » par Laura Mulvey nous a permis d'identifier des stratégies d'échappatoire à l'« angoisse de castration » qui constitue la menace propre au corps féminin pour la subjectivité masculine, les recherches d'Iris Brey et des critiques féministes du cinéma sur la possibilité de sortir du *male gaze* s'appuient sur le renouveau d'une phénoménologie féministe, qui fait de l'expérience vécue le centre de la réflexion. Nous avons vu à cette occasion combien il était difficile d'élaborer une stratégie alternative au régime du *male gaze*, dans la mesure où l'inversion du regard, sous la forme d'un « *female gaze* », apparaît non seulement dérisoire et insuffisante, mais aussi parce qu'elle tend à reconduire et à valider implicitement le système de bi-catégorisation (masculin/féminin, actif/passif, regardant/regardé) inhérent à celui-ci.

Le besoin de manipuler la représentation du corps féminin afin qu'elle soit source de plaisir, et non d'angoisse, ne trouve pas son origine dans une essence originaire dissimulée dans le corps féminin, dans la perception de la différence comme une menace. C'est cette perception et non le corps féminin en lui-même, ainsi que l'échec à accueillir les émotions et le trouble éveillés par cette rencontre de la différence, qui incitent à développer des stratégies de contrôle et d'évitement, et à ériger cette différence en une altérité quasi absolue dont le rejet devient un des fondements de la construction d'une subjectivité dominante. Le rejet du féminin se trouve intimement lié à la construction d'identités masculines fondées sur ce que l'historienne Olivia Gazalé a nommé le « mythe de la virilité »[423] : une construction sociale et culturelle invitant les hommes à endosser, selon des modalités variables au gré des contextes socio-historiques, une conduite incarnant des valeurs de courage, de responsabilité, de maîtrise et d'autorité, laissant peu de place à l'expression de la vulnérabilité dont les attributs étaient rejetés sur les femmes, les enfants et les personnes âgées.

Ce processus propre à la masculinité occidentale et à la construction d'un regard majoritaire n'affecte pas seulement le corps des femmes : dans l'histoire, et encore aujourd'hui, de semblables angoisses, stigmatisations, assignations et manipulations ont frappé et frappent

[423] Olivia GAZALE, *Le mythe de la virilité : un piège pour les deux sexes*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2019.

encore les corps de celles et ceux qui présentent une couleur de peau, une morphologie, une sexualité, une manière d'être au monde différente. Les représentations des corps racisés, des corps très jeunes ou très vieux, porteurs de handicaps ou considérés comme « hors-normes » sont également régies par des normes esthétiques imputables aux différentes formes d'idéologie masculinistes, colonialistes, racistes, âgistes et validistes en vigueur dans leurs contextes de production. Si donc la phénoménologie féministe prend le corps des femmes comme point de départ d'une démarche d'émancipation vis-à-vis de l'emprise du regard masculin occidental sur les représentations, il ne doit pas s'agir pour elle de favoriser l'émergence d'une parole et la revendication d'une expérience exclusivement féminine. L'horizon de la phénoménologie féministe serait alors de créer un cadre théorique suffisamment souple pour qu'une description des expériences de ceux et celles dont les corps ont été minorisés, invisibilisés et souvent pathologisés ou criminalisés soit possible.



Rébecca Chaillon dans Carte Noire nommée Désir, photo Compagnie Dans le ventre



La Pudeur des Icebergs, capture d'écran réalisée à partir de la captation du spectacle.



Issei et les Renée, dans ¿Qué haré yo con esta espada ? d'Angelica Liddell, photo Luca del Pia



Laetitia et Corazón dans Hate de Laetitia Dosh, photo Dorothée Thebert Filiige



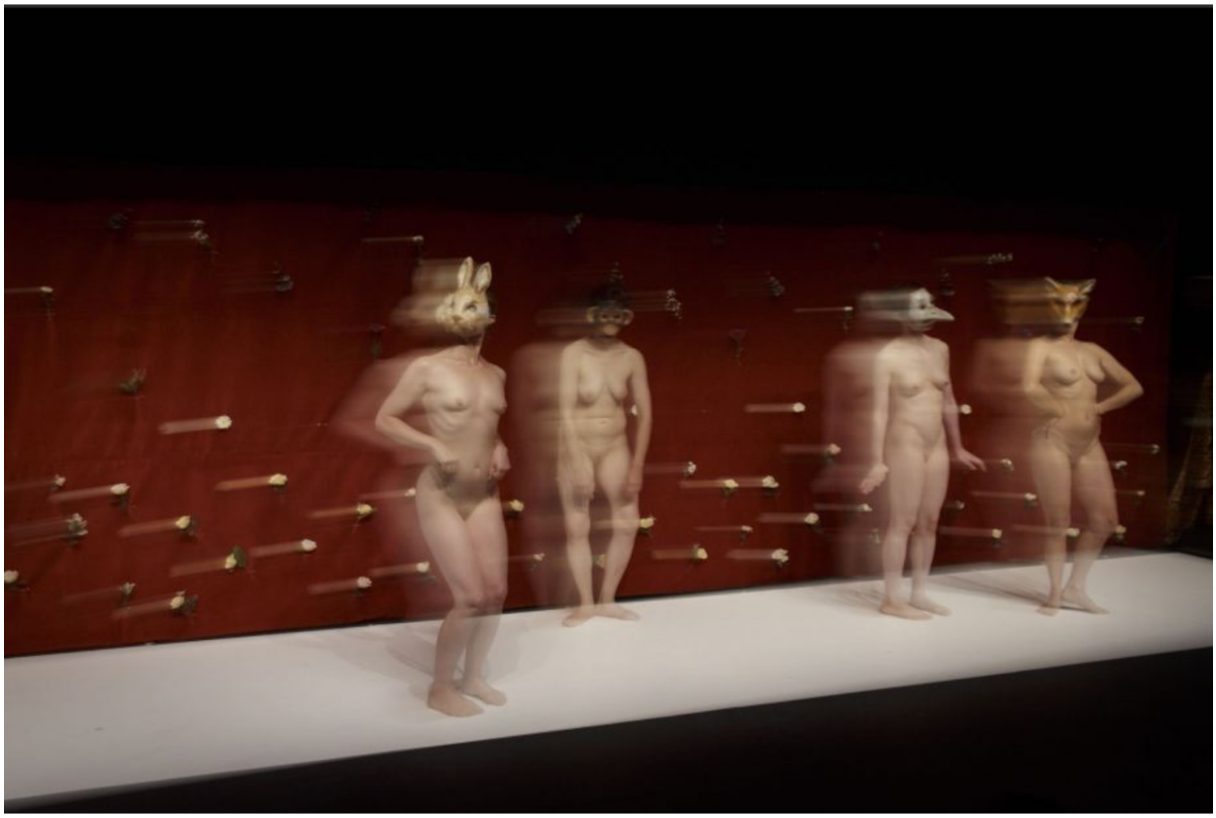
Giulia Perelli dans le rôle d'Elizabeth, Democracy in America, photo *Guido Mencari*



Valérie Dréville, Médée-Matériau, capture d'écran réalisée à partir de la captation du spectacle.



Marta Zięba dans le rôle de Joana, Des arbres à abattre, photo Natalia Kabanow



À mon seul désir, photo Christophe Renaud de Lage



Mette Ingvartsen dans 69 positions, photo Charles Roussel



La Posibilidad que desaparece frente al paisaje, photo El Conde de Torrefiel

TROISIÈME PARTIE : UNE PHÉNOMÉNOLOGIE FÉMINISTE

INTRODUCTION

Cette troisième partie suit la voie ouverte par Nead, Sanford, et les théoriciennes féministes et *queer* du cinéma en cherchant à élaborer une phénoménologie critique et située de la nudité dans ses contextes spécifiquement théâtral et chorégraphique. Ce cadre théorique m'apparaît en effet le plus adapté pour mettre en valeur la manière dont les mises en scènes contemporaines de la nudité proposent, non seulement de nouvelles représentations du corps — qu'il soit féminin ou autre — mais une réflexion sur *la représentation elle-même* en tant qu'espace de production, de reconfiguration, de confrontation et de négociation des représentations collectives.

Une telle perspective impose de replacer la question de la représentation dans le contexte de la séance théâtrale, qui constitue, à l'instar de la séance de cinéma étudiée par Brey, une « situation incarnée », selon l'expression déjà citée de Vivian Sobchack[424]. Dans la salle, les spectateur·rice·s d'une représentation sont des corps assemblés, proches les uns des autres, et le corps nu qui s'expose devant eux·elles, qu'il se situe à quelques centimètres ou à une dizaine de mètres, est un corps vivant, sensible et tangible, pour ainsi dire à portée de main. L'expérience scénique de la nudité est donc une expérience à la fois corporelle et subjective, charnelle et immatérielle, tant du point de vue de celui ou celle qui se met à nu que du point de vue des spectateur·rice·s. Je concentrerai ici mes efforts sur l'expérience spectatorielle, n'évoquant que brièvement la question du ressenti des interprètes exposé·e·s sur le plateau. Il s'agira principalement, ici, d'explorer une série de concepts choisis pour leur capacité à éclairer diverses sensations, émotions ou réflexions récurrentes dans la confrontation avec des nudités, dont la pertinence sera à discuter et à expérimenter à l'épreuve de l'analyse de spectacles.

La notion d'intercoporéité inspirée par l'approche phénoménologique initiée par Merleau-Ponty à la suite d'Edmund Husserl permet de comprendre en quoi la nudité exacerbe les tensions propres à la construction de la subjectivité occidentale et ouvre de nouvelles possibilités d'un rapport à soi en nous exposant au corps d'Autrui. En replaçant l'expérience corporelle au cœur de la construction de la subjectivité, la phénoménologie a proposé un retournement épistémique inédit dans l'histoire de la philosophie occidentale : il ne s'agit plus de penser les choses à l'aune de la métaphysique, mais de les décrire à partir de l'expérience incarnée qu'en fait le sujet, situé dans un espace et une durée qu'il habite en même temps qu'ils

[424] Vivian Carol SOBCHACK, *The address of the eye : a phenomenology of film experience*, *op. cit.*

le constituent. Malgré les critiques qui lui ont été faites par, entre autres, les théoriciennes féministes en raison du traitement qu'elle propose de la différence sexuelle[425], cette pensée offre un cadre théorique fécond pour penser l'articulation entre subjectivité, corporéité, intentionnalité et perception. Pour aborder la pensée de Merleau-Ponty depuis ses réappropriations contemporaines, je proposerai ici de faire un pas de côté vis-à-vis de la critique féministe et m'appuierai sur le travail de Margarit Shildrick, chercheuse dans le champ académique des *disability studies* développé dans le monde anglo-saxon depuis les années 1980[426] : en effet, les *disability studies* ont ceci de singulier qu'elles explorent, depuis la marge des corps non-conformes, une facette de la domination sociale que la critique féministe seule ne suffit pas à épuiser. Tout en revendiquant un point de vue situé, Shildrick affirme la responsabilité qu'ont les personnes considérées comme « valides » de se positionner dans ce champ d'études afin d'interroger les fondements sociaux et culturels de l'exclusion des personnes en situation de handicap ; elle s'attache à analyser les processus psychiques qui se jouent dans la rencontre avec le corps non-conforme de l'autre et permettent de comprendre la violence symbolique présente dans les effets des politiques de soin, d'encadrement et d'« inclusion » du handicap au sein des structures sociales. À partir de sa lecture de Merleau-Ponty, Shildrick postule que la rencontre avec les corps non-conformes *amplifie*, en la révélant, la conscience de de la vulnérabilité et de l'essentielle incomplétude de nos corps, ainsi que de l'instabilité constitutive de notre subjectivité, soumise à un processus de décomposition et de recomposition permanent de par son interdépendance avec son environnement et avec les autres corps. Je postule à mon tour, toutes proportions gardées — car il ne s'agit pas ici de transposer la réflexion à la représentation scénique des personnes porteuses de handicap, mais de s'inspirer de l'analyse du regard porté sur eux — que nous avons quelque chose à apprendre de cette analyse lorsque nous cherchons à comprendre le type de réactions que peut susciter l'exposition d'un corps nu.

Dans le prolongement de cette lecture, il sera important d'approfondir ce point de vue en tenant compte, d'une part, des théories psychanalytiques et esthétiques relatives à l'étayage

---

[425] Voir par exemple Iris Marion YOUNG, *Throwing like a girl and other essays in feminist philosophy and social theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1990 ; Elisabeth GROSZ, *Volatile bodies: toward a corporeal feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994 ; Luce IRIGARAY, *Speculum de l'autre femme*, *op. cit.* ; Gail WEISS, *Body images: embodiment as intercorporeality*, New York, Routledge, 1999.

[426] Margrit SHILDRICK, *Dangerous discourses of disability, subjectivity and sexuality*, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2012.

mutuel du psychisme et de l'enveloppe corporelle, dont dérivent les mécanismes de la pudeur, et d'autre part, des développements d'une théorie politique de la vulnérabilité. Ce détour théorique prendra racine dans un examen méticuleux du territoire corporel dans lequel s'ancre la nudité : la peau, pour inclure progressivement quelques analyses de moments de nudité. Si nos individualités émergent d'une vulnérabilité constitutive — celle de la détresse originaire du nourrisson nommée *Hilflösigkeit* par Freud — et de la réalité des échanges intercorporels et intersubjectifs à travers lesquels nous nous formons, l'expérience de la nudité dans l'espace à la fois public et intime des salles de spectacle ne constituerait-elle pas une mise en crise du lien social, une invitation à reprendre conscience de la vulnérabilité de toute vie ? Et si l'expérience de la nudité sur les scènes contemporaines éveillait en nous une conscience accrue de notre interdépendance, pouvait jouer un rôle dans une société qui valoriserait l'attention et le soin accordés aux corps et aux liens qui le constituent, plutôt que l'autonomie et la performance ? Cette interrogation ouvre un champ vaste que cette thèse ne saurait épuiser ; je tâcherai toutefois de lui offrir un prolongement à travers une interrogation des résonances que ces notions — intercorporéité, peau, pudeur et vulnérabilité — trouvent dans mon expérience de spectatrice confrontée à la nudité, au moyen de quatre incises dans lesquelles j'analyse les effets produits par la nudité dans quatre spectacles contemporains signés par Rébecca Chaillon, Daniel Léveillé, Angélica Liddell et Laetitia Dosch.

CHAPITRE 1. De l'idéal d'autonomie à la reconnaissance de l'intercorporéité : une relecture de Merleau-Ponty au prisme du handicap

Dans son ouvrage *Dangerous Discourses on Disability, Subjectivity and Sexuality*, la chercheuse Margarit Shildrick se réfère à la philosophie de Merleau-Ponty dans le but de comprendre comment la rencontre physique avec des personnes en situation de handicap déstabilise l'idéal du sujet indépendant, auto-suffisant et « complet », promu par ce qu'elle désigne comme la culture de l'humanisme libéral. En effet, dit-elle, la modernité est porteuse d'une double prescription préjudiciable aux personnes en situation de handicap : d'une part, l'individu doit être doté d'un corps neutre, compris comme un véhicule de la mobilité et de l'agentivité, dont l'existence en tant que telle doit pouvoir se faire oublier. Envisagé dans sa prétendue opposition avec le corps, l'esprit serait le garant de la liberté et de la souveraineté de l'individu sur lui-même ; cette souveraineté s'exprime à la fois par une dévaluation de l'importance du corps et par la démonstration de la maîtrise de celui-ci, ainsi que de toutes les instances qui lui sont associées. Si l'individu ne correspond pas au critère premier de l'autonomie physique, il est alors soupçonné de ne pouvoir vivre une vie indépendante et sa valeur même en est diminuée : en effet, l'idéal de l'auto-détermination individuelle fonctionne exclusivement pour les corps dont les caractéristiques morphologiques sont en conformité avec cette prescription en termes d'autonomie motrice, sensorielle et relationnelle. Parvenus à l'âge adulte, la motricité autonome est, pour les individus, le gage d'une subjectivité aux frontières délimitées, capable de faire preuve de rationalité et d'indépendance dans les choix qu'elle opère tout au long de sa vie ; dès lors, la subjectivité serait supposée atteindre un niveau stable, tandis que le corps lui-même demeurerait un support fixe et peu digne d'intérêt, à moins qu'il ne soit frappé par la maladie ou le handicap. Or, Shildrick souligne, avec l'appui de la phénoménologie, que l'idéal d'un sujet souverain de son corps et de ses émotions ne correspond pas à l'expérience vécue, y compris celles des personnes considérées comme « valides » : quelle que soit notre condition physique à l'âge adulte, nos corps requièrent des soins permanents. Si leur nécessité est décuplée dans la petite enfance, et souvent, lorsque nous atteignons un âge avancé, elle ne disparaît jamais totalement.

À distance de cet idéal d'autonomie, la phénoménologie considère d'un même tenant le corps et l'esprit comme des instances inséparables, en perpétuelle évolution, et irréductiblement

immergées dans le monde. Le terme de corporéité correspond alors plus exactement aux nécessités d'une désignation de l'expérience incarnée, dans la mesure où il ne présuppose pas seulement une réalité corporelle définie par ses frontières et ses différentes fonctions, mais plus largement l'inscription du corps dans le champ du sensible, auquel il est inextricablement mêlé de par sa sensibilité et sa perception. La corporéité est le site dans lequel Merleau-Ponty peut affirmer, dans *Phénoménologie de la perception* : « mon existence comme subjectivité ne fait qu'un avec mon existence comme corps[427] ». Subjectivité et corporéité sont nouées dans une unité en perpétuel devenir, et sont « mutuellement constitutives[428] » : les modifications qui affectent le corps trouvent toujours une résonance dans le sujet incarné.

La seconde prescription liée à l'idéal de l'humanisme libéral identifié par Shildrick tient à la relation entre les individus supposés souverains : ces derniers doivent, en relation avec leurs pairs, s'éprouver comme « pleinement indépendants, clos et ancrés dans [leur] intégrité, ainsi qu'imperméables aux influences extérieures[429]. » Par conséquent, poursuit Shildrick,

> la relation entre les deux [sujets] se caractérise elle-même comme une relation entre deux agents autonomes et égaux dont la rencontre est négociée par un contrat implicite — un ensemble de droits et de devoirs, par exemple — dans lequel chacun doit pouvoir entrer sans compromettre sa propre indépendance. Être un sujet dans un monde [constitué par la présence] d'autres […] implique alors de maintenir l'intervalle de la distinction.

Cette conception contractuelle de l'interaction humaine est problématique à au moins deux égards pour Margarit Shildrick. Non seulement elle implique que, dans la rencontre avec une personne en situation de handicap, la non-conformité de celle-ci à l'idéal d'un corps autonome réduise ses chances d'être considérée comme une égale, voire subisse la domination du sujet dont le corps est prétendument « neutre ». Une telle conception de l'interaction entre individus ne tient donc pas compte de l'existence de différences et d'asymétries entre les corps-sujets en présence ; ce faisant, elle porte préjudice aussi bien à la personne considérée comme valide qu'à celle qui présente un corps non conforme, dans la mesure où elle fait l'impasse sur la manière dont la rencontre peut également affecter celui-ci. Mais, dit Shildrick — et c'est le second point problématique — le handicap ne fait qu'exacerber la conscience de notre

[427] Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1967, p. 470.
[428] Margrit SHILDRICK, *op. cit.*, p. 25.
[429] *Ibid.*, p. 20 pour cette citation et la suivante.

commune instabilité corporelle, une instabilité dont toute rencontre entre des corps-sujets permet de, ou contraint à, faire l'expérience. La rencontre avec un corps non conforme met en danger, chez la personne supposée « valide », l'illusion d'un soi intègre, autonome et clos sur lui-même : elle génère l'anxiété parce qu'elle rappelle l'instabilité constitutive de nos corporéités. La profonde insécurité alors mise à jour se résout trop souvent par le fait de rejeter ces corps comme fondamentalement *autres*, par celui de se désengager du caractère intersubjectif de la rencontre, et de prendre le contrôle sur ces derniers, quand bien même ces attitudes seraient masquées par l'empathie ou le souci de venir en aide.

Selon Shildrick, les stratégies que le sujet supposément « valide » peut déployer face aux corps qui défient la norme de l'intégrité corporelle peuvent être mis en lumière par le concept d'abjection étudié par Julia Kristeva : ce que le sujet rejette hors de lui et projette sur l'autre monstrueux est la part de lui-même que sa propre subjectivité échoue à saisir, à intégrer et à maîtriser[430] (note Shildrick et Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*). La fascination mêlée d'horreur que peut susciter le corps perçu comme monstrueux dérive de la peur, pour le sujet, de voir ses propres barrières psychiques et corporelles menacées : l'idée que « l'absence de contrôle de soi supposée au corps extra-ordinaire, et son échec à occuper un espace défini, signalent la possibilité troublante d'engouffrement et de contamination[431]. » Shildrick en conclut que

> le problème n'est pas tant que le corps de l'autre soit horrifiant en lui-même […], mais qu'il infiltre l'espace de mon propre corps et déclenche des transformations qui pourraient affecter ma prétention à un moi indépendant. Même si notre subjectivité incarnée dépend d'une interface phénoménologique avec le monde des autres, demeure un puissant désir, et une puissante attente, de limites et de frontières corporelles clairement définies. En cherchant à maintenir l'intégrité (*self-possession*) et le contrôle de soi exigés par l'idéal moderniste d'un soi incarné, nous devons faire de continuelles distinctions — entre nous et l'autre, et entre différentes catégories d'autres — qui mettent en jeu des évaluations à la fois psychiques et culturelles [des notions] de sécurité et de danger. Étant donné qu'aucune interaction n'est exempte de risque pour notre fragile sens du moi, les relations entre soi et l'autre opèrent largement au sein d'une économie scopique qui privilégie l'espacement — l'intervalle — de la séparation.[432]

---

[430] Voir Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil,1983, *in* Margrit SHILDRICK, *op. cit.*
[431] Margrit SHILDRICK, *op. cit.*, p. 22.
[432] *Ibid.*

En luttant pour maintenir les critères d'intégrité et d'autonomie exigés par l'humanisme libéral au mépris de la réalité phénoménale de l'expérience de la rencontre, nous établissons ainsi une économie scopique de la distance, susceptible de contribuer à une meilleure évaluation de la dangerosité ou de la sécurité de certaines rencontres. Or, cette économie scopique de la séparation échoue à sécuriser l'espace de la rencontre, dans la mesure où elle repose sur une distinction artificielle entre les sens de la vue et du toucher. Évoquant les problèmes rencontrés par les soignants dans les gestes qu'ils accomplissent auprès des malades et des personnes en situation de handicap, Shildrick montre que la consigne implicite d'un toucher neutre et purement thérapeutique à laquelle ces derniers sont soumis ne fait qu'escamoter l'expérience réelle de ceux-ci. En effet, le toucher ne peut être unilatéralement « neutralisé » dans la mesure où, comme l'a montré Merleau-Ponty, toucher implique toujours pour le sujet d'être touché en retour. Par ailleurs, comme l'affirme Shildrick,

> le toucher ne se réduit pas à sa dimension physique — le contact peau à peau — mais s'étend à la modalité [que formule l'expression d'] « être en contact » (plutôt que séparés et à distance), et à celle d' « être touché » au sens émotionnel du terme[433].

C'est pourquoi, selon Shildrick, l'anxiété éprouvée dans la rencontre signale « l'échec perpétuel de l'autonomie et de la souveraineté du sujet à intégrer (*inscribe*) la part incarnée de l'existence (*embodiment*) », devant l'évidence d'un corps en lui-même « poreux et excédant ses propres frontières[434] ». La phénoménologie vient proposer un cadre théorique plus propice pour penser les interactions humaines dans la mesure où elle inscrit l'idée même de corporéité au sein d'une intercorporéité fondamentale. Dans la rencontre intercorporelle, il en va d'une « transgression réciproque des frontières, qui met en jeu les processus par lesquels les sujets incarnés sont à la fois constitués et défaits[435] ».

Toute rencontre se fait au risque d'une perte de contrôle, d'un toucher mutuel et d'une ouverture à la vulnérabilité — à la sienne propre, comme à celle de l'autre. Chercher à minimiser les risques de la rencontre nous propulse dans une culture d'hyper-vigilance et d'évitement face à toute forme de contact avec l'inconnu, une culture qui rend possible la projection de l'abject sur l'autre considéré comme inquiétant, dangereux ou non-conforme. Au

[433] *Ibid.*, p. 24.
[434] *Ibid.*, p. 22.
[435] *Ibid.*

contraire, assumer l'ouverture et la porosité essentielle de nos corps-sujets permet d'inscrire l'expérience incarnée dans sa réalité phénoménologique, et de défaire l'opposition matricielle entre sujet et objet en sortant d'une représentation fixiste de la subjectivité, c'est-à-dire en reconnaissant l'indomesticable part d'altérité présente en chacun de nous. La relecture de l'œuvre merleau-pontienne opérée par Shildrick ne se contente pas, dès lors, de resituer la rencontre intersubjective dans la perspective de l'*embodiment*, qui se limiterait à envisager l'être incarné des sujets en présence tout en maintenant entre eux une échelle de distance et de distinction. Elle va plus loin en réinscrivant la rencontre dans la perspective de l'intercorporéité, dimension dont le toucher est le medium privilégié. Pour Shildrick, à la suite de Merleau-Ponty, le toucher est ce par quoi le sujet incarné (*the embodied being*) entre dans l'être au monde. En touchant et en étant touchés, c'est-à-dire en faisant l'expérience de la réversibilité du toucher, nous éprouvons la matérialité de nos corps, mais aussi leur capacité à être affectés, transformés, par ce qui advient. Le toucher constitue ainsi l'événement qui concrétise la dimension intercorporelle de notre être-au-monde, ou plutôt, selon Shildrick, de notre devenir-au-monde. En effet, l'intercorporéité qui s'éprouve dans le toucher « réintègre à la fois l'intentionnalité et la subjectivité dans la corporéité[436] ». Privilégier l'intercorporéité à la corporéité seule, revient, pour Shildrick, non seulement à revendiquer la dimension corporelle de l'expérience mais à révéler sa « fluidité inhérente et son incomplétude » :

> *Devenir* désigne un *processus fait de déplacements et de circulations* (*a process that shifts and flows*) [qui s'effectue] à mesure que le corps subit lui-même des changements et des modifications, non au sens des développements prévisibles au cours de l'existence, mais au sens de transformations et de renversements irréguliers et contingents qui déstabilisent la subjectivité — et l'identité — elle-même[437].

Aussi, l'approche phénoménologique permet-elle d'intégrer le corps perçu comme non conforme des personnes en situation de handicap, dans un cadre théorique qui considère toute corporéité comme une entité essentiellement poreuse, discontinue et incomplète. Qu'ils soient biologiques, discursifs ou sociaux, les corps de la phénoménologie partagent cette condition d'une mutabilité perpétuelle : si nous venons à nous connaître nous-mêmes et à connaître l'autre, ajoute Shildrick, c'est souvent à travers le contact direct — la rencontre en chair et os — « qui ne nous *affecte* pas seulement à niveau superficiel mais *effectue* (*effect*) la constitution

[436] *Ibid.,* p. 25.
[437] *Ibid.* ; c'est moi qui souligne.

même de notre être incarné[438] ». Or, c'est précisément l'entrelacement de nos propres corps avec ceux des autres, que Merleau-Ponty désigne par la belle expression de « chair du monde », qui, pour la philosophe, « *actualise* nos identités sociales et personnelles[439] ». La chair du monde est ce milieu hétérogène, composé de matière, de chair et de subjectivités, duquel émergent notre conscience et notre perception. Nous sommes non seulement faits *de* cette chair du monde, mais nous *en* sommes, si bien que la distinction et la distance que nous tentons d'instaurer avec les autres ne sont que des stratégies superficielles pour contourner les implications de l'unité fondamentale de l'existence. Aussi, la philosophe nous invite à envisager, plutôt qu'une multiplicité de corporéités discrètes et séparées, « un tissu d'intercorporéité dans lequel chaque corps est ouvert à et affecté par les autres[440] ».

Conclusion

En quoi cette relecture de Merleau-Ponty peut-elle nous aider à comprendre ce qui advient dans la rencontre du corps nu ? Il me semble que l'analyse proposée par Shildrick, si elle s'ancre dans un questionnement sur les racines culturelles et psychologiques des politiques d'évitement, de non-reconnaissance et de contrôle des corps non conformes à l'idéal moderne d'autonomie, offre un cadre propice à éclairer l'expérience de la rencontre avec la nudité telle que nous avons commencé à l'esquisser à travers nos lectures de Didi-Huberman, Lévinas, Nancy et Agamben. En effet, l'écueil de la non-reconnaissance de la subjectivité d'autrui, qui conduit ces derniers à absolutiser l'expérience de la nudité au détriment du corps-sujet féminin qui s'expose nu devant eux, et à faire l'impasse sur l'asymétrie à l'œuvre dans cette rencontre — entre un sujet désincarné, doté d'un regard et d'une parole qui lui donnent le pouvoir d'interpréter et de moduler sa perception du corps nu, et un corps objectifié, transformé en une pure matière à percevoir et à penser — s'étaye également sur une stratégie d'évitement, qui repose sur une crainte du déplaisir, de la contamination, voire de l'engouffrement à laquelle la *différence* — ici sexuelle — les expose, menaçant les fondements mêmes de leur subjectivité.

[438] *Ibid.*.
[439] *Ibid.*
[440] *Ibid.*, p. 26.

Au-delà de la différence éprouvée par le sujet prétendument neutre à l'égard de corps physiologiquement « marqués », tels que le corps féminin ou le corps en situation de handicap, l'approche phénoménologique met en lumière la façon dont toute rencontre intercorporelle expose la subjectivité au trouble et au risque d'être déstabilisée, dans la mesure où elle l'expose, non seulement à sa propre vulnérabilité — sa capacité à être affectée et modifiée par la rencontre — et à celle d'autrui — mais à l'instabilité constitutive de son être (ou de son devenir -, comme le dirait Shildrick) au monde.

Or il est remarquable que la nudité, en tant qu'elle met à nu l'organe premier du toucher — la peau — et dévoile le corps dans ses infinies caractéristiques morphologiques, exacerbe la présence de l'autre en tant qu'autrui, en tant qu'incarnation infiniment singulière de la chair du monde, mais également en tant que variation, en tant que différence. Différence à plusieurs égards : différence d'avec les normes sociales de la « présentation de soi » dans la vie quotidienne, comme le formulerait le sociologue Erving Goffman ; différence d'avec les normes morphologiques et physiologiques qui régissent le corps « idéal » d'une société à un moment précis de son histoire ; mais aussi différence d'avec les sujets qui l'observent depuis leurs sièges ; et enfin, peut-être plus essentiellement encore, différence d'avec le sujet nu lui-même. La nudité produit de l'excès, de la différence, puisqu'elle ne se réduit ni au corps nu ni à la subjectivité de celle ou celui qui l'endosse : elle met à nu un écart qui œuvre au cœur de son être-au-monde, empêchant le sujet de coïncider jamais tout à fait avec lui-même, pris comme il est dans une corporéité/subjectivité en devenir perpétuel, en situation et en relation avec son environnement et avec celles et ceux qui l'entourent.

En opérant cette analogie, il ne s'agit certainement pas de faire abstraction des conséquences spécifiques dont les personnes en situation de handicap — elles-mêmes situées dans des (inter)corporéités multiples et hétérogènes — font les frais lorsqu'elles subissent les multiples oppressions que leur infligent ceux qui se sentent menacés par leur non-conformité à l'idéal moderne d'autonomie. Il s'agit de s'appuyer sur la réflexion de Shildrick pour développer un cadre phénoménologique ancré dans un espace d'expérience et de pensée capable d'accueillir toute différence présente à même toute subjectivité, et de reconnaître la réversibilité fondamentale à l'œuvre dans toute rencontre incarnée, afin d'apprivoiser les peurs et les fantasmes auxquels nous expose la rencontre avec l'altérité.

Or, pour accueillir l'autre en soi, faut-il prendre la phénoménologie au pied de la lettre et ré-envisager nos consciences, nos perceptions, comme des épiphénomènes émergés d'un vaste magma de matières, de corps, de perceptions et d'intentions continu et, au fond, indifférencié ? À rebours de cette caricature, dans laquelle la notion même d'altérité se verrait promise à la dissolution, il me semble que l'un des objectifs de l'approche phénoménologique est de repenser la situation incarnée des individus afin d'y déployer leur liberté, c'est-à-dire leur capacité de devenir et d'agir dans le monde — *en tant* que « chair du monde »—, mais aussi de s'y orienter, à même leur singularité individuée.

En termes phénoménologiques, cette liberté s'affirme dans la capacité qu'a un sujet incarné de *s'orienter* dans l'espace, d'*aller vers*, de prendre des directions déterminées dans l'horizon des possibles[441]. Cette ouverture du sujet incarné à l'individuation suppose, non seulement les contingences et les aléas des rencontres à travers lesquelles il se compose et se décompose continuellement, mais aussi l'émergence d'une intentionnalité, d'une mise en mouvement qui engage, à même la matérialité de l'espace physique, géographique et social, une topographie singulière faite d'espaces différenciés, de circulations et de déplacements, mais aussi de limites ou de bords, eux-mêmes mouvants et en évolution. Dans cet horizon, quels rôles peuvent jouer les contours, les bords, sur lesquels la modernité philosophique a bâti, de manière peut-être excessivement rigide et abstraite, les conditions auxquelles nous nous sommes formés en tant que corps-sujets incarnés ?

La phénoménologie merleau-pontienne opère, à la suite de Husserl, un retournement épistémologique majeur dans la pensée philosophique en proposant une approche de la subjectivité qui, inscrivant l'expérience de la pensée au cœur du corps vécu, récuse l'opposition dualiste entre sujet et objet[442].

---

[441] À la suite de Merleau-Ponty, la chercheuse féministe Sara Ahmed a produit un essai curieux et passionnant sur la phénoménologie de l'orientation, en nouant une réflexion sur les liens entre orientation spatiale et orientation sexuelle, ainsi que sur les phénomènes de désorientation.
Voir Sara AHMED, *Queer phenomenology: orientations, objects, others*, Durham, Duke University Press, 2006 ; et une traduction française de ses extraits : Sara AHMED, « Orientations. Vers une phénoménologie queer » [en ligne], *Multitudes*, vol. 82, n° 1, Association Multitudes, 2021, trad. de Romain/Emma-Rose BIGE, Daphné PONS, URL : https://www.cairn.info/revue-multitudes-2021-1-page-197.htm, consulté le 5 août 2022.

[442] Ce renversement opéré par la phénoménologie tout au long du vingtième siècle trouve un écho dans les recherches scientifiques qui, à l'instar des neurosciences, s'intéressent au rôle joué par les processus cognitifs dans

Si le corps *est* monde, prend part au monde à la manière d'une métonymie, s'il se trouve irrémédiablement « emmondé » selon la belle formule de Merleau-Ponty, quel est alors le rôle joué par l'enveloppe corporelle dans le processus d'individuation qui lui permet, comme à tout autre organisme vivant, de se différencier, de s'auto-organiser et de s'auto-réguler, en inventant des réponses adaptatives à l'environnement qu'il contribue en même temps à produire et à transformer par sa simple existence ? Alors que j'ai insisté, dans le chapitre précédent, sur la qualité relationnelle de l'événement qu'est la « nudité », il est ici nécessaire de replacer la peau comme un espace où se négocie la rencontre avec l'altérité et la perception de l'altérité déjà présente en soi, sans pour autant l'ériger en frontière ou en limite au sens rigide de ces notions.

Il s'agit ici de concevoir la peau non seulement en tant que surface de contact au sens *tactile* du terme, mais comme milieu, interface intersensorielle où se joue la rencontre entre le public et l'interprète : peau dénudée de l'interprète, certes, mais qui renvoie le·la spectateur·rice à la sienne propre, et peau du·de la spectateur·rice comme site de la perception du corps nu ; peau « commune », enfin, en tant qu'espace de communication sensorielle et de création de sens qui se joue sur le plan symbolique et imaginaire.

---

l'histoire de l'évolution et dans les stratégies adaptatives développées par les organismes pour survivre dans leur environnement. Ainsi, le neuroscientifique et épistémologue Francisco Varela a dédié plusieurs ouvrages à la critique des présupposés théoriques des courants objectivistes et idéalistes prévalant alors dans les modèles élaborés par les sciences cognitives[442]. Pour lui, ces modèles reposent sur le paradigme de l'interprétation et de la représentation (*construing*), qui suppose que la tâche du cerveau est de décoder un « réel » dont l'existence serait toujours déjà préalable à l'acte de perception, et auquel les organismes seraient tenus de s'adapter. Ces deux attitudes conduisent à une impasse que Varela nomme « anxiété cartésienne » : soit il y a un monde extérieur que mon esprit se charge de traduire de la manière la plus juste possible, mais je dois m'en isoler radicalement pour refonder l'édifice de la pensée à partir de mes rares certitudes ; soit j'admets que le monde est inaccessible, que je n'y accède que par mes représentations et mes idées, et alors c'est ma perception de la réalité qui devient le centre du monde. Or les découvertes récentes sur l'activité du cerveau, concernant par exemple le développement de stratégies perceptives différenciées selon les espèces (la sélection de zones spécifiques dans le spectre des ondes lumineuses, notamment), suggèrent que les espèces sont engagées dans une co-construction de leur environnement, qui ne doit pas être envisagé comme un « bloc » mais comme un *milieu* lui-même composé d'une infinité d'autres milieux et d'organismes vivants en adaptation constante et réciproque. Retenons que la réflexion épistémologique apportée par les sciences cognitives vient élargir et conforter l'hypothèse phénoménologique d'un corps-sujet immergé dans le monde et partie prenante de la réalité dans laquelle il s'inscrit. Francisco J. VARELA, Evan THOMPSON, Eleanor ROSCH, *et al.*, *L'inscription corporelle de l'esprit : sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, France, Éditions Points, 2017.

CHAPITRE 2. De la peau au corps nu : rencontre au milieu

Introduction

« Il n'y a rien de plus profond que la peau », disait Paul Valéry, en une formule aussi paradoxale que lapidaire, pour désigner cet organe majeur, trop souvent réduit à une enveloppe superficielle ou à une simple surface. Cet aphorisme renvoie à la perception commune du corps comme une entité organique comprenant un « intérieur » et un « extérieur », un « dedans » et un « dehors », et renvoyant la peau à une fonction de « contenant » implicitement dévalorisée par rapport à son « contenu ». Il est vrai que le corps est ordinairement perçu comme un système musculo-squelettique, dans lequel le système nerveux assumerait avant tout une fonction motrice. Lorsqu'il est nu, cette conception s'enrichit généralement de la perception du corps comme sexué et sexualisé, notamment parce qu'il donne à voir ce qui est habituellement caché : les organes associés à la reproduction, tels que les organes génitaux, mais aussi les « caractères sexuels secondaires », qu'il s'agisse des fesses, ou de la poitrine chez les personnes perçues comme femmes. Cette focalisation, sur laquelle je reviendrai, est le produit d'une société de performance, concentrée sur ce que le corps peut accomplir, et à l'inscription de celui-ci dans l'économie de la reproduction sexuée. Le corps est plus rarement perçu comme système cognitif et sensoriel, et sa dimension sexuée ne se réduit pas à sa génitalité puisque tous les systèmes sont impliqués dans la sexualité. Cette double impasse explique probablement le peu de considération accordée à la peau, à la fois méta-organe sensoriel et organe érogène par excellence.

Lorsque la lumière se fait sur un corps dénudé ou qu'un corps se dénude pendant le déroulement de la séance théâtrale, c'est l'enveloppe corporelle des interprètes que les spectateur·rice·s découvrent. Qu'elle soit elle-même « nue » à proprement parler ou recouverte de fard et de peinture, la peau s'impose au regard comme l'interface entre le milieu interne du corps de l'interprète et le milieu externe de l'espace scénique dans lequel celui-ci évolue. À la fois barrière de protection et bord percé d'orifices, à la fois membrane superficielle et épaisseur grosse de la matière organique qu'elle recouvre, la peau interpelle et arrête le regard du public.

En effet, si l'on considère la nudité comme un événement surgissant de la rencontre entre des corps-sujets, il semble nécessaire de prêter attention à la réalité matérielle qui en constitue

le soubassement. L'advenue à la présence de la peau est contiguë aux processus signifiants d'où émerge l'événement qu'est la nudité. Prêter attention à la riche complexité de ses propriétés physiologiques et des significations qui lui sont attribuées permet de donner corps à l'approche phénoménologique en cours d'esquisse, en la précisant à la lumière de la situation que représente la rencontre de la nudité sur scène. Il s'agit donc d'interroger la fonction jouée par la peau dans la rencontre intersubjective entre un ou plusieurs sujets nus, et d'autres demeurés vêtus, comme c'est le cas lorsqu'un groupe d'interprètes ou de performeur·se·s et un groupe de spectateur·rice·s se rencontrent.

En quoi l'expérience de la nudité, qu'elle soit faite par l'artiste ou par le biais du regard spectatoriel, se relie-t-elle intimement au rôle physiologique joué par la peau — « frontière » apparente du corps, visible et tangible, mais aussi poreuse et discontinue —, et en quoi les propriétés attribuées à la peau peuvent-elles nous éclairer sur les émotions qui surgissent lors de la rencontre qu'est la nudité ? S'il est si important de revenir à la réalité de l'enveloppe cutanée, c'est parce qu'elle constitue elle-même une interface, et un milieu, plus précisément le *lieu* d'une médiation : ce pouvoir de médiation que la tradition philosophique refuse aux corps, — rappelons-nous que Kenneth Clark prétend la leur dénier en fantasmant l'existence de corps « bruts », attribués à un réel préconstitué et préalable à l'acte de représentation verbale ou artistique —, la peau le démontre tant par ses propriétés physiologiques que par les mythes qui lui sont attribués. En effet, les théories psychanalytiques ont été amenées à examiner le rôle joué par les bords aussi bien corporels que psychiques sur lesquels s'appuie l'individu pour acquérir sa capacité d'agir dans le monde. Le système tégumentaire constitué par la peau et ses annexes jouerait un rôle important dans la constitution d'une enveloppe consciente capable de tenir ensemble toutes les facettes de la psyché et de « filtrer » les stimulations externes et internes qui apparaissent au gré de ses évolutions dans l'environnement afin de s'orienter et d'assurer sa survie.

2.1. La peau comme milieu physiologique

2.1.1. Embryologie de la peau[443]

L'embryologie raconte qu'au stade du développement de l'œuf dans la paroi utérine, le futur embryon se forme à l'interface entre deux poches liquides, contenant respectivement le liquide amniotique et le liquide vitellin. Dans l'interstice entre ces deux sacs, il émerge de la croissance de la plaque neurale, où se creuse le canal neurentérique — qui deviendra la notochorde. Tandis que la plaque neurale grossit, des cellules du liquide amniotique migrent vers le sac vitellin, formant un tissu intermédiaire. L'embryon est alors constitué de trois feuillets de cellules : l'*endoderme*, issu de la surface de contact entre la plaque neurale et le sac vitellin ; le *mésoderme*, couche intermédiaire contenant la notochorde ; et l'*ectoderm*e, interface entre le mésoderme et le sac amniotique.

Trois semaines après la fécondation, l'ectoderme amorce une transformation. En son centre, se creuse une gouttière qui peu à peu se ferme, à la manière d'une fermeture éclair, vers ses extrémités haute et basse, pour former le tube neural. C'est à partir de ce tube que s'ébauchent la moelle épinière et le cerveau : s'allongeant progressivement au niveau de son extrémité céphalique, le tube neural se courbe et se plisse à l'une de ses extrémités pour former trois, puis six vésicules où prolifèrent les cellules neuronales. À trois mois de la gestation, le néocortex apparaîtra, coiffant les parties les plus basses du cerveau ; jusqu'à six mois, il continuera de se développer, formant peu à peu une chape constituée d'innombrables plis. Quant aux deux autres composants de l'ectoderme — les crêtes neurales, d'une part, et l'ectoderme de surface, d'autre part — ils produiront respectivement la structure des nerfs périphériques et l'épiderme, lequel viendra par la suite envelopper la face ventrale de l'embryon pour contenir ses organes et son squelette en formation.

[443] Je remercie Marine Trennec-Arents, formatrice certifiée en Body-Mind Centering, pour toutes les informations et explications qu'elle m'a offertes dans le cadre de son cours sur le développement du système nerveux et de conversations personnelles.

De cette explication sommaire, on retiendra que la peau, souvent renvoyée à son caractère surfaçique, voire superficiel, trouve son origine dès les premiers instants de la formation de l'organisme à travers la formation de l'ectoderme, interface entre le mésoderme et le sac contenant le liquide amniotique. Le creusement du canal neurentérique permet de former une zone intermédiaire et tierce, le mésoderme, mais c'est au niveau de cette zone « extérieure » que va se former l'ensemble du système nerveux à partir du tube neural. La peau ne peut ainsi être considérée comme une simple enveloppe cutanée contenant les organes vitaux : elle a partie liée avec la formation de notre sensibilité, de notre apprentissage du monde et de notre intelligence. En effet, l'ectoderme donne lieu, par croissance, plissements et différenciation, à la croissance du cerveau aussi bien que de la peau qui vient envelopper l'organisme : alors que le cerveau est le siège du système nerveux central ou autonome, les crêtes neurales produiront les composants du système nerveux périphérique.

2.1.2. Anatomie et physiologie de la peau

En zoologie et en anatomie, la peau est comprise dans un ensemble plus vaste appelé système tégumentaire. Le tégument constitue l'interface entre le milieu interne d'un organisme et son environnement externe. En lui s'organisent la peau et ses annexes : les glandes (sébacées et sudoripares), et les phanères (poils, ongles, griffes ou plumes chez les animaux).

Une coupe transversale de la peau met en exergue la multiplicité des couches qui composent ses deux membranes constitutives, l'épiderme et le derme. Alors que l'épiderme est, comme nous venons de le voir, issu de l'ectoderme, le derme prend son origine embryologique dans le mésoderme, feuillet intermédiaire de l'embryon qui produit également le système circulatoire, les os de la colonne vertébrale, les muscles et les os du tronc, ainsi que certains organes profonds, tels que les reins et les organes reproductifs.

Dans le chapitre qu'il consacre à la physiologie de la peau, l'artiste et théoricien de l'art Stéphane Dumas relève ce détail pour faire remarquer la manière dont celle-ci affleure à la surface du corps en même temps qu'elle s'y ancre profondément[444]. La peau constitue l'interface entre la profondeur du corps et son environnement extérieur : enveloppe pourvue d'une fonction de contenance et de maintien, elle tient ensemble les systèmes du corps et préserve leur tonicité,

[444] Stéphane DUMAS, *Les peaux créatrices: esthétique de la sécrétion, op. cit.*

sans pour autant les enfermer hermétiquement. Sa prolongation en muqueuses dans les différents orifices (buccal, naso-pharyngien, anal et au sein du conduit urinaire et des organes génitaux) ainsi que les variations qualitatives de l'épiderme en fonction des zones du corps en font une surface discontinue, présentant tour à tour une épaisseur cornée ou une finesse translucide, selon qu'elle recouvre une zone du corps plus ou moins susceptible de constituer un point d'appui.

L'épiderme, traversé par les phanères (racines des poils et des cheveux), remplit littéralement la fonction d'enveloppe protectrice. À cette fonction d'enveloppe et de maintenance, s'ajoute une capacité d'auto-régénération et de protection, puisque les cellules qui le constituent, appelées kératinocytes, remontent du niveau de la couche basale où elles prolifèrent jusqu'à la surface à travers les couches épineuse et granuleuse en s'aplatissant progressivement, selon un processus de différenciation. Arrivés au niveau de la surface sous une forme pelliculaire, les kératinocytes meurent, constituant, par empilement, la couche cornée qui protège l'organisme, avant de se détacher par désquamation, pour être substituées par d'autres plus récentes.

Les cellules immunitaires, associées à la riche flore bactérienne qui peuple l'épiderme, filtrent les éléments extérieurs et les rejettent s'ils présentent une menace potentielle pour l'organisme.

Le derme, quant à lui, est la membrane conjonctive qui assure à la peau sa résistance et son élasticité ; composé de cellules appelées les fibroblastes, il constitue la couche intérieure de la peau, où prennent racine les phanères, et l'interface avec l'hypoderme, couche de graisse constituant un isolant thermique, permettant de retenir les liquides contenus dans le corps et de le protéger du dessèchement par évaporation. Cette membrane conjonctive aujourd'hui associée aux fascias forme un territoire continu sous la peau à travers toute la surface du corps : composée d'eau, de fibroblastes et de collagène, elle est réputée jouer un rôle important dans la perception du stress et de la douleur.

Les glandes présentes au niveau du derme remplissent également ces fonctions de régulation et de protection : les glandes sudoripares secrètent la transpiration dans un but de régulation thermique — la sueur permettant de refroidir la température du corps lorsque celle-

ci augmente sous l'effet de la chaleur ou d'un effort prolongé —, tandis que les glandes sébacées produisent le sébum, film lipidique permettant de protéger la peau du dessèchement.

Un dernier type de cellule, les mélanocytes, est présent aussi bien dans le derme que dans l'épiderme. Les mélanocytes secrètent des mélanosomes, granules riches en mélanine, macro-molécule dont la fonction est de protéger l'épiderme des rayonnements ultraviolets, responsables de la pigmentation cutanée, dont les variations répondent à une adaptation génétique au climat, mais également, chez certaines espèces animales, à des fonctions expressives déliées de toute nécessité.

La peau est doublement innervée par le système sanguin et le système nerveux. D'une part, le système derme-épiderme est fortement vascularisé, et réagit au froid comme à la chaleur par les phénomènes de vasoconstriction et de vasodilatation, ainsi qu'en activant, dans ce dernier cas, les glandes sudoripares qui viennent sécréter la sueur à la surface du corps afin de refroidir l'organisme ; ce système circulatoire produit également rougeurs et pâleurs sous le coup des émotions telles que la peur, la surprise, la pudeur, la gêne ou le plaisir. De l'autre, la peau est en relation directe avec le système nerveux par l'intermédiaire d'innombrables capteurs sensoriels déployés dans l'épaisseur de l'épiderme (en moyenne 50 par centimètre carré). Sensibles à la température, à la pression, à la vibration, ils lui fournissent des informations sur la qualité de l'air, le volume ou la texture des autres surfaces de contact. Au niveau de la plante des pieds, de l'assise, des genoux, ou de l'ensemble du corps en fonction de sa position par rapport au plan horizontal, le sens du toucher remplit une fonction primordiale dans la proprioception. Souvent qualifiée de sixième sens, cette fonction perceptive rend possible, grâce au liquide cristallin reposant dans l'oreille interne, de savoir à tout moment où se situe le centre de gravité dans l'espace et d'évaluer les rapports d'espacement ou de proximité entre le tronc et les extrémités inférieures et supérieures des membres. Le contact avec le sol remplit donc une fonction d'équilibration essentielle pour se situer et s'orienter dans l'environnement.

La peau est, enfin, l'organe de tous les sens et particulièrement du toucher. Comme le soulignait Margarit Shildrick dans le chapitre précédent, la qualité d'un toucher n'est pas purement matérielle, mais comprend également une composante cognitive et émotionnelle, puisque les informations tactiles acheminées vers le cerveau par les voies afférentes du système

nerveux périphérique sont traitées par celui-ci, agissant directement en feedback par l'activation ou l'inhibition du système sympathique — lié à l'action motrice et volontaire — et du système parasympathique — lié à la détente et à la réceptivité ; ce croisement d'un sentir passif et d'un sentir actif a été théorisé par Merleau-Ponty à travers l'expérience du touchant-touché.

Autre exemple de sensation produite par ce système de rétro-feedback, la douleur est une des sensations qui peuvent être ressenties à fleur de peau. C'est également le cas du prurit, qui se déclenche à partir d'une sécrétion de l'histamine, lorsque les cellules immunitaires réagissent à un danger perçu en accélérant brutalement, dans le cas de l'eczéma par exemple, la production de kératinocytes pour épaissir la couche cornée. Pour revenir à la connexion entre le toucher et le système nerveux central, je puis grâce à lui réagir immédiatement, par le retrait, à une sensation tactile menaçante ou désagréable (activant alors mon système sympathique), ou à l'inverse me prêter davantage à un toucher agréable en offrant la surface de ma peau et en fermant les yeux pour mieux en percevoir toute la richesse (activant mon système sympathique pour mieux le savourer via mon système parasympathique).

Plus qu'un simple organe du toucher, la peau est enfin le plus étendu de tous les organes, voire un méta-organe dans les orifices duquel se logent les autres organes sensoriels, qui transmettent au cerveau, via leur membrane épithéliale, des informations olfactives (les capteurs olfactifs insérés dans la lame criblée de l'ethmoïde, le « plafond » de la cavité nasale), auditives (via le tympan), gustatives (les papilles), et enfin visuelles (les globules oculaires). Selon Didier Anzieu, cette continuité de la membrane épithéliale au-delà de l'épiderme offre un support d'intersensorialité, qui rend possible une correspondance et une communication entre les sens, voire l'image d'une peau « commune », c'est-à-dire une toile de fond permettant aux sens de se manifester et à leurs signaux d'être interprétés, un « sens commun » sur la base duquel différentes entités peuvent entrer en dialogue[445].

[445] Didier ANZIEU, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1985.

2.2. La peau comme lieu mythologique

La peau constitue enfin un lieu mythologique inépuisable, dont je ne saurais faire le tour dans les limites de cette thèse : pour ne s'en tenir qu'à la mythologie grecque, pensons à l'égide d'Athéna, cuirasse revêtue de la peau de la Gorgone, ou à celle de Zeus, fabriquée à partir de la peau de la chèvre Amalthée qui l'a allaité petit ; ou encore aux destins de Hercule, brûlé par la tunique empoisonnée du centaure Nessus, et de Médée, qui offre à la nouvelle fiancée de son mari Jason — qu'elle a aidé à voler la Toison d'or, peau du bélier ailé offerte par Zeus au roi de Colchide — une semblable tunique. La littérature classique n'est pas en reste, avec des contes tels que le célèbre *Peau d'âne* (Perrault), le moins fortuné *Peau-de-souris* (Grimm), ou des romans comme *La Peau de chagrin*, de Balzac[446].

L'histoire de Marsyas, satyre joueur d'aulos (flûte à double embouchure) dont la peau est écorchée et suspendue à un arbre par Apollon, qu'il s'était vanté de pouvoir concurrencer lors d'un duel musical[447], est l'un des mythes de peau qui a connu la plus grande fortune critique à la fin du vingtième siècle. Dans son ouvrage *Les Peaux créatrices*, le théoricien de l'art Stéphane Dumas reprend à nouveaux frais les réflexions du psychanalyste Didier Anzieu sur ce mythe. Examinant l'émergence de la science anatomique à l'époque moderne, Dumas montre comment celle-ci réactive l'opposition néo-platonicienne entre le centre et la périphérie, l'écorce et le noyau : le scalpel du chirurgien est comparable au geste tranchant du dieu apollinien lorsqu'il scalpe et renverse la peau du satyre, réduisant à un déchet l'enveloppe corporelle de l'écorché pour en faire surgir la vérité contenue au dedans. Pour Dumas, le geste apollinien de l'anatomiste est animé par une dynamique « centripète », rejetant, pour mieux atteindre la lumière de la vérité, le « monde des corps » vers un « trou noir » analogue à la caverne platonicienne où ondoient les ombres, les illusions et les reflets déformés du monde sensible :

> L'idéalisme qui travaille la connaissance occidentale à ses origines semble donc avoir trouvé une expression initiale dans le geste sacrificiel d'Apollon, considéré en tant que transformation de Marsyas en un livre de peau et pénétration de ses entrailles par la lumière de la raison. Dans l'allégorie de l'écorchement de Marsyas, le logos apollinien

[446] Pour une exploration des mythes et des pratiques liés à la peau dans le domaine de l'anthropologie historique, voir les ouvrages de Christine BERGE, *La peau: totem et tabou*, Neuilly-lès-Dijon, le Murmure, coll. Borderline, 2015 ; et *L'écorchement*, coll. « Borderline », 2019.
[447] Stéphane DUMAS, *Les peaux créatrices: esthétique de la sécrétion, op. cit*.

> est mis en scène en tant que parole signifiante dévoilant le sens des choses au-delà de leur apparence[448].

Malgré son destin malheureux, la peau de Marsyas offre à Stéphane Dumas un substrat mythique fécond pour déployer une pensée de la création dont l'acte fondateur ne serait pas l'écorchement et la déchirure, mais la sécrétion. L'écart entre ces deux processus fait sens lorsque l'on prend acte de la réversibilité à l'œuvre dans l'expérience de la rencontre avec le corps de l'autre, réversibilité dont nous avons déjà observé les effets dans les chapitres précédents. Dans l'ouvrage de Dumas, elle prend les contours d'une « transitivité retournée » par laquelle, dans le mythe fondateur, la peau du satyre reprend vie et fait retour sur celui qui l'avait condamnée au néant : en effet, d'après Diodore, « Apollon reste désemparé et dépouillé de toute sa force de sujet agissant » après avoir écorché Marsyas, « et en vient même à oublier sa propre musique[449] » :

> Il y aurait donc un retour de force de l'objet sur le sujet qui compliquerait cette transitivité qui paraissait toute simple à première vue. A la fin de l'histoire, selon certaines sources, le satyre châtié, réduit au rôle de complément d'objet, effectue un retour sous les espèces de son enveloppe corporelle dépouillée. Selon Élien [...], la musique de l'aulos fait résonner sa peau qui, par contre, reste sourde à celle jouée par Apollon [...]. À partir du supplice, tout se passe donc comme si la transitivité initiale et implacable de l'écorchement du satyre par la divinité était douée d'un effet *boomerang*, comme si elle était prolongée et déviée.

Cet effet boomerang peut-être comparé à l'expérience de la pensée « dérobée » que décrit Jean-Luc Nancy : alors que j'observe la chute de la robe, la nudité du corps fait retour sur moi comme si la robe entraînait dans sa chute tout ce qui pourrait s'apparenter, dans mon positionnement de sujet, à la velléité de jouir du spectacle du corps de l'autre tout en maintenant intacte ma propre intégrité. Le sujet qui s'imaginait agir sur l'autre sans en être affecté, selon une dynamique transitive — au sens grammatical d'un sujet agissant sur un objet — est alors désarmé par la rencontre, comme si le sol se dérobait sous ses pieds. Stéphane Dumas relie le mécanisme de cette « transitivité retournée » au processus de l'empreinte :

> Cette transitivité inversée dénote la complexité de la relation existant entre Apollon et Marsyas, fonctionnant sur le modèle de l'empreinte. Entre la matrice et son empreinte, entre l'objet et sa trace, son image par contact, existe une relation de transitivité retournée qui révèle l'ambiguïté de ce rapport de transformation réciproque, qui paraissait initialement opérer à sens unique.

---

[448] *Ibid.*, p. 102.
[449] *Ibid.*, p. 70 pour cette citation et les deux suivantes.

2.3. La peau comme support métaphorique pour la constitution de l'enveloppe psychique

2.3.1. Un moi pelliculaire : la topologie du « moi » et la composition du « bloc magique » (Freud)

Le retournement agissant de la peau écorchée sur son sujet, et sa transformation ultérieure, dans le mythe de Marsyas, en une « peau créatrice » qui fait résonner la musique de tous ceux qui s'en approchent, fournit un indice pour penser un renversement de la hiérarchie platonicienne entre écorce et noyau, âme et corps, centre et périphérie. Concernant la conception philosophique et scientifique de la cognition, le développement de la psychanalyse et la découverte, dès la fin du dix-neuvième siècle, du rôle majeur joué par l'inconscient dans les rêves, les hallucinations, les comportements inconscients et les troubles psycho-corporels, s'inscrit dans la dynamique d'une nouvelle appréhension des relations entre ces pôles, autrefois opposés. La seconde topique de Freud, développée en 1923 dans « Le Moi et le "Ça" » à la suite de ses premières réflexions sur l'inconscient dans *Au-delà du principe de plaisir*, place le Moi conscient à l'*interface* entre le monde environnant et les profondeurs du psychisme. Pour Freud,

> Nous avons dit que la conscience était la surface de l'appareil psychique, c'est-à-dire que nous l'avons attribuée comme fonction à un système qui dans l'espace, vu du monde extérieur, est le premier[450].

Le Moi conscient émerge ainsi du système de perception, qui en constitue le « noyau », et affleure à la surface du « ça », masse des pulsions et des traces mémorielles qu'il recouvre de manière incomplète, et duquel il émerge à la manière du disque germinal d'un œuf. Alors que le système de perception accueille et filtre les stimulations provenant de l'extérieur et de l'intérieur de l'organisme, le « ça » est la part impersonnelle et inconnue du système psychique : au Moi est dévolue la mission d'associer les sensations accueillies par le système de perception avec des représentations verbales susceptibles d'amener à la conscience des traces mnésiques et des pulsions demeurées refoulées au sein de l'inconscient. Il est également chargé d'orienter ses comportements et sa conduite en négociant la satisfaction des pulsions issues du « ça »

[450] Sigmund FREUD, *Le moi et le ça*, Paris, Éditions Points, coll. « Points », 2015, trad. de Jean-Pierre LEFEBVRE, p. 46.

gouverné par le principe de plaisir, tout en tenant compte des conditions présentes dans son environnement et des injonctions dictées par une troisième instance, le Surmoi. Cette dernière instance, tapie dans l'inconscient, peut être envisagée comme l'image introjectée d'un Moi idéal, supposé influencer les décisions du sujet pour les mettre en accord avec les valeurs de la société et les désirs que ceux qui l'ont élevé ont investis en lui.

La topique freudienne positionne donc le conscient comme une fine membrane enveloppant le psychisme dont elle est un affleurement, une membrane présentant une double orientation vers l'extérieur et l'intérieur. À travers cette nouvelle cartographie du psychisme, Freud complique et diversifie la conception dualiste qui opposait l'enveloppe corporelle à la psyché : dans la topique du Moi et du ça, des zones différenciées et pourtant contiguës se substituent à l'image d'une matière corporelle réputée inerte, régie par l'âme. Si Freud ne mentionne jamais la peau dans « Le Moi et le "Ça" », il est pourtant remarquable que le Moi soit représenté comme une membrane à double feuillet, capable de recevoir et de filtrer les stimulations issues de l'environnement tout en contenant celles qui proviennent du dedans[451].

Note sur le bloc-notes magique, document de quatre pages rédigé en 1925, reprend et développe cette topologie en lui conférant une représentation visuelle et technique d'une grande précision[452]. Le bloc magique, artefact commercialisé dans les années 1920 en Europe à destination des enfants en apprentissage, offre la possibilité d'écrire sur un support et de conserver ces traces sans épuiser la disponibilité du support, comme c'est le cas lorsque l'on remplit une simple feuille de papier. Le bloc magique fournit à Freud une image d'une grande clarté pour représenter le fonctionnement de la mémoire et son articulation avec le système perceptif : composé d'une tablette de cire ou de résine recouverte d'une double feuille translucide, dont la face extérieure en celluloïd permet de protéger la face intérieure de papier ciré, il permet d'inscrire au stylet des traces qui apparaissent en couleur sombre grâce à l'adhésion du papier ciré sur son support solide. Alors qu'il suffit d'arracher et de remplacer la double feuille pour conserver les traces qui y ont été inscrites et continuer à écrire — le bloc-magique est à nouveau vierge et peut recevoir de nouvelles traces —, le support solide garde

[451] Anzieu développera cette lecture de Freud dans son essai. Voir Didier ANZIEU, *Le Moi-peau*, *op. cit.*, pp. 32 ; 93-110.
[452] Sigmund FREUD, *Huit études sur la mémoire et ses troubles*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 2010, trad. de Denis MESSIER.

toutefois l'empreinte de la première inscription, qui peut être lue sous un éclairage approprié. Pour Freud, l'intérêt de ce dispositif est la répartition entre deux membranes conjointes, tournées respectivement vers l'extérieur et vers l'intérieur :

> La feuille de celluloïd sert au papier ciré de couche protectrice qui doit tenir à l'écart les actions externes susceptibles de l'endommager. Le celluloïd est un "pare-stimulus"; la couche qui reçoit effectivement les stimulus est le papier[453].

La notion de « pare-stimulus » est attribuée au feuillet en celluloïd, qui peut être manipulé à l'aide du stylet sans se déchirer, protégeant la matière fragile du papier de cire. Cette répartition des tâches entre les deux feuillets correspond à l'idée, développée dans *Au-delà du principe de plaisir*,

> que l'appareil perceptif psychique comporte deux couches, l'une externe, le pare-stimulus, destiné à réduire la grandeur des excitations qui arrivent du dehors, l'autre, derrière celle-ci, surface réceptrice de stimulus, le système Pc-Cs [Préconscient-conscient][454].

Aussi, le bloc magique permet à Freud de modéliser un système préconscient-conscient protégé par le pare-stimulus, qui permet de recevoir les stimulations et de les inscrire dans le psychisme sans voir sa capacité saturée, tandis que le support de cire, analogue à la sphère de l'inconscient, garde durablement les traces de l'expérience. Dès lors, si l'on revient au propos développé dans *Le Moi et le "Ça"*, la tâche du moi est d'associer les stimuli reçus avec des représentations verbales contenues dans la mémoire corporelle.

---

[453] *Ibid.*, p. 67.
[454] *Ibid.*, p. 69.

2.3.2. Le « Moi-peau » (Anzieu)

2.3.2.1. L'hypothèse du « Moi-peau »

Bien que Freud ne fasse pas directement référence à la peau dans l'élaboration de cette topique, la localisation du Moi à la périphérie du système et sa composition en double feuillet présente une forte analogie avec celle-ci. C'est Didier Anzieu qui, dans un ouvrage paru en 1984, *Le Moi-peau*, approfondira les intuitions de Freud en s'appuyant sur ses travaux et ceux d'autres analystes, afin de préciser le rôle joué par l'enveloppe corporelle dans l'évolution du psychisme et le développement du Moi depuis la naissance jusqu'à l'âge adulte[455]. À partir du mythe de Marsyas, exposé plus haut dans ce chapitre, le psychanalyste dresse une analogie entre les différentes fonctions physiologiques assurées par l'organe cutané et celles acquises par le sujet lors du développement de sa subjectivité, de sa motricité et de son autonomie. Formulant l'hypothèse que le Moi se développe en appui sur l'enveloppe corporelle, il forge le « Moi-peau », fonction hybride dont lui importe principalement la dimension poétique et métaphorique : plus qu'un concept — qui prétendrait capter une réalité préconstituée — cette idée est

> une réalité d'ordre fantasmatique : à la fois figurée dans les fantasmes, les rêves, le langage courant, les attitudes corporelles, les troubles de pensée ; et fournisseur de l'espace imaginaire constituant du rêve, de la réflexion, de chaque organisation psychopathologique[456].

Pour être d'ordre fantasmatique, l'hypothèse de Didier Anzieu repose cependant sur les recherches effectuées par la neurophysiologie contemporaine. Cette dernière contribue en effet à remettre en question l'idée que le processus de connaissance consisterait à briser l'écorce des apparences pour atteindre leur noyau : en effet, dès les années1970, les recherches sur le cerveau montrent que le cortex cérébral, siège de la conscience rationnelle, se trouve à la périphérie de celui-ci, et constitue la substance grise qui « coiffe » la substance blanche. Par ailleurs, comme nous l'avons exposé plus haut, l'embryologie montre qu'au stade du développement du fœtus, la peau et le cerveau trouvent leur origine commune dans l'ectoderme, le feuillet externe de l'embryon qui se courbe et se plisse à l'une de ses extrémités pour former les replis du cerveau,

---

[455] Didier ANZIEU, *Le Moi-peau*, *op. cit.*
[456] *Ibid.*, p. 26.

avant d'envelopper l'ensemble de l'organisme et de se refermer sur sa face ventrale, pour former l'épiderme. Enfin, la physiologie de la cellule, unité à partir de laquelle s'organise tout être vivant, met en évidence l'existence d'une membrane cellulaire double, analogue à l'image freudienne d'un Moi constitué en double feuillet. Sur la base de ces réalités physiologiques, Anzieu formule donc l'idée que la peau et le cerveau sont des « êtres de surface »,

> la surface interne, (par rapport au corps pris dans son ensemble) ou cortex étant en rapport avec le monde extérieur par la médiation d'une surface externe ou peau, et chacune de ses deux écorces comportant au moins deux couches, l'une protectrice, c'est la plus extérieure, l'autre, sous la précédente ou dans les orifices de celle-ci, susceptible de recueillir l'information, de filtrer les échanges[457].

Dès lors, la pensée « est autant affaire de peau que de cerveau », c'est-dire qu'elle est le produit, non plus d'une « juxtaposition et d'une association de noyaux », mais d'une « relation entre des surfaces, avec entre elles un jeu d'emboîtements […] qui les fait prendre, l'une par rapport à l'autre, tantôt une position d'écorce et tantôt une position de noyau[458] ». La topique freudienne se voit donc développée, dans la pensée d'Anzieu, par une psychanalyse qui prend pour objet non plus les contenus psychiques mais les contenants psychiques : elle considère ces derniers comme des surfaces « membraniques » déclinées en une riche typologie faite d'enveloppes, de coiffes, de poches, et présentant entre elles une organisation complexe par emboîtements, invaginations, plissements et différenciation. Pour étayer sa métaphore, Anzieu prend le temps de déplier les riches fonctions physiologiques de la peau.

2.3.2.2. Les fonctions du « Moi-peau »

Les huit fonctions du « Moi-peau » déclinées par Anzieu sont identifiées par lui sur la base d'une analogie avec les fonctions physiologiques de la peau. La première de ces fonctions est relative à la capacité qu'a la peau d'assurer une maintenance et un soutien à l'ensemble des systèmes musculaire, squelettique et organique qu'elle contient : de la même manière que la peau assure la tonicité du corps et son organisation autour de la colonne vertébrale, le Moi-peau assurerait la maintenance du psychisme, en « tenant » ensemble tous ses sous-systèmes. Dans le développement de l'enfant, cette fonction du Moi-peau peut se développer grâce au rôle joué

[457] *Ibid.*, p. 25.
[458] *Ibid.*

par le parent lorsque celui-ci porte l'enfant, lui offrant un appui par son propre corps, ce qui correspond à la fonction du "holding" décrite par Winnicott : « le Moi-peau est une partie de la mère — particulièrement ses mains — qui a été intériorisée et qui maintient le psychisme en état de fonctionner […], tout comme la mère maintient en ce même temps le corps du bébé dans un état d'unité et de solidité[459] ». Le Moi-peau émerge de « l'identification primaire à un objet support contre lequel l'enfant se serre et qui le tient[460] » ; le corps du parent offre ainsi à l'enfant un « sol » tout à la fois physique et psychique, au sens où il ne se contente pas de combler les besoins primaires de l'enfant mais lui signifie, au sens littéral comme au sens figuré, qu'il ne va pas le « laisser tomber ». L'appui externe sur le corps du parent permet alors au bébé de découvrir l'appui interne que lui offre sa colonne vertébrale, et de développer la tonicité qui lui permettra de se redresser. Le fait d'offrir une surface-support, un appui à partir duquel l'enfant peut découvrir sa propre organisation corporelle, rend possible les gestes de pousser, d'atteindre et de tirer, que Bonnie Bainbridge Cohen, psychomotricienne et fondatrice du Body Mind Centering, identifie comme les premiers schèmes fondamentaux du mouvement[461]. Pour Anzieu, le Moi-peau se constitue donc comme une intériorisation du corps-appui et du corps-soutien du parent, lui permettant de satisfaire sa pulsion d'attachement.

La seconde fonction du Moi-peau se développerait en analogie avec la fonction *contenante* de l'enveloppe cutanée : de même que la peau enveloppe tout le corps, le moi-peau viserait à envelopper tout l'appareil psychique. Cette fonction d'enveloppe et de contenant est l'effet d'une intériorisation du « *handling* » décrit par Winnicott : la faculté développée par les parents d'offrir à l'enfant une enveloppe de soins corporels, sensoriels et signifiants. L'éveil sensoriel se traduit par un bain de caresses, de massages, de contacts rassurants ou stimulants, mais également par ce qu'Anzieu décrit comme une enveloppe sonore, un bain de sons et de paroles offrant à l'enfant des réponses à ses propres expressions vocales et gestuelles. Si les premiers soins nourriciers apportés par le parent éveillent la « sensation-image » de la peau comme sac, tantôt rempli et tantôt vidé, cette double enveloppe tactile et auditive rend progressivement possible la perception d'un contenant actif, à la manière du « conteneur » évoqué par Bion. La fonction contenante du moi-peau se révèlerait par la capacité du psychisme

[459] *Ibid.*, p. 121-122.
[460] *Ibid.*, p. 122.
[461] Voir Bonnie Bainbridge COHEN, *Sentir, ressentir et agir : l'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*, Bruxelles, Contredanse, 2002, trad. de Madie BOUCON, p. 234-236.

à contenir les pulsions dans un espace unifié et déterminé, en appui sur cette expérience d'enveloppement, témoin d'une présence active et bienveillante :

> Le Moi-peau n'est contenant que s'il a des pulsions à contenir, à localiser dans des sources corporelles, plus tard à différencier. La pulsion n'est ressentie comme poussée, comme force motrice, que si elle rencontre des limites et des points spécifiques d'insertion dans l'espace mental où elle se déploie et que si sa source est projetée dans des régions du corps dotées d'une excitabilité particulière. Cette complémentarité du noyau et de l'écorce fonde le sentiment de la continuité du Soi[462].

Le Moi-peau assure également une double fonction de *pare-excitations* et d'*individuation* du soi, ce qui correspond aux fonctions protectrice et filtrante de l'enveloppe cutanée. Toujours à la manière de la peau, formant à la fois une barrière continue et un tamis filtrant, dans lequel les cellules immunitaires sélectionnent les « corps étrangers auxquels elle[nt] refuse[nt] l'entrée et les substances semblables ou complémentaires auxquelles elle[s] accorde[ent] l'association ou l'admission[463] », ces deux fonctions se développent par intériorisation du rôle exercé par la mère pour filtrer les stimuli en provenance du monde environnant, et protéger l'enfant contre ceux qui pourraient constituer une menace trop importante. Le moi-peau opèrerait ainsi progressivement une protection filtrante, permettant à l'enfant puis à l'adulte de survivre puis de se différencier comme individu au sein de son environnement. La cinquième fonction identifiée par Anzieu est une fonction d'*intersensorialité* : le moi-peau, en analogie avec l'enveloppe cutanée qui offre une surface continue dans laquelle s'inscrivent les autres organes sensoriels, constitue une « surface psychique » capable de relier entre elles l'ensemble des informations sensorielles, les faisant « ressortir comme figures sur ce fond originaire qu'est l'enveloppe tactile », à la manière d'un « sens commun » sur la base duquel toutes ces figures sensorielles peuvent se configurer et évoluer[464]. Enfin, si le Moi-peau s'établit comme toile de fond imaginaire sur laquelle peuvent se nouer les interconnexions sensorielles, il remplit simultanément une fonction de *soutien de l'excitation sexuelle*, captant sur toute sa surface l'investissement libidinal initié par le contact peau à peau avec la mère ; une fonction de *recharge libidinale* du fonctionnement psychique, « de maintien de la tension énergétique interne et de sa répartition inégale entre les sous-systèmes psychiques[465] » ; et une

---

[462] Didier ANZIEU, *op. cit.*, pp. 124-125.
[463] *Ibid.*, p. 126.
[464] *Ibid.*, p. 127.
[465] *Ibid*.

fonction d'*inscription* des traces sensorielles et tactiles, qu'Anzieu figure comme une surface sur laquelle s'imprimerait un « dessin de la réalité[466] », de la même manière que la peau réagit à l'intensité du rayonnement ou des radiations, conserve les marques de ses blessures ou sert, par des pratiques sociales telles que les scarifications, les tatouages, le maquillage ou le vêtement lui-même, à inscrire l'individu dans son appartenance à la communauté. Cette dernière fonction est décrite d'une manière particulièrement évocatrice lorsqu'il s'agit d'évoquer l'imaginaire occidental du corps et de la nudité :

> Le Moi-peau est un parchemin originaire, qui conserve, à la manière d'un palimpseste, les brouillons raturés, grattés, surchargés, d'une écriture "originaire" préverbale faite de traces cutanées[467].

[466] *Ibid.*, p. 128.
[467] *Ibid.*, p. 128.

2.4. Du toucher au regard

Si le primat des plaisirs de peau est essentiel à la constitution pour l'enfant d'un « Moi-peau » originaire, comment celui-ci peut-il accéder à la pensée, stade où le moi psychique délié du moi corporel et capable d'appréhender des concepts demeurant hors de sa portée ? Selon Didier Anzieu, le dépassement du moi-peau vers un moi pensant a pour condition le double interdit du toucher. Celui-ci permet de prolonger l'effort de différenciation entre l'enfant et son environnement : l'obligeant à se détacher du corps de ses parents pour explorer l'environnement, il l'enjoint simultanément à se préserver des objets ou des choses qui pourraient lui nuire. Ce faisant, il opère aussi une reconfiguration sensorielle dans laquelle la vision et l'ouïe viennent relayer et enrichir sa perception du monde environnant, permettant à l'enfant d'accéder au langage et à l'ordre symbolique, et constituant, selon Anzieu, un espace d'inscription intersensoriel qui fonde une forme de « sens commun ». Venant s'opposer aux pulsions dominantes de la petite enfance, la pulsion d'agrippement — qui consiste à s'accrocher au corps du parent pour assurer sa survie — et la pulsion d'emprise — consistant à s'accaparer les objets du monde environnant, l'interdit du toucher met en place une relation nouvelle à l'espace et au temps : distances à maintenir pour se protéger du danger ou pour respecter les protocoles du monde social, temps différant la satisfaction d'un plaisir, inscrivent l'individu dans une dramaturgie nouvelle de l'environnement où besoins et plaisirs sont conditionnés à l'écheveau complexe des contraintes externes. Ce faisant, les sens dont la modalité d'activation s'accommode de la distance gagnent en importance, organisent des modes de perception capables d'assimiler les pulsions dont la satisfaction doit être différée. Tel est le cas de la pulsion scopique, qui canaliserait en les prenant en charge l'énergie tactile des pulsions d'agrippement ou d'emprise : qu'il s'agisse du plaisir de se montrer ou de celui de voir, la pulsion scopique fonctionne volontiers comme un toucher à distance, une forme de communication chargée d'énergie instaurant un rapport particulier à l'autre. Comme nous le verrons dans les développements ultérieurs de ce chapitre, la pudeur est l'un des mécanismes de réponse et d'inhibition identifié par les sciences humaines face à la force de la pulsion scopique.

Quel apport les théories de Freud et d'Anzieu peuvent-elles fournir à une phénoménologie de la nudité sur scène ? On comprendra d'abord que si la peau apparaît comme une membrane constituant l'interface entre deux milieux, son apparition sur scène, quelle que soit sa forme, n'est pas seulement affaire d'esthétique, voire de cosmétique théâtrale, mais aussi d'épaisseur organique — les membranes épithéliales se prolongeant à l'intérieur du corps à travers ses orifices —, et d'historicité, non seulement à travers l'évolution du tégument lui-même — dans la mesure où son épiderme porte les traces d'un passé — mais à travers celle de l'histoire psychique singulière de l'interprète qui se présente nu devant un public, ainsi que celle des spectateur·rice·s.

Ici, la peau n'est plus simplement un organe corporel, si étendu et complexe soit-il, mais l'organe par lequel la nudité se donne à la perception de par son exposition, emportant avec elle non seulement l'ensemble du corps mais aussi ce qui, émanant du corps, ne s'arrête pas au bord de l'épiderme : l'énergie et la présence de l'interprète, sa qualité de mouvement, de regard et de parole, les inflexions subtiles de son intention et de son attention. Autant de phénomènes intangibles et irréductibles à une quelconque propriété organique du corps, mais dont la peau exposée se constitue comme le lieu de médiation, seuil tangible et visible, à la fois support d'appui et point de départ. L'intérêt du concept de « Moi-peau » est alors de situer l'enveloppe corporelle dans un espace symbolique plus large, d'en proposer une interprétation globale et non réductrice : au-delà d'un fait biologique ou d'un simple procédé formel, l'exposition du corps nu s'inscrit dans un ensemble de processus de création de sens dans lequel le contexte et les individus se co-constituent par une dynamique d'interactions.

Les développements du « moi-peau » d'un primat du toucher à un primat du regard invitent également à examiner ce qu'implique l'intervention de la peau et du toucher dans le dispositif théâtral, dont l'étymologie révèle d'abord qu'il est le lieu où l'on regarde. En effet, l'omniprésence de la nudité exacerbe, à mon sens, ce que Valéry appelait « la main de l'œil », sa capacité à toucher, mais aussi, de manière paradoxale, ce qu'on pourrait appeler le « spectacle tactile » de la peau, qui semble non seulement renvoyer au regard mais appeler le toucher, et opérer elle-même une forme de toucher.

Rappelons d'abord que le regard peut être défini comme un toucher à distance, qui permet d'appréhender l'enveloppe des choses et des êtres. Les nombreuses métaphores tactiles

du regard dans le vocabulaire français mettent en relief l'omnipotence de l'intention, et de la qualité de l'attention qui préside à cette forme subtile de contact entre les êtres et le monde : le regard effleure ou caresse, il « balaie » le paysage ou la foule qui ne l'intéresse pas lorsqu'il y recherche un objet précis, il « tombe » sur un obstacle, « rencontre », voire « percute », un autre regard. Dépourvu de pudeur ou de respect, le regard peut métaphoriquement « déshabiller » un corps vêtu ; animé par la curiosité, il peut « transpercer » l'enveloppe physique et psychique d'un sujet, pour deviner ses intentions ou découvrir ce qu'il souhaite dissimuler. Cependant, le regard est lui-même percuté, affecté par ce qu'il rencontre ; l'objet du regard peut en un instant infléchir le mode d'attention, la conduite et la qualité affective du sujet qui le porte. Le mécanisme de la vision lui-même opère à partir de l'*impact* des particules lumineuses renvoyées par les objets exposés à une source de lumière sur la rétine de l'œil. Le regard est donc simultanément touchant et touché, convergence d'une *intention* qui le dirige vers un point de l'horizon et d'une *perception* visuelle qui, avant de d'être un processus d'interprétation par le cerveau, est d'abord le fait, pour celui-ci, de se laisser affecter par les stimuli extérieurs.

Freud a souligné la réversibilité de la pulsion scopique, qu'il définit dans une même formule comme « la tendance à regarder et à être regardé » et le plaisir de «regarder-et-de-s'exhiber » vers lequel elle pointe. Il va jusqu'à supposer une prééminence de la vision sur le toucher dans le développement du psychisme en affirmant que la pulsion du toucher dérive de la pulsion scopique ; cette position se verra mise en cause par ses successeurs. Autre penseur des liens entre vision et toucher, Gilles Deleuze a, dans *Francis Bacon*. *Logique de la sensation*, mis en évidence la dimension parfois « haptique » du regard qui « permet à l'œil de procéder comme le toucher[468] ». À travers la distance, qui permet la vision, la rencontre de l'œil et de la matière est donc une *mise en contact* qui sollicite, en arrière-plan, la présence et la possibilité du toucher.

Regarder une surface de peau exposée par un ou plusieurs corps en mouvement sur une scène peut donc être une expérience où se verra exacerbée cette dimension haptique du regard : regarder la nudité c'est presque la toucher, mais aussi se laisser toucher par elle. Merleau-Ponty a mis en exergue l'« énigme de la chair » qui s'éprouve lorsque nous regardons un paysage ou

[468] Gilles DELEUZE, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002, p. 115.

un tableau : en percevant, je m'éprouve également comme partie prenante dans le champ du visible. C'est l'épaisseur de mon corps qui rend possible toute expérience sensible, et ce n'est qu'en tant que corps exposé que j'ai accès à la perception du monde qui m'entoure. Lorsqu'il s'agit de percevoir un corps, cette « énigme de la chair » se voit mise en abîme. L'épaisseur des organes dissimulés sous l'épiderme tout à la fois résiste au regard et confère au corps sa consistance : c'est une « ténèbre bourrée de visibilité[469] ». Mais ce que je perçois c'est également le corps d'autrui, un « corps vécu ». Le corps qui s'offre au regard est également un corps voyant et sentant, de telle sorte que le corps , fût-il vêtu, est un corps qui se sait regardé à son tour.

Le toucher de la nudité, spécifique au théâtre, reposerait alors sur la « transitivité retournée[470] » qui relie le·la spectateur·rice à l'interprète. La nudité en scène, en mouvement, incarnée, se distinguerait ici de sa représentation visuelle par la photographie ou la peinture : la présence de l'interprète maintiendrait dans la relation au·à la spectateur·rice une part d'altérité indomesticable ou, pour le redire avec les mots de Lévinas, une « transcendance », résistante à toute forme d'assujettissement. Même si l'interprète ne rend pas littéralement leur regard à tou·te·s les spectateur·rice·s à la vue desquels il se dénude, sa puissance subjective informe la tenue de son corps, et le soustrait partiellement aux mouvements d'objectification potentiellement à l'œuvre dans la mise en scène et dans le regard du·de la spectateur·rice.

Regarder des corps nus est donc un acte de perception dont la dimension esthétique se double d'une dimension affective, émotionnelle et éthique. Me sachant embarquée dans le visible au moment même où je m'engage dans l'acte de regarder, une multiplicité d'images de moi, mises en jeu par le contexte social du théâtre[471], m'engagent dans une performance spectatorielle : mon regard, mais également ma posture physique, ma tonicité, le rythme de ma respiration, la qualité de mon écoute et mes réactions expressives à ce qui se passe sur scène vont jouer un rôle important dans le déroulement de la performance.

Qu'il y ait ou non un contact direct et concret entre le corps de l'interprète et le corps du·de la spectateur·rice, l'intersubjectivité inhérente au dévoilement d'un corps sur une scène implique la mise en jeu d'une forme de tact. Selon Stéphane Dumas, « le tact est un contact

---

[469] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris, France, Gallimard, 1964, pp. 192-193.
[470] Stéphane DUMAS, *op. cit.*, p. 70.
[471] J'entends ici tous les facteurs qui peuvent contribuer à ma réception : les conditions dans lesquelles je me rends au théâtre, les personnes qui m'accompagnent, la plus ou moins grande familiarité du lieu…

suspendu, simultanément un contact et une mise à distance[472] » ; il est également, le temps du contact,

> la simultanéité des sensations de toucher et d'être touché, sensations qui ne se distinguent peut-être que par l'intentionnalité accompagnant la première, l'imprévisibilité de la seconde et l'état de lâcher-prise qui l'accompagne[473].

Si la mise en scène de la nudité implique, à défaut d'un toucher au sens littéral du terme, une mise en contact sensible et émotionnelle, le tact est ce qui, dans la manière dont elle intervient et se propose au· à la spectateur·rice, conditionne également sa réception : si Dumas évoque un lâcher-prise dans la sensation d'être touché, précisons que ce dernier n'est pas automatique — il souligne justement « l'imprévisibilité » de cette réponse —, qu'il peut être précédé ou substitué par la surprise, par la peur d'être touché physiquement ou émotionnellement, voire même d'être contraint à une mise à nu plus ou moins symétrique à celle qui a lieu sur scène. En effet, si nous avons évoqué, au cours de ce travail, des phénomènes tels que la pulsion scopique, nous avons également rencontré au détour d'une réflexion sur les corps porteurs de handicap la peur d'une contamination par l'abject identifiée par Julia Kristeva. Au cours d'une table ronde organisée par l'ANRAT[474] sur les enjeux de la médiation auprès des élèves de collège et de lycée, la professeur de lettres Isabelle Lapierre témoignait par exemple de l'empressement quelque peu incongru de certains garçons adolescents à démentir, à la sortie du spectacle, tout soupçon d'homosexualité pouvant être porté sur eux après avoir été témoins d'une nudité masculine. Ces désaveux spontanés semblaient répondre à la nécessité de manifester publiquement leur non-adhésion à ce spectacle, comme si la vue d'un corps masculin nu était déjà perçue comme une forme de contact, compromettant et potentiellement contagieux pour la masculinité hétérosexuelle à laquelle ils s'identifiaient et dans laquelle ils s'efforçaient de se construire.

---

[472] Stéphane DUMAS, *op. cit.*, p. 91.
[473] *Ibid.*, p. 92.
[474] L'Association Nationale de Recherche et d'Action Théâtrale organisait, le 18 mars 2018, parallèlement à la rediffusion du spectacle *MDLSX* de la compagnie Motus au Théâtre Sylvia-Montfort, une conférence sur la mise en scène de la nudité, destinée aux professeurs engagés dans des parcours de spectateurs avec leurs classes. J'y suis intervenue aux côtés de la chercheuse en études de genre Ariane Temkine et d'Isabelle Lapierre, qui m'a livré ce témoignage.

2.4.1. Neurones « miroirs » et empathie kinesthésique

Depuis la fin des années 1990, la découverte des réseaux neuronaux dits « miroirs » a permis d'avancer que l'expérience spectatorielle mobilise, même dans le cas d'une écoute « passive », des substrats neuronaux liés à la motricité[475]. Autrement dit, regarder quelqu'un accomplir une action avec une intention précise mobilise simultanément chez moi les mêmes zones du cortex que si j'effectuais moi-même cette action : mon attention aux gestes d'autrui active une forme de participation cognitive. Cette découverte, qui doit toujours être maniée avec précaution — les dispositifs expérimentaux demeurant encore très limités[476] —, a permis aux neuroscientifiques de réarticuler les notions de perception et d'action, et de considérer la perception comme une forme d'action à part entière. La perception n'est pas l'enregistrement et le traitement informationnel d'un monde extérieur qui serait pré-donné, c'est un acte de sélection et d'attention qui contribue à co-produire l'environnement « extérieur ». Cette hypothèse n'est pas sans conséquence lorsque l'on considère le contexte théâtral, puisqu'elle permet de reformuler la relation dynamique qui s'établit entre le·la spectateur·rice et l'interprète. Comme l'avance Gabriele Sofia,

> Si, comme nous le savons depuis longtemps, l'acteur doit réorganiser ses routines motrices selon des critères non quotidiens afin d'être efficace sur scène, cette réorganisation du comportement amène à une réorganisation de la perception de l'environnement par le spectateur[477].

Dans le vocabulaire des études de danse, ce processus de réorganisation perceptive du·de la spectateur·rice devant la performance est nommé « empathie kinesthésique ». Ce terme, forgé par Hubert Godard, désigne la sensibilité au mouvement produit par un autre, mouvement étant ici compris au sens large, dans la mesure où tout — depuis la respiration jusqu'aux ajustements imperceptibles effectués par une personne immobile dans le travail nécessaire pour maintenir son équilibre gravitaire —, est déjà mouvement. On entend donc par « empathie kinesthésique » la capacité de sentir depuis son propre corps la qualité de présence

---

[475] Giacomo RIZZOLATTI, Corrado SINIGAGLIA, *Les neurones miroirs*, Paris, France, Odile Jacob, 2007, trad. de Marilène RAIOLA.
[476] Corinne JOLA, « Scientifiques, interprètes, publics : différents modes de création de sens », dans *Spectacle vivant et neurosciences* [journée d'étude, Paris, 25 octobre 2015].
[477] Gabriele SOFIA, « Spectacle vivant et neurosciences cognitives : questions épistémologiques », dans *Spectacle vivant et neurosciences, op. cit.*, p. 67.

d'un autre corps dans l'espace, une totalité où se mêlent sa posture physique, son tonus musculaire, ainsi que le fond émotionnel sur lequel s'esquisse son geste. Les théoriciens de la danse Christine Roquet et Hubert Godard préfèrent d'ailleurs la notion de geste, pourvue d'une intentionnalité, à celle de mouvement, qui se rapporte au déplacement dans l'espace :

> Le spectateur qui perçoit un geste dansé ne saisit pas un signe isolé, aux contours définis, reproductible et compréhensible d'emblée. En admettant que, danseur lui-même, le spectateur puisse avec exactitude décrire, nommer, reproduire ce geste, il persistera de l'illisible, de l'indéchiffrable, *un en-deçà du signe* qui fait que ce geste, quelle que soit sa rigueur formelle, sera différent chez chaque danseur qui l'exécute. […] Hubert Godard propose de "distinguer le mouvement, compris comme un phénomène relatant les stricts déplacements des différents segments du corps dans l'espace, — au même titre qu'une machine produit un mouvement — et le geste, qui s'inscrit dans l'écart entre ce mouvement et la toile de fond tonique et gravitaire du sujet : c'est-à-dire *le pré-mouvement dans toutes ses dimensions affectives et projectives*. C'est là que réside l'expressivité du geste humain, dont est démunie la machine[478]" […] Le terme de geste a été choisi délibérément en tant qu'il engage l'aspect expressif du mouvement ; le geste est pensé ici comme un événement qui engage certes un mouvement dessiné par un corps humain (mouvement dont on peut aussi faire une description biomécanique) mais un mouvement aussi et toujours coloré par *un fond(s) (une réserve, un potentiel) posturo-tonico-émotionnel non conscient, mettant en jeu la fonction imaginaire proprement humaine et s'élaborant dans l'intercorporéité*[479].

De cette lecture, on retiendra principalement la notion de pré-mouvement, qui nous permet de nous concentrer provisoirement sur l'événement produit par l'apparition d'un corps nu sur scène, avant de l'examiner dans son contexte singulier et dans les autres activités (mouvements, action, parole) qui le caractérisent. Cette hypothèse se fonde sur l'idée que la perception, dans l'acte d'assister à une performance, met en jeu une empathie dans laquelle j'éprouve dans mon propre corps des sensations induites par ce que je vois sur scène.

Aussi, l'empathie spécifiquement produite par un corps nu apparaît-elle d'emblée sur le fond d'un geste significatif, celui de la dénudation, que ce geste soit préalable à l'entrée en scène ou qu'il intervienne pendant la durée du spectacle. Dans le cas de la mise en scène du corps nu, on pourra postuler, à travers la sensibilité au (pré-)mouvement, une sensibilité *à la sensibilité* de l'interprète dans son sens large, à la manière dont il ou elle se relie à son propre corps, à son

---

[478] Hubert GODARD, « Le geste et sa perception », in Isabelle GINOT, Marcelle MICHEL, *La danse au XXe siècle*, Nouvelle éd., Paris, Larousse, 2008, p. 236-241.

[479] Christine ROQUET, « Du mouvement au geste. Penser entre musique et danse » [en ligne], *Filigrane. Musique, esthétique, danse, société*, Gestes et mouvements à l'œuvre : une question danse-musique, XX-XXIème siècle, n°21, 2016, URL : https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=783#tocto1n5, consulté le 11 mai 2022. C'est moi qui souligne.

histoire de corps, au contact de sa peau avec d'autres éléments (l'air, le sol, la texture d'un autre corps, d'un décor ou d'un costume), ou à la température. Je vais tâcher de développer cette idée en évoquant une expérience spectatorielle personnelle, faite à l'occasion d'un spectacle de Rébecca Chaillon.

2.4.2. Un « Moi-peau » corrodé : l'épiderme javellisé de Rébecca Chaillon

À l'entrée dans la salle, les spectateur·rice·s venu·e·s assister au spectacle *Carte Noire nommée désir,* sont invité·e·s à répondre à une invitation sélective : au fond du plateau, des fauteuils et des canapés en cuir accueillent les personnes dites afrodescendantes[480], perçues comme femmes, ou ayant un vécu de femme, pour former une seconde « face » qui constituera, face aux gradins accueillant la majeure partie des spectateur·rice·s, un dispositif bi-frontal.

Dès l'entrée, donc, le fait de recevoir cette invitation et de choisir un siège dans le gradin ou en face de celui-ci amène le·la spectateur·rice à assumer un positionnement dans lequel sa couleur de peau, son origine, son assignation de genre, jouent un rôle. Pour les personnes concernées par l'invitation, il s'agit d'accepter ou non de se rendre visibles du reste de la salle, d'assumer publiquement leurs identités marquées par le croisement du sexisme et du racisme, en jouant le jeu de ce dispositif qui inverse les mécanismes d'invisibilisation en leur attribuant une place privilégiée — ce choix de scénographie suggérant ironiquement les représentations de l'Ancien régime, auxquelles les invités les plus prestigieux assistaient depuis le plateau, en un renversement des dispositifs d'exhibitions des populations colonisées évoquées dans notre première partie[481]. Pour les autres, s'asseoir dans les gradins devient également un geste significatif, qui revient à reconnaître les facettes privilégiées de son identité en comparaison avec les performeuses et les spectatrices présentes sur scènes : blanchité ou masculinité ne sont plus des positions prétendument neutres et universelles, mais sont renvoyées au regard des performeuses comme une *autre* forme d'altérité, tout à la fois objet et sujet du regard. Dès lors,

[480] Depuis la fin des années 2010, le terme « afrodescendant·e·s » est employé dans les milieux militants engagés dans la lutte antiraciste pour désigner l'ensemble des personnes de descendance africaine, incluant celles issues de la diaspora africaine marquée par les migrations forcées et l'esclavage.

[481] La mise en scène marque d'ailleurs un traitement de faveur ironiquement accordé aux personnes confortablement installées dans les canapés et fauteuils luxueux au fond du plateau, puisque l'une des performeuses, munie d'un plateau roulant, vient bientôt leur servir des boissons chaudes — café, thé et chocolat, ces boissons liées à l'exploitation coloniale auxquelles plusieurs séquences du spectacle, qui doit son titre à un slogan de la marque Carte Noire, vont être consacrées.

quelle que soit la décision prise, la place adoptée d'un côté ou de l'autre du plateau, le simple fait d'assister au spectacle prend une signification politique, nous inscrit dans un champ de forces dans lequel nos regards sont irrémédiablement situés ; pour ma part, cette prise de conscience n'est pas d'ailleurs sans générer une forme d'émotion spécifique, de stress à l'idée de faire le mauvais choix, d'être placée du côté d'un regard dominant ou qu'une participation soit requise.

Sur la scène recouverte de tapis de danse blancs, et au-dessus de laquelle sont suspendues des cordes auxquelles sont accrochés, pour certaines, des pots de desserts chocolatés dont le contenu filtré par un trou goutte sur le sol, Rébecca Chaillon et Ophélie Mac vaquent à leurs occupations respectives. Tandis que cette dernière, penchée au-dessus d'un tour de potier, réalise calmement des bols d'un blanc immaculé, Rébecca Chaillon, coiffée d'une charlotte hygiénique et d'une tenue de nettoyage, s'affaire à passer une serpillère imprégnée d'eau de Javel à travers tout le plateau.

Cette activité, d'abord patiente et obstinée, dans laquelle la performeuse absorbe lentement l'attention du public, apparaît de plus en plus frénétique au fur et à mesure que les gouttes, sitôt effacées, recommencent à souiller le blanc immaculé du sol. La performeuse, yeux ouverts sur de fausses pupilles blanches, se déplaçant à quatre pattes sans jamais reprendre sa verticalité, semble totalement aliénée dans sa tentative d'effacer ces traces brunes, en dépit de cette tâche apparemment pénible et indéfinie. Dans le silence de cette très longue séquence inaugurale, le corps de la spectatrice est mobilisé par tous ses sens : l'odeur de l'eau de Javel, la respiration sonore de la performeuse, la difficulté avec laquelle elle semble se mouvoir alors que la fatigue la gagne, créent une tension palpable, différant le début du spectacle, comme si Rébecca Chaillon nous forçait à regarder ce que l'on ne veut pas voir.

En effet, ce qui se joue sur scène se réfère d'abord au travail invisible, précaire et mal rémunéré de milliers de « techniciennes de surface », une profession où les femmes noires sont surreprésentées. Le dispositif des desserts chocolatés gouttant indéfiniment sur les tapis et le temps réel de l'action performative effectuée sur la scène donnent un aperçu de la répétition monotone et pénible de la tâche, tandis que la posture de la performeuse, faisant corps avec le sol, évoque la perception négative et dégradante dans laquelle cette profession est enfermée.

Mais, au-delà de cette lecture réaliste de l'image, l'énergie déployée par la performeuse signale une tension entre la pigmentation de sa peau et l'injonction à effacer toute tache sombre,

comme si la « noirceur » de sa peau était renvoyée à une souillure qu'il faudrait purifier. En effet, la performeuse commence peu à peu à se dénuder sous l'effet de la chaleur : elle ôte sa blouse, puis son pantalon et enfin sa culotte, qui, servant d'abord à essuyer sa transpiration, prennent le relais de la serpillère, sont plongés dans le seau mélangé d'eau de Javel et employés aussi bien à laver le sol qu'à frictionner sa peau, qui apparaît elle-même préalablement blanchie. Ce geste efface la frontière symbolique entre le corps et les objets, témoigne d'une objectification intériorisée du corps noir dans le regard blanc. Il renvoie à la corrosion d'un « Moi-peau » dont la singularité se voit niée, sujette à une injonction à l'effacement. Face à ce geste auto-destructeur, la spectatrice est saisie dans son propre corps, comme si l'effet corrosif du produit nettoyant sur la peau de Rébecca Chaillon devait aussi attaquer son épiderme. Par capillarité, l'image archétypale de la « femme de ménage » racisée devient métaphore d'une injonction à la blancheur et à la pureté, intériorisée par les femmes noires au point de vouloir « blanchir » leur peau à l'aide de produits cosmétiques parfois hautement toxiques pour obéir aux injonctions du colorisme ou du racisme de leurs sociétés. Chaillon, qui dans ses spectacles assume une parole autofictionnelle, dresse ainsi un autoportrait radical de sa propre immersion dans la culture française : zombifiée, comme le suggèrent ses lentilles oculaires blanches, par un environnement qui lui dicte ses conduites tout en ignorant ou en rejetant sa différence, il lui faut se blanchir jusque dans les recoins les plus intimes de son être pour être acceptée.

Or la folie de ce geste apparaît d'autant plus frappante qu'elle contraste avec celui d'Ophélie Mac, qui offre un contrepoint apparemment serein à sa partenaire : bien qu'elle soit tout aussi absorbée dans son activité, elle produit des formes uniques et imparfaites quand Rébecca Chaillon cherche à maintenir un espace immaculé et intact, et garde une posture ancrée dans le sol, jambes écartées autour du tour et dos droit, renvoyant une image d'autonomie et de dignité. Le regard concentré d'Ophélie Mac contraste également avec les pupilles blanches et exorbitées de Chaillon, qui semble aveuglée par sa propre aliénation, dilaté vers l'extérieur. Tandis que l'autoréflexivité de la potière lui confère une présence alerte, le corps nu et affairé de la performeuse semble auto-objectivé, vulnérable à toutes sortes d'atteintes et d'agressions, trop absorbé par sa mission sisyphéenne pour pouvoir se défendre en cas de besoin. Cependant, l'apparente sérénité d'Ophélie Mac renvoie également au stéréotype de la femme noire « forte », privilégiant l'expression de sa dignité. Alors que Rébecca Chaillon atteint le point culminant de sa frénésie en se frottant tout le corps contre le sol enduit d'eau javellisée, Ophélie Mac se lève,

l'arrête, l'aide à se lever et l'assoit pour la laver à grande eau. Dans le silence où résonnent les éclaboussures et la friction des mains sur la peau, les gestes nets et sans affect d'Ophélie Mac offrent au corps de sa partenaire une forme de soin et de reconnaissance paradoxale, comme si elle lui disait « Relève-toi, respecte-toi, ne fais pas honte à la communauté ». Peu à peu, la peau est lavée au savon, puis enduite de beurre de karité, et apparaît brillante, brune, charnue, volumineuse. La performeuse enlève ses lentilles et recouvre son regard, et le spectacle, enfin, commence.

Dans cette séquence du spectacle *Carte Noire*…, la nudité comprise en tant qu'expérience intersubjective et intercorporelle ne se suffit pas du geste de dénudation. Elle fait effet dans le contexte sur le fond duquel elle apparaît : si le spectacle parvient à contourner le piège de l'objectification ou de l'animalisation des corps noirs exposés sur le plateau, c'est peut-être parce qu'il a d'emblée brisé le quatrième mur, contraint le public à prendre conscience de son propre regard. Ici, ce n'est pas le spectacle voyeuriste ou exotisant de la « race » qui est donné, mais, à titre de prologue, un récit performatif de ses effets sur les corps-sujets auxquels elle est assignée. La qualité de la performance tient ici à ce qu'elle rend sensible à l'ensemble du public la violence de l'aliénation produite par l'injonction à la blancheur par l'intermédiaire de la peau, et des efforts physiques, des frictions et des contacts corrosifs qu'elle s'inflige. Peu importe la singularité de l'anatomie ici dévoilée — c'est un corps se montrant dans son rapport à lui-même qui fait, ici, nudité. Le recours à la performance plutôt qu'au discours active une empathie somesthésique et sensorielle qui permet d'imaginer ce que peut être faire l'expérience de cette peau niée, de cette volonté de s'effacer, de se blanchir pour se fondre dans l'imaginaire dominant. Il est également possible de lire cette séquence à la lumière du concept de « Moi-peau » : tant que le corps-sujet de Rébecca Chaillon demeure isolé, ayant pour seule place légitime celle de l'effacement — effacement des traces, effacement de l'histoire, effacement de soi —, sa peau est niée dans sa singularité propre, brûlée par l'eau de Javel et blanchie à l'image de l'environnement clinique et contemporain de la scénographie. L'effacement auquel elle se contraint est également celui des limites de son corps et de sa psyché, littéralement dissoutes par l'injonction à se « blanchir » : les vêtements se confondent avec la serpillère, la transpiration est mise à égalité avec les taches sur le sol, son corps lui-même en vient à se frotter contre le sol, non sans humour, comme s'il voulait s'y fondre, tandis que la performeuse entonne la

chanson de Zouk Machine « *Nettoyer, balayer*… ». Lorsqu'elle reçoit les soins d'une de ses paires, figure d'une subjectivité active et autoréflexive, son corps apparaît sous un nouveau jour, capable de prendre sa place, de poser un regard sur son propre corps et sur celui d'autrui, et d'élever la voix. Loin d'être maternelle ou sororale, l'attitude d'Ophélie Mac est à la fois solidaire et responsabilisante. Elle institue le corps de Rébecca Chaillon comme sujet d'une histoire ouverte, à écrire, et comme membre d'une communauté qui vient.

CHAPITRE 3. De la nudité à la vulnérabilité

Je terminerai cette partie par le développement de deux notions essentielles à mes yeux pour proposer une lecture de la nudité comme événement intersubjectif. D'une part, le rôle de la pudeur, compris comme dispositif reliant perception et réponse, face à des stimulations fortes telles que celle que peut représenter la rencontre avec un corps nu. La pudeur, en tant que manifestation à la fois intime et publique, ineffable et parfois extériorisée, voire théâtralisée, devant la rencontre avec la nudité, apparaît comme un prolongement psychocorporel de la notion freudienne de « pare-excitation » et du concept de « Moi-peau » forgé par Anzieu. Si la pudeur est davantage un mécanisme psychique qu'une émotion en tant que telle, il me semble que, jusque dans son effacement, elle offre une clé pour comprendre la diversité des émotions qui peuvent surgir au contact de la nudité, du plaisir, voire du désir, au malaise, à l'embarras et à la réprobation. D'autre part, je m'intéresserai à la notion de vulnérabilité, déjà évoquée au début de ce chapitre : son double aspect anthropologique et politique permettra d'élargir les perspectives d'analyse des mises en scènes du corps nu qui suivront dans notre quatrième partie, en l'inscrivant dans une articulation dialectique entre puissance et faiblesse, interdépendance et autonomie, subjectivation et désubjectivation, aliénation et émancipation.

3.1. Reconnaître la pudeur à l'œuvre dans l'expérience de la nudité

3.1.1. Discours de légitimation de la nudité : une stratégie défensive

Rougir, détourner le regard, cacher ses yeux ou son corps, rire, faire des commentaires, protester avec vigueur ou questionner avec timidité : ces manifestations de la pudeur peuvent être coutumières de certains spectateur·rice·s assistant à une représentation théâtrale faisant apparaître des corps nus, dans un contexte social donné. Si ces comportements concernent plus particulièrement les plus jeunes, les groupes « scolaires » amenés au théâtre par les professeurs, il me semble que ce n'est pas parce que les spectateur·rice·s plus âgé·e·s sont épargné·e·s par la pudeur mais davantage parce qu'ils ont accès à d'autres modalités de partage et d'extériorisation, moins immédiats et moins manifestes[482].

Rencontrer la nudité, c'est vivre une expérience souvent inattendue dans laquelle la singularité d'un corps est offerte à la perception de tous et de toutes dans un espace partagé, où, quelle que soit la luminosité présente dans la salle, l'intime de la réception se déroule en public, au milieu d'inconnus. Dans le vocabulaire scientifique, ces manifestations pudiques peuvent être considérées comme des réponses motrices, tantôt involontaires et tantôt volontaires, à la stimulation sensorielle reçue par l'organisme. Or il semble que la diversité de ces manifestations pudiques est très souvent confondue par les acteur·rice·s du spectacle vivant avec les effets d'un conservatisme moral ou d'une forme intériorisée de censure, au point que certaines institutions culturelles et certains lieux de diffusion se sentent parfois tenus d'accompagner les spectacles de conférences visant à expliquer et à légitimer le choix de montrer des corps nus[483].

---

[482] Je pense par exemple au témoignage d' Odile Bergon, une spectatrice d'une soixante d'années assidue du festival d'Avignon, m'ayant confié le 11 juillet 2016 le texte qu'elle avait écrit dans le cadre de ses partages avec d'autres membres du groupe Miroir initié par Alain Maldonado : « Pour finir un petit coup de gueule : je supporte de moins en moins la nudité sur scène, […] Dans le *Prince de Hambourg* on avait encore à faire à de jeunes et beaux acteurs mais par pitié, dans *An Old Monk*, qui était à Villeneuve, quel désastre de voir l'artiste tourné en dérision dans la projection de photos où lui-même se présente et se contemple nu, vieux et bedonnant. C'est glauque et inutile, mais c'est le festival… ». Si la pudeur n'est pas forcément centrale dans cette expression d'un ras-le-bol devant la récurrence de la nudité sur scène, il n'est pas impossible que l'âge de cette spectatrice, ait joué un rôle dans sa réception différenciée des deux type de nudités auxquelles elle fait allusion.

[483] Ainsi, le spectacle *Tragédie* d'Olivier Dubois a été très régulièrement accompagné, pendant sa tournée, d'une conférence sur la nudité donnée par un de ses interprètes, Benjamin Bertrand.

Sans minimiser les forces de censure qui pèsent effectivement sur le monde de la culture ni les risques économiques liés à la programmation de spectacles présentant « de la nudité », il est important de pointer les angles morts de cette démarche de légitimation. Bien qu'elle apporte une contextualisation historique à la mise en scène du corps nu en le replaçant dans l'histoire de l'art et, plus rarement, du spectacle vivant, et permette ainsi aux spectateur·rice·s d'inscrire leur expérience dans un cadre symbolique porteur de sens, cette démarche présente à mes yeux un double écueil. D'une part, elle repose implicitement sur une attitude défensive dont l'effet est de renvoyer toute forme de trouble ou de questionnement, si maladroitement exprimés soient-ils, à la catégorie d'une censure morale intériorisée, aux inhibitions ou aux fantasmes de corps-sujets insuffisamment « libérés » sur le plan sexuel. Dans son dossier consacré aux enjeux de la nudité de l'acteur·rice, la chercheuse Christine Ravat-Farenc met en lumière la manière dont le mythe contemporain de l'authenticité, analysé par le philosophe Charles Taylor[484], et la culture contemporaine du voir tendent à renforcer une dévalorisation sociale de la honte et de la pudeur. Pour un·e jeune acteur·rice,

> Ne pas se conformer à une demande de nudité, ou s'y conformer avec gêne, peut devenir honteux. […] Vécue comme une performance, un effort sinon une violence sur soi-même, ou vécue comme la preuve de leur bien-être corporel, de la fierté légitime du corps dans une société qui le réprimerait, ou enfin comme le signe d'un engagement artistique total, la pratique banalisée de la nudité tend à instaurer par ricochet une honte de la honte[485].

Du côté des spectateur·rice·s, en revanche, « ce qui est choquant, ce n'est pas de montrer, c'est de ne pas vouloir regarder[486] ».

Aux personnes qui se disaient choquées la représentation de jeunes filles nues sur l'affiche du Festival d'Avignon en 2022, y voyant une incitation potentielle à la pornographie et à la pédophilie, et ignorant manifestement qu'elle était signée par l'artiste afghane Kubra Khademi, exilée de son pays pour ses performances féministes, Olivier Py répondait ainsi qu'il les renvoyait à leurs propres fantasmes (pédophiles ?)[487].

---

[484] Charles TAYLOR, *Le malaise de la modernité*, Paris, les Éditions du Cerf, 2015, trad. de Charlotte MELANÇON.
[485] Christine RAVAT-FARENC, « La nudité en scène et à l'écran : émancipation ou réification ? », *op. cit.*, p. 24.
[486] *Ibid.*, p. 26.
[487] Cette anecdote montre bien à mon sens la manière dont la représentation d'un corps nu peut résonner différemment selon le contexte dans laquelle elle est montrée. Sans connaissance de la personnalité de l'artiste signataire de l'affiche, il ne fallait pas être particulièrement « intégriste », comme l'a dit Olivier Py, pour s'interroger

Dans une réflexion provocante, l'historienne féministe Joan Scott a analysé l'horizon démocratique ambivalent que présage l'érection en norme sociale d'un rapport décomplexé à la sexualité[488]. À la place de l'égalité abstraite qui définissait autrefois des droits formels, se serait substituée, selon l'historienne, une égalité de tous devant le besoin de se réaliser à travers leur désir, en un épanouissement dont la satisfaction des pulsions sexuelles serait l'indicateur privilégié. Prenant pour exemple la philosophe Martha Nussbaum, selon laquelle l'égalité démocratique aurait pour horizon la « liberté sexuelle, définie comme la possibilité de satisfaire ses désirs sans contrainte et de concrétiser librement son être sexuel[489] », Scott critique les écueils de cette vision universaliste lorsque celle-ci vient soutenir, dans le contexte français, l'instrumentalisation de la figure des femmes musulmanes dans les discours politiques :

> Dans les débats contemporains sur la question musulmane, la laïcité et la liberté sexuelle sont devenues des synonymes. Dans ces représentations, les femmes laïques sont autonomes, autorisées à vivre librement leur sexualité et d'assouvir leurs désirs, alors que chez les musulmanes en revanche, la sexualité est littéralement maintenue sous emballage, séquestrée sous des vêtements qui dissimulent leur beauté et signent symboliquement leur statut d'infériorité par rapport aux hommes. Ce qui est séculier est présenté comme s'accordant avec les inclinations naturelles de toutes les femmes, ce qui est islamique comme le déni de leur féminité innée[490].

Ainsi, si sont implicitement considérés comme citoyens ceux qui peuvent se réaliser à travers leur désir, « ceux chez qui ce type de comportement est réglementé ou réprimé par des interdits culturels étrangers ne sont, en revanche, pas qualifiés[491] ».

Si l'argumentation de Scott, ici rapidement résumée, peut paraître trop généralisante et doit être discutée, elle a le mérite de pointer les écueils d'une démarche qui, sous couvert d'émancipation sexuelle, instaurerait celle-ci comme une nouvelle normativité.

à première vue, sur la représentation de ces figures féminines, la première laissant voir, sous les trois clefs symboles de la ville d'Avignon, un sexe glabre évoquant l'enfance.
Voir N. G., « Festival d'Avignon 2022. L'affiche représentant des femmes nues fait polémique, la direction réagit » [en ligne], *Ouest-France.fr*, 2022,
URL : https://www.ouest-france.fr/festivals/festival-davignon/festival-d-avignon-2022-l-affiche-representant-des-femmes-nues-fait-polemique-la-direction-reagit-7743102, consulté le 7 août 2022.

[488] Joan SCOTT, « "Émancipation et égalité : une généalogie critique". Communication pour le colloque "Penser l'émancipation", février 2014, Nanterre » [en ligne], *Contretemps, revue de critique communiste*, 2014, trad. de Claude SERVAN-SCHREIBER, URL : https://www.contretemps.eu/emancipation-et-egalite-une-genealogie-critique/, consulté le 12 mai 2022.

[489] *Ibid.*

[490] *Ibid.*

[491] *Ibid.*

En effet, dans le contexte des scènes contemporaines, un tel discours dessine en creux la silhouette d'un·e « spectateur·rice idéal·e », doté·e d'un rapport décomplexé au corps et à la sexualité, un·e spectateur·rice docile, non susceptible d'être troublé·e ou bouleversé·e. Or, ce·tte spectateur·rice idéal·e n'existe pas : quels critères, dans une société pétrie de normes, permettraient-ils de définir un rapport au corps définitivement apaisé, un usage des plaisirs absolument libre ? Et, cet horizon fût-il atteint, être « sexuellement libéré·e » empêcherait-il d'être troublé·e ou bouleversé·e par une nudité sur scène ? Si c'était le cas, quel serait alors l'intérêt de continuer à mettre en scène, et à aller voir, des corps nus ou partiellement dénudés ? Enfin, il importe d'insister sur le fait qu'il y a une multitude de raisons pour être gêné·e, troublé·e, embarrassé·e par la représentation d'un corps nu, qui ne tiennent pas à l'effet d'un conservatisme politique ou religieux, ni même nécessairement à la sexualité. De nombreu·x·ses metteur·se·s en scène ou chorégraphes peuvent ainsi avoir recours à la nudité sans que celle-ci s'inscrive dans l'économie sémantique et esthétique de leurs spectacles et exposer le public à une certaine perplexité, encourant le reproche de l'utiliser « gratuitement », laissant aux spectateur·rice·s la charge parfois complexe de l'interpréter ; ce reproche, qui peut certes être motivé par la pudeur, est en lui-même d'ordre dramaturgique et ne relève pas nécessairement d'une volonté de censure.

Ma deuxième objection a trait au fait que ce dispositif de légitimation répond à la demande de sens réelle ou anticipée des spectateur·rice·s par un corpus d'œuvres et de discours dont l'existence fonctionne comme un argument d'autorité, susceptible d'aggraver les inhibitions exprimées en les renvoyant à une forme d'ignorance ou d'immaturité, plutôt que d'accompagner les spectateur·rice·s dans la compréhension de leur propre ressenti et dans le dialogue qu'ils peuvent nouer individuellement et collectivement avec l'œuvre. Cette rhétorique légitimante inscrit la mise en scène des corps nus dans un cycle de violence symbolique, au sens où l'entendait Bourdieu : il est demandé d'acquiescer à l'emploi de la nudité puisque celle-ci a sa place dans le champ de l'art légitime, ce qui revient à considérer toute forme de réticence personnelle comme une réponse inadéquate à cette offre culturelle. Enfin, il me semble que cette réponse institutionnelle encourage un renoncement à penser à partir de sa propre expérience. Selon Isabelle Ginot et Philippe Guisgand, l'aveu d' « incompréhension » que l'on entend parfois au sortir d'un spectacle « signale une soumission (ou une éducation) au régime de l'explication qui est aussi une forme d'abdication, un renoncement à l'autonomie

intellectuelle : "Expliquez-moi puisque je ne me sens pas capable de faire cet effort tout seul" [492] ».

Ce régime d'assujettissement — qui a, comme le soulignent ces deux auteurs, été exploré par Jacques Rancière[493] —, se voit renforcé lorsque les actions mises en place pour accompagner la réception prennent la forme d'une prise de parole verticale, dévolue à une personnalité considérée comme « experte ».

Face au déploiement de ces actions de médiation, il serait peut-être plus juste de faire place à des savoirs permettant aux spectateur·rice·s d'éclairer leur propre perception du spectacle afin de mieux l'appréhender. Il est en effet plus aisé d'entrer dans l'analyse d'une œuvre lorsque l'on accepte de reconnaître les émotions et la part de subjectivité qui entrent en jeu dans notre réception — les présupposés, les croyances, et les histoires singulières à l'œuvre dans notre rencontre avec un corps nu — non pour les délégitimer ou les mettre de côté au profit d'une analyse prétendument objective de l'œuvre, mais pour assumer un point de vue explicitement situé qui, en se croisant avec d'autres, fera de l'œuvre un sujet de débat, le débat permettant lui-même d'enrichir son regard de celui des autres, d'acquérir une réflexion critique sur nos propres perceptions et, le cas échéant, de faire évoluer notre regard.

3.1.2. Revaloriser la pudeur comme un trait anthropologique commun

La pudeur est une fonction psychocorporelle liée à la sexualité, dont la définition a fait l'objet de nombreuses études et controverses dans divers champs des sciences humaines : la question de son caractère construit ou inné, les limites de sa définition et ses différences avec des notions telles que la pruderie, ou la coquetterie sont toujours discutées. Dans les années 1980, l'anthropologue Hans Peter Duerr s'est opposé à l'hypothèse, développée par le sociologue et historien Norbert Elias dans sa théorie sur la civilisation des mœurs, que la pudeur serait apparue concurremment à un processus historique de civilisation fondé sur la

[492] Isabelle GINOT, Philippe GUISGAND, *Analyser les œuvres en danse: partitions pour le regard*, Pantin, France, Centre national de la danse, 2021, p. 24.
[493] Voir Jacques RANCIERE, *Le maître ignorant: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, France, 10 - 18, 2004 ; ou encore Jacques RANCIERE, *Le spectateur émancipé*, Paris, France, La fabrique éditions, 2008.

rationalisation et la répression des pulsions[494]. Dans *Nudité et pudeur*, il récuse cette vision moderniste et européocentrée en convoquant une multitude d'exemples — sources historiques et antiques, mais également études ethnologiques — qui tendent au contraire à représenter la pudeur comme une constante anthropologique commune à toutes les sociétés : loin d'être l'apanage de la modernité occidentale, la pudeur relèverait d'un fond culturel commun visant à rompre avec l'animalité par la dissimulation des organes reproductifs et des fonctions organiques telles que la mixtion ou la défécation. Chaque société disposerait ainsi d'un code complet, implicite ou formalisé, afin de régir les relations entre les individus et de contrôler leurs pulsions.

Dans le champ de la psychanalyse, la notion de pudeur a été longtemps associée à la notion de morale, Freud la comparant à une force refoulante s'opposant à la satisfaction sexuelle, puis la définissant comme le résultat — et non plus la source — de ce refoulement. Dans une thèse récente[495], José Morel Cinq-Mars attribue les réticences de Freud face à cette notion au contexte de la Vienne bourgeoise et pudibonde dans laquelle il exerçait : il aurait été prioritaire pour Freud de dénoncer la répression de la sexualité, au détriment des mécanismes régulateurs de celle-ci, tels que la pudeur ; on peut en effet rappeler le pessimisme de Freud et son ambivalence face aux caractères répressifs de la culture.

Morel Cinq-Mars, dans une étude très complète sur les textes freudiens enrichie par son expérience clinique des manifestations infantiles de la pudeur, s'attache à revaloriser le rôle de la pudeur dans les processus psychiques. Elle propose dès lors une distinction entre la pudeur elle-même, « dont l'action serait propre à tout sujet humain[496] » et la manière dont elle agirait à travers l'histoire selon les contextes géographiques, sociaux et culturels par des « manifestations pudiques » infiniment variables.

Pour Morel Cinq-Mars, la pudeur ne tient pas exclusivement à l'intériorisation d'interdits de nature sociale. Elle intervient en effet dès la petite enfance, à un moment où les prescriptions sociales ne sont pas encore transmises, et participe du processus d'individuation de l'enfant.

---

[494] Hans Peter DUERR, *Nudité et pudeur : le mythe du processus de civilisation, op. cit.*
[495] José MOREL CINQ-MARS, Préface de Pierre FEDIDA, *Quand la pudeur prend corps*, Paris, France, Presses Universitaires de France, 2002.
[496] *Ibid.*, p. 42 pour cette citation et la suivante.

Lorsque l'enfant commence à se percevoir comme séparé de son parent de référence[497] (qu'il s'agisse d'une mère, d'un père ou d'un autre adulte nourricier), il commence à intérioriser le « pare-excitation » auparavant incarné par ce dernier, en se protégeant des stimulations qui, chez le parent notamment, pourraient lui sembler excessives ou menaçantes.

Cette intériorisation s'effectue en grande partie par le regard, relais des sens tactile et olfactif dont Anzieu a montré qu'ils étaient frappés par l'interdit du toucher. C'est parce que la pulsion scopique, liée à la séparation de l'Autre maternant, investit le regard comme espace de désir et contribue à la formation d'une représentation positive de soi, que la pudeur peut apparaître comme régulateur de cette circulation désirante. La pudeur se manifeste dès lors comme le pendant de la pulsion scopique — plaisir pris à voir, à se voir, à se montrer ou à se savoir regardé. L'apparition de la pudeur actualise ainsi la perception d'une pulsion scopique exogène, devant elle-même être contrôlée sous peine d'exercer un pouvoir trop important, soit par le biais d'une emprise dévorante, qui pourrait faire de l'enfant l'objet des pulsions d'autrui, soit parce qu'elle est susceptible d'entraîner une jouissance excessive, dont l'intensité pourrait porter atteinte à son intégrité psychique. Le refus de regarder ou de se laisser voir témoignerait donc, pour Morel Cinq-Mars, de l'affirmation d'un écart, « ou d'un désir d'écart », entre le « moi » et le « non-moi[498] », et exercerait une forme de protection vis-à-vis des stimulations perçues comme excessives ou menaçantes.

Mais, pour se mettre en place, la pudeur infantile doit être précédée par la pudeur du parent, en ce que celui-ci doit être capable de poser des limites lorsque la relation fusionnelle occasionnée par ses soins — la phase dite de « séduction » — menace de devenir toute-puissante. Il est, pour Morel Cinq-Mars, nécessaire que le narcissisme de l'enfant soit soutenu par un regard parental bienveillant :

> La pudeur viendra voiler un corps ou un monde intérieur dont la valeur devra avoir été reconnue par le sujet lui-même, ce qui suppose qu'il ait pu se forger une représentation aimable de lui-même et que cette représentation ait pu être mise en lien avec le monde extérieur[499].

---

[497] Morel Cinq-Mars emploie occasionnellement l'expression de « mère-des-soins », et majoritairement le terme de « mère ».
[498] José MOREL CINQ-MARS, *Quand la pudeur prend corps*, *op. cit.*, p. 105.
[499] *Ibid.*, p. 96.

On ajoutera à cette observation d'ordre psychanalytique que, dans les cas d'inceste, le psychotraumatisme s'inscrit dans le système nerveux suite à la confusion entre la menace perçue par celui-ci face à l'intensité de cette effraction, effectuée par celui avec lequel s'était nouée une relation fondée sur le soin, la jouissance éventuellement procurée par l'effraction sur le corps de l'enfant, qui brouille en profondeur les repères acquis par celui-ci au cours de sa croissance. À l'inverse, la pudeur parentale, en prodiguant ses soins avec tact et au bon moment, permettra de consolider la capacité de l'enfant à respecter ses propres limites, en induisant « chez celui-ci l'idée d'un interdit qui fait loi au plus intime du plaisir[500] ».

Après l'intégration de l'interdit de l'inceste identifié par la psychanalyse comme la phase « œdipienne » de l'évolution psychique, la pudeur évolue comme une force capable de canaliser, de moduler dans le temps et l'espace les satisfactions liées à la pulsion scopique. Il s'agit d'aménager la satisfaction « sans la laisser déborder les capacités du moi, tout en résistant à ce que pourraient avoir d'excessif les exigences du surmoi et les exhortations de l'idéal du moi[501] ». Rappelons ici brièvement ces deux concepts : tandis que le surmoi serait l'image intériorisée des désirs insufflés par les parents pour le sujet, l'idéal du moi serait davantage celle à laquelle le sujet lui-même souhaiterait correspondre à ses propres yeux et à ceux d'autrui. Autrement dit, la pudeur est l'instance en charge de négocier à quelles stimulations le sujet pourrait répondre en fonction des valeurs qui lui ont été inculquées, mais aussi de sa propre définition de lui ou d'elle-même, et ménage la possibilité de faire évoluer ces dernières par la réponse circonstanciée qu'elle contribue à produire. En ce sens, la pudeur apparaît comme une fonction non seulement protectrice, mais également dynamisante et créatrice, dans la mesure où sa tâche est de trouver des stratégies de réponse face aux stimulations jugées trop intenses ; elle apparaît comme une instance diplomatique ancrée à même la perception sensible, concluant des « compromis dynamique[s] » afin que la pulsion scopique « travaille au mieux des intérêts du sujet[502] ». Cette souplesse diplomatique invite à la considérer comme une membrane, un « sas » où se négocie ce que le corps-sujet peut laisser « entrer » dans et « sortir » de son intimité, mais aussi à quel rythme et selon quelles modalités. Oscillant « entre le désir et sa

[500] *Ibid.*, p. 106.
[501] *Ibid.*, p. 129.
[502] *Ibid.*

retenue[503] », elle installe des « seuils » qui délimitent ce qui, de l'intime, peut ou ne peut pas être partagé, et définit les circonstances dans lesquelles ce partage est possible. En ce sens, la pudeur assure non seulement la régulation de la pulsion, mais aussi, d'une certaine manière, sa dramaturgie ou sa mise en scène.

Chez les adultes comme chez les enfants, les manifestations pudiques dériveraient d'un fonctionnement « pulsatile[504] », qui répond rythmiquement aux stimulations externes en s'ajustant à leur intensité. Contrairement à la rigidité des valeurs morales, la pudeur apparaît de manière discontinue, s'adaptant au rythme des manifestations susceptibles de toucher le psychisme. Elle demeure active dans le psychisme sans s'imposer lorsque cela n'est pas nécessaire. Elle peut ainsi agir en reportant ou en différant la satisfaction de la pulsion, mais également en s'adaptant aux stimulations auxquelles elle est exposée et en réévaluant leur degré d'acceptabilité, sans pour autant se neutraliser.

José Morel Cinq-Mars identifie parmi les réponses pudiques trois mécanismes psychiques réversibles permettant de différer la satisfaction de la pulsion scopique et de canaliser son impulsion. D'une part, les « formations réactionnelles » réagissent à la stimulation par la consolidation d'une valeur ou d'une énergie contraire à la pulsion scopique : elles affirment la valeur du secret ou du voile, s'attachent à dissimuler plutôt qu'à montrer, à réserver des espaces de pensée et d'intimité plutôt qu'à se manifester à l'extérieur. Ensuite, les mécanismes d'inhibition jouent comme un curseur susceptible d'atténuer l'intensité des stimulations excitantes : il s'agit de baisser la lumière ou le son, d'émousser l'acuité d'une forme ou d'une perception, afin de modérer les réponses sensorielles. Enfin, la sublimation est identifiée par Freud comme la capacité à réorienter la pulsion vers des objets valorisés socialement, et dont l'art est cité comme le medium privilégié. Si elle ne se confond pas avec la pudeur, la sublimation opère une transformation de la pulsion scopique tout en préservant la possibilité de sa satisfaction, et la pudeur joue un rôle dans sa mise en acte en lui imprimant le jeu de ses voilements et revoilements successifs. Selon Morel Cinq-Mars, la pudeur en acte dans la création artistique serait susceptible non seulement d'opérer une forme de sublimation, mais également d'assouplir la rigidité des normes et des conventions sociales qui régissent celle-ci :

---

[503] *Ibid.*, p. 133.
[504] *Ibid.*, p. 106.

> si, comme Freud, on accorde à la pudeur de participer aux mécanismes de sublimation de la pulsion scopique, rien n'interdit alors de penser que certaines de ses formes détiendront elles aussi ce *pouvoir de transformer la censure et les interdits du surmoi*, ce qui éloignerait d'une conception de la pudeur strictement aliénée aux interdits et aux restrictions du surmoi, *pour la remplacer par celle d'une pudeur créatrice de valeurs, par les transgressions mêmes qu'elle soutiendrait*[505].

Autrement dit, la pudeur, lorsqu'elle agit aux côtés de la sublimation, peut se placer du côté de la création de nouvelles valeurs à même de renouveler les valeurs héritées introjectées dans le surmoi. Lorsqu'il s'agit de la mise en scène des corps nus, cette hypothèse, peu développée dans l'ouvrage de Morel Cinq-Mars[506], permet de déplacer le regard et de reformuler les présupposés qui soutiennent le besoin de légitimer la nudité en tant que procédé artistique. En effet, reconnaître la part de pudeur à l'œuvre dans la création offre, comme en miroir, une perspective différente sur la réception en remettant en question la binarité supposée entre une nudité associée à la transgression et des réponses pudiques associées à une censure intériorisée. Si l'on suppose que la pudeur est une fonction psychique universellement partagée, quoique adoptant des formes différentes selon les contextes, il sera alors possible d'envisager la mise en scène des corps nus comme un moment où la pudeur « créatrice » du plateau communique avec celle du public, en un dialogue pluriel qui perdure par-delà la durée de la représentation.

---

[505] *Ibid.*, p. 18 ; c'est moi qui souligne.

[506] Dans le cas du cinéma, celle-ci montre toutefois comme les œuvres de la sublimation contribuent à faire évoluer les seuils de pudeur au sein de la société : citant le film *Cinéma Paradisio*, elle relève que « l'histoire de la censure cinématographique en France fournit un exemple éloquent de comment le pare-excitations visuel des spectateurs s'est globalement modifié de façon à élaborer sans conflit excessif des images qui auraient été traumatiques — parce que trop violemment excitantes et séductrices — il y a quelques décennies ». *Ibid.*, p. 140.

3.2. Une pudeur créatrice

Par pudeur « créatrice », il est possible d'entendre la pudeur qui se manifeste à travers le processus de création. Il ne s'agit évidemment pas d'une pudeur individuelle et singulière, mais de la manière dont les « compromis » réalisés par chacun des acteurs et actrices de la création contribuent à modifier ce processus, en départageant ce qui est donné et retenu de soi, ce qui rentre dans le cadre du plateau et ce qui est laissé au dehors. À plusieurs niveaux, le départage de ce qui est montré et de ce qui demeure caché est en effet l'objet même du théâtre, qui offre un cadre de représentation faisant signifier aussi bien ce qui est absent que ce qui est présent : le cadre de scène délimite un espace qui joue par ce qui demeure hors-scène. Pour certains interprètes, il est ainsi possible d'endosser la nudité comme un costume et de l'assumer sur le plateau en laissant la part intime de son rapport au corps « à l'extérieur ». Cette hypothèse suppose une dialectique entre pudeur et impudeur, entre retenue et monstration active au cœur du processus de création.

Aussi, alors que l'acte d'exposer des corps nus apparaît comme une transgression face à la norme sociale de la présentation de soi, et suggère d'emblée un dépassement de la pudeur, il me semble intéressant d'observer la manière dont la pudeur, au contraire, continue à jouer à la manière d'un tamis filtrant, aussi bien dans la mise en scène des corps nus (par son éclairage, le placement des corps, le rythme des gestes effectués sur le plateau) que dans la présence des performeurs, et la manière dont cet agencement complexe propose une activation de la pudeur des spectateur·rice·s. La mise en scène des corps nus peut ainsi apparaître comme une partition pour la pudeur, que chaque spectateur·rice interprétera à sa manière, tout en suivant le rythme du spectacle et des « stimulations » susceptibles de l'émouvoir. C'est ce dernier point que je développerai à travers deux récits d'expérience spectatorielle où l'expérience des différents états traversés au prisme de la pudeur est rendue possible par la durée relativement longue d'une séquence, alors que la mise en scène des corps nus se manifeste, d'un côté, comme une exposition pudique, et de l'autre, comme une explosion d'impudeur.

3.2.1. *La Pudeur des icebergs*, de Daniel Léveillé

Au début du spectacle *La Pudeur des icebergs*, trois interprètes masculins du chorégraphe Daniel Léveillé entrent sur le plateau vide, totalement nus, semblant rejoindre énergiquement une marque, une place assignée dans l'espace, et s'y tiennent debout, immobiles, pendant quelques secondes, les pieds en seconde position de danse classique. La musculature de leurs corps de danseurs est d'autant plus frappante que le plateau est, lui aussi, nu ; pour autant, dès l'entrée, c'est la marche et son ancrage dans le sol qui marque la perception de ces corps, à la fois affirmés comme interprètes d'un geste chorégraphique leur demeurant extérieur, et décalés dans un univers dépouillé de tout artifice. Pendant quelques secondes, il n'y a que leur corps à regarder, à apprivoiser. La vue des sexes masculins flaccides ne cesse d'attirer le regard, suscitant un dialogue intérieur : que puis-je regarder ? Comment les regarder ? Suis-je vu·e en train de les regarder ? Que regardent les spectateur·rice·s à mes côtés ? Ce bref temps d'immobilité et de silence semble pensé pour ménager un instant d'accordage entre les corps nus des danseurs et la perception des spectateur·rice·s, laissé·e·s face à eux·elles-mêmes dans un jeu entre la curiosité et l'étonnement, la patience et l'embarras, le contrôle et le lâcher prise. Et c'est précisément à ce moment que les corps se mettent en mouvement, se déplacent dans l'espace, déploient leur force en sauts, en marches, en gestes ciselés, toujours espacés, à la fois fermement posés et comme suspendus entre deux silences. La chorégraphie de Daniel Léveillé laisse une place aussi importante à l'impact et à la résonance de chaque geste, qu'au dessin du geste lui-même. La musique, une sonate de Chopin, qui démarre au moment du premier saut, infuse d'emblée une douceur mélancolique à la chorégraphie, accentuant le contraste entre l'architecture des corps, la fermeté et la synchronicité parfaitement disciplinée des mouvements, et la fragilité à laquelle ils se retrouvent exposés de par l'ouverture fréquente des jambes, ainsi que le caractère incongru, parfois ridicule, des positions dans lesquelles ils se retrouvent. Je regarde, et peu à peu je m'habitue. Les sexes qui tendaient à focaliser le regard prennent lentement place dans un paysage de corps plus vaste. Ils en font partie, disent : ceci est un corps. Ceci n'est qu'un corps, et c'est énorme.

Le titre de la pièce, *La Pudeur des icebergs*, semble faire écho à cette lente habituation, qui n'est pas une désensibilisation mais une mise en scène du temps permettant à l'attention de

se poser pleinement sur chaque élément visible sur scène, de l'intégrer et de se déplacer à un rythme qui rend possible une prise de conscience de ces inflexions. L'association d'une notion psychologique à la figure de l'iceberg, bloc de glace d'eau douce dérivant sur les mers et réputé ne flotter que sur 10% de sa structure, suggère l'expression « pointe émergée de l'iceberg », qui désigne un phénomène dont seule une infime partie est perceptible au grand jour. Pourtant, la personnification de l'iceberg, décliné au pluriel dans le titre, n'évoque pas un phénomène statique, selon lequel les apparences demeureraient toujours trompeuses, mais davantage un processus en mouvement ; évoquant de manière plus tangentielle le phénomène climatique de la fonte des glaces, il fait paradoxalement allusion à une forme extrêmement lente de dévoilement.

3.2.2. *¿Qué haré y con esta espada ?* d'Angélica Lidell

Juillet 2016, Avignon. Angélica Liddell présente *¿Qué haré y con esta espada ?*, un spectacle marqué par la secousse des attentats du 13 novembre 2015 et nourri par sa fascination pour la figure d'Issei Sagawa, artiste japonais réputé pour le meurtre et les actes de cannibalisme auquel il a soumis Renée Hartevelt, une étudiante en littérature allemande rencontrée à la Sorbonne. Le spectacle se présente comme un hommage provocateur aux figures du mal que représentent les terroristes, les fous et les meurtriers, et une dédicace à Sagawa dont l'autrice, performeuse et metteuse en scène espagnole relate le meurtre en empruntant les codes de l'opéra et du théâtre nô. Alors qu'un danseur étoile japonais est en charge d'une partition pleine de lyrisme et de virtuosité pour représenter l'étudiant japonais, la victime, elle, est incarnée par un chœur de huit jeunes femmes aux longs cheveux blonds, de taille et de proportions similaires. Cette démultiplication rompt avec les conventions réalistes qui régiraient la transposition théâtrale d'un fait divers, et prête à des interprétations contradictoires. La multiplicité des performeuses et leurs traits communs, la blancheur de peau et la blondeur, tendent à illustrer un fait bien connu : au-delà de l'identité singulière de Renée Hartevelt, c'est un archétype de la beauté occidentale que le meurtrier révère, piège et met à mort. D'un côté, la démultiplication des « Renée » anonymise et efface la victime de l'histoire, invite le·la spectateur·rice à plonger de manière dérangeante dans le point de vue du meurtrier adopté par Liddell — non sans quelques nuances de masculinisme puisque l'effet de groupe suscité par leur nombre, leur

conformité aux normes esthétiques occidentales et leur attitude méprisante tend à mettre en exergue le sentiment de solitude d'Issei Sagawa, suggérant un rejet qui justifierait son acte. De ce point de vue, ce choix de mise en scène obéit paradoxalement à la grammaire du « *male gaze* » observée plus tôt dans ce travail, puisque l'autrice épouse totalement le point de vue de Sagawa, soumettant ces multiples « Renée » à des rituels japonisants qui semblent inspirés par les fantasmes du meurtrier. De l'autre, le choix du chœur opère un décalage expressif vis-à-vis du fait divers en redonnant vie par la performance au personnage de l'étudiante suédoise, en réactivant et en amplifiant paradoxalement son agentivité : puisqu'on ne saura pas qui était Renée, qui a été effacée de l'histoire, chacune de ces jeunes femmes blondes pourrait la représenter, Renée ayant été niée dans sa singularité par Sagawa dont le geste l'enferme dans une typification, et va plus loin que la simple objectification en la dévorant. Le chœur opère donc une forme de distanciation qui met en évidence la dimension fantasmatique et archétypale du regard masculin incarné par Sagawa.

Dans la scène centrale du spectacle, Liddell distribue aux performeuses nues des poulpes avec lesquels ces dernières engagent une danse convulsive, où leurs gestes jusqu'ici synchrones et uniformisés s'éclatent, où leurs corps se dépouillent de leur correction muette pour épouser le sol, et entrer dans une transe faite de répétition et de variations. Alors que le début du spectacle était marqué par une succession de tableaux et de rituels extrêmement encadrés, cette danse fait effraction en imposant une durée, une intensité et un déploiement d'énergie inédits qui désarçonne. La beauté apollinienne des jeunes femmes se transforme en scène de *hentaï*, en un déchaînement à la fois grotesque — de par les positions que prennent les performeuses, le côté carnavalesque de cette transe aux jambes écartées, aux sexes exhibés, aux peaux mêlées aux tentacules humides des poulpes — et sublime de par la tenue de l'effort et l'engagement physique de ce chœur féminin. Alors qu'elles étaient soumises à l'unisson des gestes, la désynchronisation de leurs corps les singularise, mettant à distance le personnage de Renée pour laisser place au style corporel de chacune.

Devant cette scène, je ne peux que retranscrire mes propres réponses émotionnelles et physiques. Le passage des scènes ritualisées à cette énergique séquence performative est si inattendu que je commence par ne pas y croire. Les premières pensées qui me viennent se font en boucle : « Non, elles ne peuvent pas faire cela » ; puis, avec un sourire, « Et cependant, elles osent le faire ». J'observe les visages et les postures des spectateurs et spectatrices qui

m'entourent, scrute leurs expressions ; la secousse est si soudaine que je passe du déni à la sidération, et, devant la surenchère d'obscénité qui les prend après une ou deux minutes, j'éclate de rire, un rire qui évacue les tensions et se propage autour de moi. Tout au long de cette séquence qui dure quelques minutes, la pudeur que je ressens face à cette explosion de sexualité féminine se manifeste comme une valve qui s'ouvre et se ferme successivement, instaurant des seuils de plus en plus larges pour accueillir la charge énergétique et sexuelle de ce chœur dionysiaque. Le rire apparaît ici comme un soulagement, comme si la vitalité explosive des performeuses, qui apparaît comme un rituel sacrificiel, restituait à la figure de Renée Hartevelt la puissance sexuelle, et le pouvoir d'agir qui lui ont été dérobés par le meurtre. Et même s'il n'est pas partagé par toute la salle, il s'affirme en même temps une manière de communiquer avec les spectateur·rice·s alentour, d'offrir une réponse collective à l'exhibition des corps, des sexes et des fluides.

3.2.3. Analyse comparée

Que révèlent ces deux récits d'expérience face à des nudités si divergentes dans leur modalités d'apparition ? Dans le premier, la pudeur est interpellée par la nudité des corps, elle-même exacerbée par le dénuement du plateau, le silence et l'immobilité des interprètes de Daniel Léveillé. L'activation de la pudeur est d'autant plus perceptible que le regard est livré à lui-même, que la pulsion scopique se trouve libre de s'exercer. Face à la liberté laissée par le plateau, le regard spectatoriel est confronté à ses propres conditionnements sociaux, aux aléas singuliers de sa relation au corps, à l'intimité, à la sexualité — désirs assumés ou enfouis, traumatismes conscients ou inconscients. Les corps nus activent un dialogue intérieur, une négociation où se mêlent des considérations éthiques, des pulsions, dont la négociation affectera « l'idéal du moi » de chaque spectateur·rice : « Serai-je considéré·e comme voyeuriste si j'exerce ma curiosité ? » Ou au contraire : « Suis-je vraiment obligé·e de scruter ces corps parfaits, qui me renvoient le sentiment de mes propres complexes ? » « Ces sexes masculins me rappellent une expérience excessivement (dés)agréable, j'aimerais détourner le regard mais je suis fasciné·e et crains d'être jugé·e ». À ces questionnements intérieurs, seul le sujet peut trouver une réponse, qui ne sera peut-être pas formulée, ni même intelligible, mais sensible, et qui se manifestera dans une association de pensée, une nouvelle manière de regarder, un

ajustement de la posture physique, qui se crispera ou se détendra sur son fauteuil... Car seuls sont présents les corps, auxquels cette scène inaugurale offre le temps nécessaire pour traverser différents états face aux corps des interprètes. Après tout, la seule chose qui demeure tangible est la présence de ces derniers : les danseurs, concentrés sur leur partition, renvoient au public une grande vulnérabilité. Ces corps qui interrogeaient nos regards apparaissent comme des miroirs de notre pudeur, affectés par les même hésitations, les mêmes peurs ; par cet effet d'identification, l'exposition scénique de leur propre pudeur rend la nôtre peu à peu moins conflictuelle, peut-être plus acceptable, et c'est dans ce reflet de nous-mêmes que la pudeur peut se détendre, s'apaiser.

Dans le spectacle d'Angelica Liddell, le même phénomène d'habituation opère grâce à la durée de la séquence quand bien même les interprètes sont engagés dans une performance impressionnante et ouvertement sexuelle. Si la pudeur se tend à bloc, en accord avec la rupture rythmique introduite par cette séquence, elle trouve néanmoins un cheminement passant par différents états, du déni et de la crispation à l'incrédulité souriante, puis à un rire partagé permettant d'évacuer les tensions accumulées sous la charge sexuelle de l'action scénique. Le rire surgit ici du tournant carnavalesque pris par le spectacle, du passage soudain de la forme ritualisée de l'opéra et du nô, tournée vers la catégorie du beau, et transformant le fait divers sordide en rituel tragique, à la célébration dionysiaque du sexe dans une chorégraphie explosive, tout à la fois grotesque et sublime. Le rire apparaît en même temps comme une réponse collective permettant de resocialiser les affects vécus dans la sidération initiale, de réunifier — tout du moins en partie — la salle en une acceptation distanciée du débordement de sexualité féminine qui, dans un premier temps, venait la submerger.

Il demeure important de souligner que la pudeur est ici à envisager comme un concept opératoire, et non comme une valeur morale, ainsi que de ne pas en faire un usage totalisant, qui aurait la prétention de rendre intelligibles toutes les formes de mises en scène du corps nu ainsi que de leurs réceptions. Explorer l'hypothèse d'un dialogue entre la pudeur « créatrice » du plateau —- le départage dialectique de ce qui est montré et de ce qui demeure dans l'ombre — et la pudeur singulière des spectateurs, faire la différence entre les manifestations sociales de la pudeur qui se traduisent par des protestations ou des dénégations à la sortie du spectacle

et la trajectoire intime qui précède ces performances sociales, liées au besoin de préserver une image déterminée de soi devant autrui, demanderait des développements dépassant les ambitions de l'exploration théorique que je mène à travers cette thèse. Je ne cherche ici qu'à exposer une piste de recherche et un axe de réflexion qui m'a semblé manquer dans la littérature consacrée à la nudité scénique[507], et qui pourrait enrichir celle-ci d'une réflexion nouvelle sur la place du·de la spectateur·rice : offrir une place à la pudeur dans le travail collectif effectué au sein des ateliers du spectateur, des classes et des discussions suivant les spectacles, décrire son fonctionnement et reconnaître la validité de ses manifestations me paraît important pour accompagner les spectateur·rice·s dans leur geste d'analyse, et constituerait un complément précieux au travail déjà effectué par les institutions.

Reconnaître, identifier et observer les variations sismographiques qu'opère sur les émotions un mécanisme tel que la pudeur devant des mises en scène impliquant des corps nus permet d'articuler plusieurs niveaux d'analyse, de mettre en lien la membrane cutanée et la membrane psychique ainsi que la circulation entre perception, représentation et émotion. Alors que cette invitation à observer les mouvements internes induits par la perception de la nudité pourrait être lue comme une perspective individualisante et empreinte de relativisme, je la considère au contraire comme une forme d'analyse dotée d'une dimension micro-politique. La représentation de la pudeur comme une instance négociatrice, intermédiaire entre les pulsions intimes du sujet, ses intérêts et les formes d'inhibitions, d'injonctions et de normes intériorisées présentes dans le psychisme en fait selon moi une alliée de la représentation des corps nus, pour peu que ses manifestations soient reconnues comme normales et acceptables par le sujet et par la société dans son ensemble. La pudeur, capable d'une plasticité et d'une réversibilité laissant place à l'impudeur, offre en effet une expérience concrète et incarnée de notre vulnérabilité psychique, en même temps qu'une expérience de sa propre plasticité. Aussi son identification est-elle primordiale dans la perspective d'une reconnaissance collective de la vulnérabilité, comprise ici en tant qu'interdépendance et immersion, toujours déjà en acte, dans le monde.

[507] Exception faite du travail de Christine Ravat-Farenc, déjà cité.

3.3. De la nudité à la vulnérabilité

Pour clore cette troisième partie, je souhaite apporter quelques pistes de réflexions sur la pertinence du concept de vulnérabilité pour penser l'expérience de la nudité sur les scènes contemporaines. Il s'agit ici à la fois d'introduire le concept de vulnérabilité dans ses différentes facettes et développements et d'éclairer la manière dont il permet d'aborder la nudité scénique dans sa dimension politique.

La vulnérabilité est un concept philosophique aux contours « fuyants » (Estelle Ferrarrese), qui a connu un succès important aussi bien aux États-Unis qu'en France où il a suivi des destins différents dans les vingt dernières années. Il est aujourd'hui de plus en plus utilisé dans le monde de l'art, qui lui consacre de nombreux événements et ateliers, et a été réactualisé au cours de la crise de la pandémie liée au virus SARS-Covid 2[508]. Cette crise d'ampleur mondiale a exposé, pendant les années 2020 et 2021, la majeure partie des États, et en particulier ceux du Nord, à une véritable crise du lien social, affectant au premier chef l'humanisme libéral identifié au début de cette partie par Margrit Shildrick, et fondé sur le mythe de l'individu autonome, séparé et souverain. Au moment où les mesures sanitaires obligeaient les citoyens à se confiner dans leurs foyers, à limiter les contacts et à réduire leurs activités, les exposant à une dépendance accrue à leurs ressources personnelles et à leur sphère privée, alors que le gouvernement français discriminait les activités économiques reconnues comme « essentielles » au fonctionnement de la nation et celles relevant du superflu, une avalanche de questions a trouvé des formulations diverse dans la presse et dans l'opinion : qu'est-ce qui rend une vie vivable ? Quels actes de soin et de réparation sont-ils indispensables à la survie d'un individu ou d'une société et quelle valeur leur est-elle attribuée ? Quelle place tiennent, dans l'architecture de nos vies, la possibilité de nourrir des « liens faibles », de circuler, de se ressourcer par l'art, la nature ou le jeu ? Quels sont les critères considérés comme légitimes pour définir quelles vies peuvent être sacrifiées ou jetées, exposées au virus ou au contraire préservées à tout prix, et qui les définit ? La mise à l'arrêt, selon des modalités variables, de la société française pendant les confinements successifs a simultanément mis en lumière de

[508] Voir par exemple l'opuscule de Najat VALLAUD-BELKACEM et Sandra LAUGIER, *La société des vulnérables : leçons féministes d'une crise*, Paris, France, Gallimard, 2020.

multiples niveaux de vulnérabilité : immunitaire, logistique, économique, sociale, psychique... Mais plus encore, cette explosion mettait en relief un paradoxe, une forme de clivage au sein même de l'expérience collective de la vulnérabilité : alors que toutes les vies étaient affectées par les événements, certaines l'étaient plus que d'autres de par les inégalités structurelles qui nervurent la société, inégalités dont l'intensité est en partie imputable aux décisions politiques, systèmes de représentations et idéologies qui les sous-tendent.

Vulnérabilité tout à la fois partagée et inégale aux atteintes du virus sur le système immunitaire, aux conséquences économiques de la pandémie, à l'isolement social ou aux violences conjugales, fournissent alors une illustration flagrante de la structure en double tiroir du concept. Alors que l'on peut postuler une vulnérabilité constitutive de l'existence humaine au sens où toute vie nécessite, pour se maintenir et s'épanouir, des soins et une organisation sociale permettant de satisfaire ses besoins, et se voit exposée à la possibilité d'être abîmée ou anéantie par l'absence de ces derniers ou par l'infliction d'une violence, certaines vies sont exposées à une vulnérabilité « au carré ». La chercheuse en philosophie politique Estelle Ferrarese, qui a décliné les principales origines et facettes du concept dans « Vivre à la merci. Le *care* et les trois figures de la vulnérabilité dans les théories politiques contemporaines » — résume ce paradoxe par les mots suivants :

> Parler d'anthropologie de la vulnérabilité n'empêche […] pas de penser des vulnérabilités construites en abyme, c'est-à-dire qu'une vulnérabilité universellement partagée se trouve doublée pour certains d'une susceptibilité forte du tort[509].

L'entrée dans une réflexion sur la vulnérabilité implique donc qu'il s'agit de faire de la reconnaissance d'une vulnérabilité constitutive et partagée un horizon politique égalitaire, et non le prétexte d'une naturalisation des vulnérabilités spécifiques produites par le fonctionnement des institutions.

[509] Estelle FERRARESE, « Vivre à la merci: Le care et les trois figures de la vulnérabilité dans les théories politiques contemporaines », *op. cit.* Je tiens aussi à mentionner les travaux de Marie Garrau, tels que Marie GARRAU, *Politiques de la vulnérabilité*, Paris, France, CNRS éditions, 2018.

3.3.1. Dialectiques de la vulnérabilité

L'article opère une revue historico-critique des développements du concepts et réunit ses différents usages autour de trois figures majeures : la disponibilité à la blessure et à l'outrage, la dépendance et l'impropriété de soi. La première figure est entre autre incarnée par la philosophie de Judith Butler, qui, dans *Vie Précaire*, définit la vulnérabilité comme l'ouverture indéterminée au monde, le fondement de la subjectivité comme adresse à l'autre. Cette conception de la vulnérabilité se rattache à la fragilité de la vie humaine dans son sens biologique, tout en tâchant de ne pas faire de cette qualité une vérité ontologique, qui supposerait une pré-existence du corps aux formes de production institutionnelles de la subjectivité, et entrerait alors en contradiction avec sa théorie de la performativité.

> Perte et vulnérabilité viennent de ce que nous sommes des corps socialement constitués, attachés aux autres, menacés de perdre ces attachements, exposés aux autres, menacés de violence du fait de cette exposition[510].
>
> Qui dit corps dit mortalité, vulnérabilité, et puissance d'agir : la peau et la chair nous exposent au regard et au contact des autres comme à leur violence[511].

Estelle Ferrarese souligne que Butler tombe néanmoins dans le piège d'une anthropologie de la vulnérabilité, puisqu'elle « ne peut échapper ni au vocabulaire, ni à la perspective d'un corps précédant et presque résistant, dans son affectabilité, à sa reconnaissance et à sa constitution en être humain digne ou non d'être aimé et pleuré[512] ». L'identification de la vulnérabilité se trouve donc prise dans un paradoxe : qu'est-ce qui de la vulnérabilité est constitutif, et qu'est-ce qui en est socialement produit ? Une autre facette de cette pensée ne fait pas appel au registre du droit ou de la protection, mais définit la vulnérabilité comme « *enabling* », encapacitante dans la mesure où la relationalité qu'elle induit fonde aussi une puissance d'agir, de faire lien et de mettre en acte, ou de revendiquer celle-ci par l'action individuelle et collective. Cette conception est notamment sensible dans les textes que la philosophe consacre aux formes performatives de l'action politique, telles que la manifestation — rassemblement de corps-sujets dans l'espace

---

[510] Judith Pamela BUTLER, *Vie précaire: les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, Paris, France, Éditions Amsterdam, 2005, trad. de Jérôme ROSANVALLON, Jérôme VIDAL, p. 46 ; cité dans Estelle FERRARESE, *op. cit.*
[511] *Ibid.*, p. 52 ; cité dans Estelle FERRARESE, *op. cit.*
[512] Estelle FERRARESE, *op. cit.*

public — ou l'occupation des places, dans lesquelles l'affectabilité des corps est retournée en une puissance de créer de nouvelles manières de faire et de sentir ensemble.

Dans tous les cas, cette philosophie de la vulnérabilité implique des formes de reconnaissance aussi bien sociales et symboliques qu'institutionnelles, et dessine un horizon politique dans lequel il s'agirait d'étendre le spectre des vies qui sont considérées comme dignes d'être aimées, protégées ou pleurées. Comme le souligne Ferrarese dans son article, cette visée éthique et politique rejoint ici la recherche du philosophe irlandais Philip Pettit : l'objectif d'une reconnaissance de la vulnérabilité comme condition anthropologique universelle aurait pour but un « écrasement d'une vulnérabilité sur l'autre[513] », c'est-à-dire le fait de mettre fin aux formes spécifiques de vulnérabilités perpétuées par l'organisation sociale et les institutions, pour ne constituer qu'une seule « classe » de vulnérabilité.

La deuxième figure de la vulnérabilité identifiée par Estelle Ferrarese s'incarne dans les théories du *care*, qui prennent pour objet l'inégale répartition des gestes de soin et de réparation dans la structure sociale. La vulnérabilité est ici spécifiée sous la figure de la dépendance, condition de ceux et celles dont la survie est suspendue à l'advenue d'un geste nécessairement pourvu par autrui. La dépendance, lorsqu'elle fait l'objet d'une reconnaissance et d'une organisation, permet d'échapper à l'arbitraire de cette suspension au bon vouloir d'autrui. Ici, la vulnérabilité se définit autant comme exposition à la violence que comme risque d'abandon. Elle définit l'omission et l'absence de secours comme un acte aussi déterminant que celui du « fournisseur de soin », renvoyant celui qui refuse ou ignore la responsabilité du soin à un « mal moral » dont Ferrarese souligne la portée critique : puisque seules les personnes capables de percevoir le besoin se sentent enjointes à y pourvoir, alors il suffirait d'ignorer ce dernier pour échapper à la responsabilité morale que soulève la dépendance. Les théories du care s'articulent ici à la critique féministe dans la mesure où les « schémas de perception qui rendent visible le besoin[514] » se recoupent historiquement avec les qualités dites « féminines » : elles révèlent le lien historique entre la « volatilité de l'allocation de la responsabilité » impliquée par la dépendance et les formes de dominations telles que

> la sédimentation des rôles de genre (avec l'assignation traditionnelle du travail de soin et de l'affect de la sollicitude aux femmes) ou de structures économiques supposant des

[513] *Ibid.*
[514] *Ibid.*

> filières de migration, qui assurent la réalisation d'un travail de soin par une main d'œuvre mal rémunérée et docile[515].

Enfin, la troisième figure de la vulnérabilité repérée par Ferrarese dans son article serait l'impropriété de soi, l'idée que la vie « s'échappe à elle-même en permanence », est soumise à la relation à l'autre aussi bien qu'aux coups du destin. Il s'agit alors, comme toujours dans les théories de la vulnérabilité, de déceler le moment où cette relation à la contingence devient problématique. Alors que chez Martha Nussbaum, l'exposition vulnérable à la perte et à la catastrophe ne peut être réparée que par une vulnérabilité renouvelée à travers la fondation de nouveaux liens, qui seront eux-mêmes exposés à la perte, et rendent plus empathique à la vulnérabilité d'autrui, Philipp Pettit la repère au moment où la vulnérabilité frôle la possibilité de la sujétion, de la soumission ou de la subordination.

3.3.3. Nudité(s) et vulnérabilité(s)

Quels liens tisser ou mettre à jour entre ce concept multifacettes et la nudité scénique ? Le point commun des théories de la vulnérabilité avec la question de la nudité est peut-être la définition d'emblée *négative* du concept, tournée vers l'absence de vêtements d'une part, vers la susceptibilité au tort, de l'autre. Étrange torsion sémantique qui présente une réalité par son côté manquant, laissant dans l'ombre la part de beauté ou de miracle dans l'existence simple du corps, la puissance émanant d'un corps désirant ou en mouvement, tout comme les manifestations symboliques de la nudité qui ne font pas état de la vulnérabilité d'un corps singulier mais transmuent ce dernier en vecteur de valeurs sociales.

Pourtant, c'est la fragilité même de ces théories, leur partialité, qui me motive à tracer quelques liens entre la nudité scénique et cette figure de la vulnérabilité. La nudité scénique affirme toujours un dépassement et une transgression encadrée des normes sociales, dans la mesure où elle dévoile les signes de l'animalité du corps humain, d'une part, et où elle rompt avec le vêtement compris comme marqueur de différenciation entre les classes, les générations et les genres, d'autre part. En ceci, elle est, avant toute inscription dans son contexte dramaturgique, une assomption et un dépassement, tout autant qu'une exposition de la

[515] *Ibid.*

vulnérabilité constitutive du corps humain. Aussi me semble-t-il dans un premier temps que la nudité scénique offre une forme d'incorporation (*embodiment*) au double sens du concept de vulnérabilité, imposant par sa présence une vulnérabilité fondamentale tout en rendant possible, de représenter *ou non* des formes de vulnérabilités spécifiques, elles-mêmes susceptibles d'être exacerbées tout autant que d'être dépassées.

Réciproquement, il me semble que le concept de vulnérabilité offre un cadre théorique propice pour penser la mise en scène de corps nus dans une perspective dépassant son analyse comme pur procédé formel, permet de la considérer comme un geste dont les modalités relationnelles l'inscrivent dans un *continuum* social tissé par des rapports de pouvoir, dans lesquels elle peut faire signe vers des processus d'émancipation et d'affirmation, ou au contraire de sujétion et d'aliénation, en passant par des nuances qui ont pour effet de neutraliser, ou à tout le moins de suspendre, tout rapport de pouvoir.

Enfin, la vulnérabilité permet d'élargir le spectre de significations de la nudité de montrer comment la nudité peut faire sens au-delà d'elle-même par un effet de mise en résonance avec d'autres signes présents dans le spectacle ou la performance. Comme nous l'avons vu dans notre deuxième partie avec l'expérience relatée par Agamben, la nudité peut faire effet en tant qu'elle provoque une déception vis-à-vis d'un horizon d'attente particulier, c'est-à-dire qu'elle peut faire événement en tant que non-événement. Les performeuses sont nues, mais elles ne sont pas nécessairement vulnérables. Pourtant, dans l'exemple d'Agamben, leur posture distante et parfois ironique exacerbe le sentiment de vulnérabilité des spectateur·rice·s, dont certain·e·s peuvent se sentir exposé·e·s à leur regard critique. La nudité fait donc effet selon une grammaire complexe, qui ne passe pas par une mise en équation avec la vulnérabilité à même le corps des performeuses, mais produit toutefois l'impression d'une mise à nu.

Ce paradoxe est perceptible à même l'expérience des artistes qui endossent la nudité. Même si elle apparaît toujours comme une prise de risque, nécessitant souvent pour les jeunes artistes une première expérience conçue comme une épreuve du feu, la nudité scénique n'est pas nécessairement un espace de vulnérabilité pour l'acteur·rice ou le·la performeur·euse. De nombreux professionnels du spectacle n'éprouvent aucune difficulté à montrer leur corps, et se révèleront plus éprouvés face au défi de traverser certaines représentations, certaines émotions, tout comme de chanter ou de parler avec leur véritable voix. Cependant, l'exposition de leur

corps rend possible la représentation d'autres vulnérabilités, que celles-ci soient le produit de relations de pouvoir ou des aléas liés à la fragilité de l'existence.

3.3.3. Vulnérabilité féminine et vulnérabilité animale : *Hate* de Laetitia Dosch

La dialectique interne au concept de vulnérabilité et sa pertinence pour problématiser les représentations du corps nu appelle ainsi à être explorée au prisme de l'analyse de spectacles, en particulier lorsque ces derniers mettent en scène la nudité comme une expression de la vulnérabilité à l'aune d'une quête de l'authenticité. C'est le cas, me semble-t-il, de *Hate*, « tentative de duo avec un cheval », de la comédienne Laetitia Dosch, qui se met en scène avec la collaboration de Yuval Rozman[516].

Ce spectacle que la comédienne entreprend en compagnie d'un cheval, Corazón, met la nudité au centre d'un faisceau de problématiques contemporaines : la dissolution des liens sociaux, la perte de sens des activités au sein d'une économie au rythme frénétique, les rapports de domination et d'exploitation entre humains et animaux, la panique liée à la prise de conscience de la catastrophe climatique et migratoire en cours. Dans la première partie du solo, Laetitia Dosch, qui s'est dénudée avant d'entrer sur le plateau recouvert de sable et entouré de cordons à la manière d'un manège, adresse au cheval une longue confession qui récapitule sa perception affectée de l'état du monde. La nudité de la comédienne, quasi complète — elle porte des chaussures et une banane en bandoulière, d'où elle sortira une carotte, ainsi qu'un appareillage de micro — entre d'emblée en résonance avec son jeu, surchargé émotionnellement — voix microphonée, tremblante, presque gémissante — comme un symbole de vulnérabilité psychique teintée d'une forme d'autodérision burlesque. L'exposition du corps féminin entre en analogie avec l'expression d'une subjectivité à fleur de peau, affectée par l'état du monde, engagée dans une lutte pour sortir du sentiment d'impuissance qui la déborde. Simultanément, la nudité de Laetitia Dosch entre en dialogue avec la présence calme, mais extrêmement sensible, du cheval : elle apparaît comme le retour à une corporéité animale, intime, matérielle qui peut servir de base à l'élaboration d'une réinvention du monde. Si la puissance de stimulation perceptive et de signification de cette nudité s'étiole lentement au fil

[516] Spectacle créé au Théâtre de Vidy-Lausanne en juin 2018.

du spectacle, celle-ci acquérant rapidement le statut de costume, elle participe néanmoins d'au moins deux ensembles de questionnements et de thématiques. La nudité comme symbole de vérité intime et métonymie de la vulnérabilité du monde, d'une part, émerge de la forme autobiographique du monologue qui s'affirme comme exposition impudique de soi : il est difficile de distinguer ici l'artiste Laetitia Dosch du personnage de Laetitia, partenaire de Corazón ; c'est un "je" qui est en jeu, et qui met en scène son désarroi, son rapport avec elle-même — "trente-sept ans et cinq ans d'âge mental" —, avec son corps célibataire, marqué par une sexualité tout à la fois débordante et en manque. D'autre part, la scénographie signée par Philippe Quesne — un rideau peint représentant un paysage de lac et de montagne accompagne les pérégrinations de Laetitia Dosch et de Corazón — active un imaginaire pictural, et plus spécifiquement romantique, de la nudité, dans lequel le corps féminin fusionnant avec l'animal et avec la Nature, s'associe aux valeurs associées à une nudité paradisiaque, édénique. Dosch et son partenaire font ainsi la part belle au silence, ou plutôt à l'absence de parole car la bande sonore laisse entendre des chants d'oiseaux, tandis que la lumière retraduit la tombée du soir dans un style naturaliste ; la présence d'un baquet d'eau, dans laquelle le cheval boit et la comédienne se lave, ajoute l'élément aquatique à ce paysage visuel et sonore. Mais cette référence naturaliste, qui plonge par moments les spectateur·rice·s dans une contemplation bucolique, entre en friction avec l'emploi délibérément méta-théâtral de la toile de fond, dont les plis sont apparents et sous laquelle la comédienne va chercher ses accessoires. Cet imaginaire romantique, associant corps féminin, animalité et nature, est amené à être tourné en dérision aussi bien par la trivialité comique du langage de Laetitia Dosch et de ses échanges avec Corazón, que par le sens conféré à cette théâtralité délibérée à la fin du spectacle.

La tonalité à la fois intime et paniquée du monologue introductif adressé au cheval, à la fois touchante et irritante, semble ainsi construire une représentation hyperthéâtralisée de la vulnérabilité, sur le mode d'une accumulation des signifiants — crise politique, dissolution des liens, perspective de l'effondrement. Toutefois, elle se place d'emblée sur la ligne de crête entre la surenchère — comme en témoigne un passage presque indécent, dans lequel la comédienne raconte son expédition à Calais et sa tentative avortée de parler avec des hommes exilés — et une autodérision complexe, qui ne se réduit pas à l'autodénigrement comique mais porte plutôt sur la difficulté à articuler avec justesse différentes formes de vulnérabilité : l'état visiblement dépressif de la comédienne, la vulnérabilité des exilés exacerbée par les politiques migratoires,

la fragilité d'un écosystème voué à la destruction face à l'inaction climatique. Progressivement, c'est le face-à-face entre femme et cheval en tant que chacun·e est affecté·e par des formes insidieuses de domination, qui deviendra, à mon sens, le véritable sujet de *Hate.*

La première partie du spectacle se place sur le plan du "réel" : face à la crise politique et sociale généralisée qui provoque en elle désespoir, panique et colère, Laetitia Dosch énumère ses tentatives de positionnement et d'action, et pose le spectacle — c'est-à-dire le moment présent — comme un acte de réponse et de rebond, une tentative de combattre son sentiment d'impuissance par une mise en mouvement, une poussée vers le vivant. La présence de l'animal, sa sensibilité et sa relative imprévisibilité se conjuguent avec les préoccupations de la comédienne pour l'état du monde, mais aussi la simplicité presque naïve de son texte, ses cafouillages et ses approximations, pour intensifier le présent de la représentation et (re)construire une illusion de spontanéité. Dans les premiers instants de la pièce, le monologue de Laetitia Dosch, adressé au cheval, constitue celui-ci en témoin muet de l'état du monde, mais aussi en ultime recours pour résister au désespoir. Sa présence mutique face à la détresse de la comédienne, et la promesse d'une rencontre avec elle, apparaît comme une ultime alternative à l'effondrement. Le duo de la femme et du cheval rejoint alors un horizon utopique : celui d'une socialité interspécifique construite sur l'acuité de l'écoute entre les deux partenaires, qui fonde une attention et un soin exacerbés à la qualité de la relation. L'extrême sensibilité du cheval, Corazón, opère comme une mise en danger continuelle de la représentation, qui contraint la comédienne à alterner séquences répétées et moments d'improvisation : leur "tentative de duo" intensifie la valeur du présent, construit la valeur de la relation sur sa vulnérabilité aux aléas de chaque représentation.

Cette utopie se pose comme une réponse à la perte de sens et à l'effondrement. Mais elle se mue bientôt en utopie amoureuse : en emmenant le duo avec le cheval sur le terrain du théâtre, Laetitia Dosch choisit l'ambivalence du faux et de l'artifice, et s'emploie à déconstruire les présupposés naturalistes de sa propre utopie au fur et à mesure qu'elle explore et développe celle-ci, jusqu'à la retourner complètement sur elle-même, la rabattre sur une représentation lucide et désenchantée des rapports de domination qui régissent les relations aussi bien humaines qu'animales.

En prêtant une voix masculine à son partenaire animal et en dramatisant les différentes phases d'une relation romantique avec lui, Laetitia Dosch joue de l'illusion théâtrale et pousse jusqu'à leur ultimes retranchements les artifices dont elle dispose : au fur et à mesure que le duo se fait plus précis, engageant le cheval et l'actrice dans une multitudes d'interactions, le travail de dressage se fait plus évident, révélant la part de répétition et de maîtrise qui sous-tend la mise en scène de la rencontre entre femme et cheval. L'actrice ira même jusqu'à utiliser un fouet, accessoire banal de la pratique équestre mais chargé de violence dans l'imaginaire collectif.

Aussi, si Laetitia Dosch convoque, et incarne, le fantasme utopique d'une romance interspécifique dans lequel elle n'hésite pas à projeter les clichés des relations hétérosexuelles humaines, c'est finalement pour dénoncer l'anthropocentrisme qui préside à la relation avec les animaux. Non sans ambivalence : le duo de Dosch avec le cheval se transforme vite en duo avec une entité masculine caricaturale, incarnée par l'animal. La ventriloquie permet à Dosch d'investir la corporéité du cheval des caractères éthiques d'un partenaire masculin "lambda". C'est là le retournement aussi surprenant que violent qui caractérise le geste dramaturgique de Laetitia Dosch : loin de créer l'espace d'une utopie éco-féministe, dans laquelle le duo femme-cheval permettrait de réinventer une subjectivité et un rapport à l'Autre épargnés par les rapports de domination, ce face-à-face est ramené à un monologue dans lequel la comédienne affronte les stigmates de ses relations aux hommes. Dans la partie centrale de la « romance », la « différence » que le cheval incarne de par sa présence placide sur la scène est réinvestie et resignifiée comiquement en caractères stéréotypés du masculin. L'identification du cheval à un « homme » — sous les traits d'un adolescent un peu bourru, mi-content mi-indifférent — conduit à la représentation d'une relation amoureuse qui répond au stéréotype du couple hétérosexuel : le couple est activé, nourri et entretenu grâce aux soins prodigués par la femme ; il se construit sur un projet d'enfant. Mais ce sont avant tout les comportements stéréotypés de la comédienne — son empressement comique à séduire le cheval avec des gâteries, l'expression de ses attentes et de ses projections vis-à-vis de leur futur couple (notamment le désir d'avoir un enfant) — qui font émerger par contraste la « masculinité » prêtée au cheval, fondée sur la passivité dans la relation, le refus de toute charge émotionnelle. En effet, s'il a une voix masculine un peu bourrue, le cheval "ventriloqué" par Dosch ne se prend pas pour un homme :

il se prête aux jeux de sa partenaire sans jamais quitter sa place, exprimant amusement, curiosité, avidité, impatience ou réticence.

Aussi les développements de l'idylle entre femme et cheval sont-ils constamment tournés vers l'échec, et suivis de prises de conscience violentes pour la comédienne, dont les propositions romantiques ou érotiques, auquel le cheval consent puis réagit avec malaise, sont réinterprétées a posteriori comme des pulsions de domination, d'emprise ou d'auto-destruction. Le solo est avant tout pour Dosch un espace de liberté, dans lequel il est possible aussi bien de revendiquer sa non-conformité aux normes dominantes de la féminité sous la forme tantôt d'une rébellion, tantôt d'une déroute coûteuse, tantôt d'un renoncement circonstancié à son idéal féministe, sans jamais perdre de vue son acuité satirique sur les schémas de l'amour romantique.

Lorsque la comédienne s'enflamme dans un rap provocateur, où elle revendique aussi bien ses pulsions sexuelles que ses dégoûts et ses contradictions, le cheval lui avoue :

> Corazón : Elle est horrible cette chanson Laetitia.
> Laetitia : Mais, c'est parce que c'est du rap. C'est parce que c'est pour dire des choses qui me sont interdites. Ça permet de dire des choses qu'on n'a pas le droit de dire, nous les femmes. Pour être libres.
> Corazón : T'es comme les hommes en fait, ce qu'on te fait de mal à toi tu le fais aux animaux.
> Laetitia : Mais c'est pour déconner.
> Corazón : C'est immonde. Je peux plus te regarder. Quand je te regarde je pense à toutes les horreurs que tu dis. Et ça me dégoûte. Tu me dégoûtes, Laetitia.[517]

L'utopie d'un amour inter-spécifique est ainsi passée au crible des rapports de domination qui sous-tendent les rapports entre hommes et femmes, mis en analogie avec les rapports entre humains et animaux. La soumission volontaire de Laetitia à son partenaire masculin fantasmé est montrée comme une activité, consentie voire choisie — qui rappelle les réflexions de la philosophe Manon Garcia à partir de sa relecture de Simone de Beauvoir : la soumission féminine passe d'abord par sa souscription au mythe de l'amour, qu'elle investit comme une abdication de soi au profit d'un partenaire masculin idéalisé. La femme qui se soumet trouve la justification de son existence dans le sacrifice à un autre duquel, en retour, elle attendra qu'il se dévoue à elle aussi totalement. Cette soumission est d'abord mise en acte par Dosch à travers

[517] Transcription effectuée par mes soins d'après la captation du spectacle, mise en ligne par le Théâtre de Vidy-Lausanne ; [en ligne] URL : https://vimeo.com/286471233 ; consulté le 29 août 2022.

sa fébrilité à nourrir la relation instaurée avec Corazón, qui provoque un certain malaise — par exemple lorsqu'elle joue avec sa crinière, rappelant l'objectification des chevaux dans l'univers de l'enfance, en particulier celui des petites filles, ou lorsqu'elle énumère leurs projets de couple. C'est seulement à la fin du spectacle, dans la chanson mélancolique que Laetitia offrira au public, qu'une forme de regard critique est posé sur cette attitude, tout en maintenant son ambivalence — Laetitia s'adresse toujours à un homme fantasmé, sans être dupe des injonctions auxquelles elle promet d'obéir sur le mode de la reddition :

> Car je veux bien me rendre
> Si tu ériges les lois tu seras dieu et maître
> Tu peux bâtir sur moi un immense royaume
> Tout un gouvernement j'apprendrai ton programme
> Comme un accomplissement
>
> J'ai besoin de tendresse
> L'amour se fait attendre
> J'ai déjà tes faiblesses
> Sur le bout de ma langue
> Je n'rirai pas trop fort
> Je n'parle jamais d'argent
> Je contrôle mon corps
> Je restreins mes mouvements[518]

La conclusion du spectacle offre une méditation désenchantée sur la domination, mais aussi sur l'illusion d'une vérité ou d'une valeur stable sur laquelle se reposer. Après l'aveu de son dégoût pour Laetitia, la rupture annoncée par Corazón engage une autre rupture, celle de la convention théâtrale établie au début de la pièce : Laetitia Dosch répond au cheval que cette histoire n'a de toutes façons été qu'"un leurre, une fantaisie" construite par elle, et le ramène à sa condition d'animal-acteur en lui passant un licol et en le raccompagnant à son étable. « Parce que c'est ta place ».

Composé d'un texte adressé au public par l'actrice revenue seule sur le plateau, dans le noir, le final de la pièce semble répercuter à l'infini, comme dans un enchâssement de miroirs, les effets de l'autoréflexion provoquée par la rencontre entre vulnérabilité féminine et vulnérabilité animale :

> Le cheval dit : « Devant moi il y a une image de la nature que je ne sens pas. Derrière les pierres il y a d'autres pierres, et des feuilles, des troncs, et plus loin des aiguilles de pin. Derrière les roues qui font du bruit il y a les eaux, je les sens qui ruissellent toutes dans la même direction couler vers celle-là là-bas, plus grande, plus salée. derrière la

[518] Voir note 517.

> surface de l'eau, il y a des êtres vivants qui glissent. Derrière toi, il n'y a plus personne. Derrière ton sourire il y a ce que tu veux. Ce que tu veux que tu ne dis pas, que tu ne veux pas que je sache. Derrière ton visage il y a un cerveau qui travaille. Derrière ton amour, il y a ta déception future. Derrière ton amour, il y a ce que tu ne sais pas. Derrière ton amour, il y a ta froideur. Derrière ton regard, il n'y a pas moi. Derrière ton admiration il y a ton vide. Derrière ton admiration il y en a la fin. Derrière ton admiration il y a les questions que tu me poseras, les réponses que tu veux que je donne, il y a ton indifférence. Il y a la robe que tu veux que je porte, l'odeur que tu veux que j'aie, les mouvements que tu veux que je fasse, les choses que tu nous imagines vivre. Derrière ton admiration il y a mon silence futur, derrière les mots. Derrière tes mains tendres, je vois ton assiette, je vois ma cuisse qui coule. Derrière tes carottes, je vois tes cris, tes coups de pied, ton abandon. Derrière tes caresses, je vois la salle noire où on me cognera la tête, derrière moi, je vois d'autres chevaux, d'autres femmes, d'autres chevaux.[519] »

Le système énonciatif de *Hate* appelle plusieurs niveaux de lecture, et il est difficile de discriminer lequel serait le plus pertinent. D'un côté, la réduction du rapport à l'Autre (migrant, cheval) à un rapport amoureux semble mettre en déroute le potentiel subversif de ce duo : les différents niveaux de vulnérabilité qui s'exprimaient au début du spectacle lorsque la jeune femme évoquait sa détresse et sa visite à Calais sont relégués au second plan, au profit d'un huis clos qui n'est finalement qu'un dialogue de la comédienne avec elle-même, parallèlement au dialogue physique qu'elle établit avec le cheval. En mettant en scène ses propres projections sur son partenaire équin, Laetitia Dosch semble renoncer à explorer l'altérité radicale de l'animal, rabattant les épreuves de cette rencontre interspécifique sur la difficulté d'un rapport à l'Autre en général. Sous le regard du cheval, l'apparente lucidité avec laquelle Dosch explore les écueils de sa vie amoureuse est essentialisée comme une incapacité intrinsèque à vivre une relation épanouie — « tu détruis ce que tu aimes », lui dit-il — tandis que sa nudité est resignifiée, sur le registre du comique, dans sa dimension sexuelle, lorsqu'elle lui tend une carotte à quelques centimètres de son sexe, créant l'illusion d'un improbable cunnilingus. De ce point de vue, l'identification entre le cheval (exploité, muet, minoritaire) et le partenaire masculin court-circuiterait toute perspective d'émancipation, et dépolitiserait la démarche de Dosch, puisqu'elle se représente comme victime d'un malheur dont elle serait, *in fine*, la seule responsable.

[519] Voir note 517.

D'un autre côté, le choix de la ventriloquie confère à *Hate* une dimension auto-réflexive dans laquelle le sens premier de la narration se voit constamment interrogé, voire diffracté, via la contradiction incarnée aussi bien par la présence physique, très libre, du cheval, que par le texte qui lui est attribué. Plutôt que de reprocher à Dosch l'échec qu'elle cherche intentionnellement à mettre en scène, on peut lire le dispositif comme l'exploration de deux formes de vie minoritaires, reliées par leurs soumissions respectives à des systèmes de pouvoir difficiles à ébranler, communiquant sur deux plans relativement indépendants. Les mots, d'un côté, sont en définitive adressés au public, comme la comédienne le confesse à la fin du spectacle lorsqu'elle le ramène à sa condition animale — "Et moi, je vais m'adresser aux gens à qui je m'adresse depuis le début, et pour que ce ne soit pas trop triste, je vais leur chanter une chanson". Le jeu des corps, des gestes et des présences demeurent les jalons d'une relation humaine-animal qui se poursuit à travers chaque représentation, et en ceci déborde le cadre de *Hate* compris comme une production culturelle. La recherche d'une émancipation par l'égalité — convertie par jeux de mots en "équité" lorsque Corazón suggère à Laetitia qu'elle s'est trompée de titre de spectacle — n'aboutit jamais à une situation définitive, un statu quo, car c'est plutôt par ses à-coups, ses épreuves, ses moments de porte-à-faux, qu'elle s'effectue. L'égalité de principe entre les êtres vivants ne se réalise pas parce qu'elle est décrétée, mais parce que celles et ceux qui la veulent s'emploient à réduire les forces qui la minent ; à ce titre, le terme d'équité correspond mieux à la pratique qui relie Laetitia et Corazón, au sens où il désigne la recherche d'une forme de justesse à travers une situation empirique, asymétrique, liant des êtres différents, des logiques et des intérêts divergents. Ainsi, si l'on prête attention non plus à la mascarade du dialogue mais à l'interaction entre deux corps, on réalise que la comédienne ne perd pas un instant de vue la singularité de son partenaire : elle l'invite, l'écoute, l'attend, lui fait des propositions, s'adapte à ses réponses intempestives en improvisant. Autrement dit, si le parcours dramaturgique du spectacle tend à démystifier l'utopie d'une vulnérabilité partagée entre femme et cheval, à dénaturaliser leur association romantique en dénonçant avec une sombre ironie les systèmes de domination auxquels ils sont arrimés, à révéler la part de contrôle et de non-reconnaissance de l'autre dans le mythe de l'amour romantique, le spectacle, lui, met en scène le développement d'une rencontre interspécifique singulière. Elle rappelle ce que, dans un autre contexte — les recherches de terrain de l'éthologue Barbara Smuts auprès des babouins —, Donna Haraway décrit dans ces termes :

> Parmi les babouins, ami ou pas, on ne cesse de se saluer : aussi, dans ces rituels, qui on est connaît un devenir constant. Les rituels de salutation sont flexibles et dynamiques grâce à une continuelle réorganisation des rythmes et des éléments au sein du répertoire que les partenaires ont déjà en commun ou improvisent ensemble[520].

Ainsi la prise en considération de la relation nouée entre Laetitia Dosch et Corazón sur un long terme, celui de la création et des représentations successives du spectacle, ramène-t-elle à une autre modalité de mise en dialogue entre êtres touchés par des formes spécifiques et différentes de vulnérabilité : celle d'un devenir-ensemble, d'un être-avec qui renoue avec la notion d'intercorporéité. Si la nudité de la comédienne tend simultanément à raviver et à mettre en doute l'horizon utopique d'une égalité retrouvée, elle participe tout autant d'un corps à corps qui, en deçà des méandres du monologue, constitue la mise en œuvre d'une forme concrète et singulière « d'équité ».

[520] Donna HARAWAY, *Quand les espèces se rencontrent*, Paris, La Découverte, trad. par F. COURTOIS L'HEUREUX, p. 47.

CONCLUSION

Dans cette troisième partie, j'ai tâché de donner corps au projet de fonder une phénoménologie féministe de la nudité sur scène à travers une série d'incursions théoriques, dont les propositions ouvraient des axes d'analyse pour la description d'expériences spectatorielles spécifiques. D'une part, l'approche phénoménologique de Merleau-Ponty, retraduite au prisme du handicap par Margarit Shildrick, démontre que notre être-au-monde se caractérise par une interdépendance dans laquelle nos corporéités, sites de la subjectivité, constituent un tissu relationnel dans lequel leurs évolutions respectives contribuent à la co-émergence d'autres corporéités. Si le cas bien spécifique du handicap peut constituer une zone liminaire, où se heurtent des affects de rejet et des stratégies de mise à distance liées à la projection d'un refus de vulnérabilité conduisant à l'exclusion de l'autre, il me semble que la nudité, parce qu'elle expose la finitude du corps et sa fragilité, présente plusieurs similarités dans les affects qu'elle peut générer. Cette liminarité est cependant sa puissance, en tant qu'elle met à nu sa capacité à affecter le·la spectateur·rice et à modifier sa propre perception, à produire de nouvelles formes de subjectivités à travers la rencontre des corps. La notion d'intercorporéité se situe dès lors au cœur d'une appréhension sensible de la nudité comprise non plus comme choix esthétique, pratique ou procédé de mise en scène, mais comme événement surgissant dans la rencontre entre corps exposés et corps regardants.

Si l'approche phénoménologique induit une vision de la chair du monde comme tissé de corporéités et de subjectivités, la nudité se démarque néanmoins par l'exhibition des « bords » du corps que constituent la peau et ses annexes, que le deuxième chapitre de cette partie aborde dans leur rôle à la fois physiologique et symbolique, depuis l'extrême matérialité de la peau comme membrane intermédiaire, milieu entre deux milieux, jusqu'à sa fonction d'objet mythologique et de support symbolique dans la constitution du psychisme. De cette incursion oscillant entre matérialité et métaphore, une approche phénoménologique retiendra surtout le caractère inséparable de ces deux éléments qui se concrétise dans l'apparition d'un corps nu sur scène, toujours nimbé de sens et d'historicité incorporés à travers la présence de l'interprète ;

mais également la manière dont la peau exposée mobilise réciproquement la peau du·de la spectateur·rice en une multiplicité de strates sensorielles et symboliques.

Enfin, le dernier chapitre mobilise les notions de pudeur et de vulnérabilité, issues l'une d'une relecture et d'un approfondissement de la théorie psychanalytique, l'autre d'un corpus de recherches en théories politiques, pour saisir l'expérience de la nudité à un niveau impliquant une multitudes d'interlocuteurs. Alors que la pudeur s'affirme comme une instance diplomatique en dialogue avec plusieurs facettes de la subjectivité, et comme mécanisme de protection aussi bien que de création de nouvelles valeurs, la question de la vulnérabilité revient sur l'ouverture de cette partie en interrogeant la manière dont la nudité sur scène met en partage à la fois le constat sensible d'une vulnérabilité universellement partagée et l'émergence de vulnérabilités spécifiques, en partie produites et soutenues par les structures sociales.

Cette troisième partie a vu apparaître, au fil du cheminement théorique effectué, quatre analyses. Celle-ci portent, pour trois d'entre elles — celle des spectacles de Rébecca Chaillon de Daniel Léveillé et d'Angelica Liddell —, sur des moments de nudité : elles proposent une description toute personnelle d'expériences de spectatrice que j'ai pu faire et retracent des sensations, des émotions et des réflexions qui m'ont semblé réapparaître fréquemment au cours de ma recherche, laquelle m'a amenée à voir plusieurs dizaines de spectacles. Elles demeurent néanmoins partielles et inévitablement subjectives, compte tenu du caractère situé de ma réception, et témoignent des préoccupations qui m'ont conduite à sélectionner, dans le champ des possibles, les notions clé d'intercorporéité, de (Moi-)peau, de pudeur et de vulnérabilité. Loin de constituer des illustrations des concepts proposés, elles témoignent davantage du dialogue entre lectures théoriques et expérience sensible que j'ai tâché de décrire dans mon introduction.

Au regard de ces témoignages, le cheminement théorique proposé se révèle comme une fabrique d'outils pour l'auto-analyse de la spectatrice confrontée à la nudité, en vue d'éclairer l'analyse dramaturgique et esthétique des spectacles à la lumière d'une meilleure compréhension des effets — propres à la singularité de chaque réception et de chaque expérience théâtrale — produits par les diverses modalités de mises en scène du corps nu. La dernière analyse entre en dialogue d'une manière plus distanciée avec la notion de vulnérabilité par une approche centrée sur les modalités d'adresse plutôt que sur les effets produits, et qui prend en compte l'intégralité de la forme observée. Elle introduit ainsi le mouvement de la

quatrième partie, qui propose, à partir d'un corpus de six spectacles regroupés en deux « figures » de la nudité, de partir de la dramaturgie pour examiner la manière dont les artistes de la scène agencent des dispositifs d'intensification ou de mise à distance critique, et intègrent la nudité au cœur de la représentation par des effets de mise en abîme, de résonance, mais aussi de friction avec d'autres enjeux et éléments de leurs propositions.

QUATRIÈME PARTIE : QUAND LA REPRÉSENTATION DONNE DES NUDITÉS À PENSER

INTRODUCTION

Cette dernière partie a pour objectif de rassembler des analyses de spectacles ayant en commun la mise en scène de corps nus, au prisme de la question suivante : comment la nudité (se) donne-t-elle à penser à partir de son apparition sur scène ? Dans le sillage des réflexions exposées dans les chapitres précédents au sujet de la résistance de la nudité à toute « prise » conceptuelle, puis des approches théoriques qui pouvaient nourrir une description phénoménologique de ses occurrences théâtrales — mise en scène du regard, poétiques de la peau, mécanismes de la pudeur, dialectiques de la vulnérabilité —, cette partie explore des formes théâtrales et chorégraphiques contemporaines dans lesquelles la nudité tient une place cruciale.

Ces spectacles offrent une réponse plurielle et féconde à la question phénoménologique posée dans notre deuxième partie : en un sens, chacun d'entre eux rend possible, de par sa composition et sa singularité, une phénoménologie singulière de la nudité, si par phénoménologie on entend ici description de l'expérience — relationnelle, intercorporelle et intersubjective —, de ses conditions d'émergence et de ses effets. Le spectacle vivant contemporain donne en effet à voir la multiplicité des mises en scène possibles du corps nu, la diversité des articulations sémantiques qui les relient à leurs contextes respectifs, si bien qu'une fréquentation assidue des salles impose davantage de parler de « nudités » au pluriel plutôt que d'une seule et même « nudité » qui recouvrirait à la fois le procédé scénique — les modalités d'exposition d'un corps sur un plateau —, le phénomène perceptif, contextuel, relationnel décrit plus haut, et enfin le « raccourci » désignant cette pratique lorsqu'elle est considérée comme récurrence générique, académisée, du procédé sur les scènes contemporaines.

La diversité des mises en scène du corps nu vient ainsi contrecarrer toute dimension totalisante dans l'entreprise de penser la nudité, et invite davantage à opérer des forages transversaux, des recoupements, des rapprochements permettant de comprendre comment, à partir de propositions artistiques hétérogènes, on peut repérer des dynamiques similaires dans la manière dont certains metteurs en scène et chorégraphes se saisissent du corps nu.

À l'opposé d'une démarche d'exhaustivité, cette quatrième partie s'intéresse donc à des « figures », terme que je préfère à celui de « forme », dans la mesure où ce ne sont pas les

manières de mettre en scène le corps nu qui rapprochent les ensembles dont il sera question — au sens d'une communauté de procédés scéniques —, mais davantage les questions dramaturgiques que posent ces derniers. Par « figure », il s'agit moins de désigner une forme identifiable, qui pourrait être incluse dans une typologie, que l'émergence d'un ensemble de traits communs, non stabilisés, à travers des propositions théâtrales relativement hétérogènes. Il s'agira ici d'identifier, parmi la multitude des possibles, deux figures de mise en scène du corps nu, à mon sens emblématiques d'un état des scènes contemporaines à travers un double corpus de spectacles : la persistance, dans l'œuvre de trois grands metteurs en scène européens, d'une figure féminine tragique, liée au sacrifice, dont la mise à nu intervient au paroxysme de la tension dramatique ; et l'émergence, dans les travaux de chorégraphes et metteuses en scène issus d'une génération ultérieure, de nudités dotées d'un pouvoir critique, appareillées par une dramaturgie qui cherche à livrer aux spectateur·rice·s des outils d'analyse propres à observer la fabrique des représentations. À travers les analyses qui viennent, il ne s'agit pas d'opposer ces deux figures comme l'on repérerait, au sein du paysage contemporain, des tendances contradictoires, mais d'observer la manière dont elles entrent en dialogue avec les enjeux théoriques, esthétiques et politiques déployés au cours de ce travail sur la nudité — enjeux dont ces spectacles ne fournissent pas l'illustration, car leur étude a souvent initié et orienté l'exploration déployée dans les chapitres précédents.

Le premier ensemble met en commun des spectacles où la nudité s'incarne dans des figures féminines confrontées à différentes formes de vulnérabilité, qu'il s'agisse de l'exil, de la marginalisation ou de la pauvreté. Il s'agit de formes théâtrales jouant de manière relativement distanciée avec une fiction dramatique mais qui, malgré tout, s'inscrivent dans un cadre diégétique : *Des arbres à abattre* de Thomas Bernhardt, mis en scène par Krystian Lupa (2014)[521] ; *Democracy in America*, conçu et mis en scène par Romeo Castellucci (2016) ; et *Médée-Matériau*, d'après le texte de Heiner Müller, mis en scène par Anatoli Vassiliev (création en 2002, reprise en 2017)[522].

[521] Voir Thomas BERNHARD, *Des arbres à abattre : une irritation*, Paris, Gallimard, 2007, trad. de Bernard KREISS.
[522] Heiner MÜLLER, *Germania mort à Berlin: précédé de Rivage à l'abandon, Matériau-Médée, Paysages avec Argonautes et autres textes*, Paris, Editions de minuit, 2009, trad. de Jean JOURDHEUIL, Heinz SCHWARZINGER, Jean-François PEYRET, et al.

Dans ces spectacles, la nudité intervient sur une durée relativement longue, relève d'un geste de mise en scène assumé davantage que d'une « nécessité » intra-diégétique — telle que peut l'être la mise en scène d'un corps faisant sa toilette ou d'une rencontre érotique — ; elle concerne un personnage, la plupart du temps féminin[523], confronté à la marge, intervient à un moment crucial de l'action et connaît une évolution dramatique qui en infléchit le sens. L'acte de dénudation, à l'initiative du personnage, est lié à une rupture vis-à-vis du cadre social ou théâtral : quête d'une vérité du jeu théâtral intra-diégétique chez Joana, l'actrice suicidée que le narrateur de Bernhard fait resurgir dans une scène fantasmée ; dévoilement du costume à la fin d'une séquence clé de *Democracy in America*, crise de possession pour Elisabeth, l'épouse puritaine hantée par le sacrifice de sa fille qu'elle a vendue pour acheter du matériel d'agriculture, puis allégorie de la nation lorsqu'elle est incarnée par une nuée de danseuses ; enfin, exposition d'un corps phallique, prêt pour la métamorphose, pour Médée qui fait tomber sa robe, cadeau empoisonné destiné à la fiancée de Thésée.

Le deuxième ensemble réunit trois spectacles, respectivement créés par deux femmes chorégraphes, Gaëlle Bourges et Mette Ingvartsen, et par le couple formé par les metteurs en scène et dramaturges Tanya Beyeler et Pablo Gisbert, qui co-signent leurs créations : *À mon seul désir* de Gaëlle Bourges (2014), *69 positions* de Mette Ingvartsen (2014), et *La Posibilidad que desaparece frente al paisaje* de El Conde de Torrefiel (2015). Si ce dernier ensemble, nourri par la danse et les arts plastiques autant que par le théâtre, est traversé par des enjeux féministes, en particulier chez Bourges et Ingvartsen, c'est surtout par la convocation de la nudité comme figure politique qu'il se démarquera de l'ensemble précédent, non sans toutefois faire écho au chœur de danseuses de *Democracy in America*. Ainsi, les personnages féminins relativement isolés des spectacles de Lupa, Castellucci et Vassiliev se voient remplacés par des corps qui n'incarnent plus tant un ou plusieurs personnages qu'ils ne sont traversés par une multiplicité de figures autres, issues de l'histoire ancienne, récente ou contemporaine : les animaux et les jeunes filles présentes sur le cycle de tapisseries médiévales *La Dame à la licorne*, chez Gaëlle Bourges ; les artistes et performeur·euse·s des années 1960 et 1970, ou les corps des gravures de la pornographie sadienne du XVIIIème siècle, chez Mette Ingvartsen ; enfin, les corps

[523] À l'exception de Thomas, qui se dévêt à l'instar de Joana dans *Des arbres à abattre*.

contemporains soumis à l'objectif photographique de Spencer Tunick, ou engagés dans une curieuse performance sexuelle, chez El Conde de Torrefiel.

CHAPITRE 1. Nudités tragiques : Vassiliev, Castellucci, Lupa

Dans les trois spectacles dont il est question ici, la nudité surgit au cœur d'un faisceau de signifiants qui appelle à en déchiffrer la place exacte, à convoquer d'autres références et à dérouler une pensée. Pour mettre en partage ce cheminement de pensée, et permettre aux lectrices et lecteurs d'en saisir le cours, il s'agit d'abord de restituer ces contextes, de commencer par les décrire en prêtant attention aux singularités de ces formes théâtrales et dramaturgiques hétérogènes, inassimilables les unes aux autres, puis d'amorcer un geste d'analyse.

Dans un second temps, il faudra interroger, au sein de ce corpus contemporain noué par la notion de tragique, la manière dont les apparitions de la nudité offrent un dialogue avec les concepts examinés et développés dans la troisième partie de cette thèse : nous verrons comment la notion de moi-peau proposée par Didier Anzieu permet d'éclairer la circulation de la nudité entre corps, costume et espace scénique, puis interrogerons la manière dont l'exposition des corps nus exacerbe les figures de vulnérabilité incarnées par les personnages féminins au centre des trois spectacles. Enfin, il n'aura pas échappé aux lecteurs que ces trois spectacles réactivent une division genrée du travail théâtral, puisqu'il mettent en scène trois actrices sous la direction de trois metteurs en scène masculins. Cette analyse offrira donc l'opportunité de réinterroger le concept de male gaze, d'observer comment ces metteurs en scène contournent, ou reconduisent, le piège d'une fétichisation de la nudité féminine, à travers des gestes de dénudation qui ne relèvent pas a priori de l'érotisme.

1.1. Trois contextes de surgissement de la nudité

1.1.1. *Médée-Matériau* d'Anatoli Vassiliev

1.1.1.1. Ekphrasis

Un haut tabouret posé sur une estrade. Celle-ci forme, avec une autre plateforme, disposée à la perpendiculaire dans l'axe jardin-cour, une sorte de croix orthodoxe. Plus loin, vers jardin, un écran tendu sur un châssis affiche le titre de la pièce, *Médée-Matériau*.

Sur l'écran, le texte de la pièce du dramaturge allemand Heiner Müller défile en paragraphes compacts, dans un silence bruissant de la présence du public. La projection opère d'emblée une mise à distance d'avec le matériau textuel, livré à la lecture de chacun. Par cet acte de lecture, les spectateur·rice·s ont l'occasion de découvrir ou de redécouvrir la réécriture par Müller du mythe de Médée, princesse et sorcière colchidienne abandonnée par Thésée, le père de ses enfants, aux portes de Corinthe, dont le roi Créon refuse de lui offrir l'asile ; découvrir ou redécouvrir, également, le passage à l'acte qui la pousse à offrir à Créuse, la fiancée de Thésée, une riche étoffe empoisonnée aux flammes de laquelle sa rivale brûlera, puis à tuer ses enfants pour anéantir la descendance de celui qui l'a trahie.

Alors que le texte finit d'être projeté, des bruits de pas retentissent et la comédienne entre en scène, s'installe, très droite, sur la chaise, face public, les mains posées sur les genoux et le regard ancré dans un horizon lointain. Elle porte une robe colorée de coupe très simple, sans manches, et composée de rectangles jaunes, bleus et verts qui rappellent, sur un mode constructiviste, un costume d'Arlequin, ce personnage de la *commedia dell'arte* dont l'habit rapiécé évoque aussi bien la pauvreté que le caractère versatile, imprévisible et rusé. D'un geste preste, presque brusque, elle se penche pour saisir une bourse dont elle délie le cordon et saisit une cigarette, qu'elle allume.

« Jason Mon premier et mon dernier » ; puis « Nourrice / où est mon mari » — le texte commence par cette amorce, puis est aussitôt mis à distance par un redoublement, lorsque l'actrice se penche pour saisir un nouvel accessoire — une feuille, cette fois — et y lire le texte de la nourrice. Ce dispositif renforce la dimension performative de la scénographie, et traduit

une des caractéristiques de la réécriture de Müller, comme si Valérie Dréville jouait une Médée se récitant à elle-même le texte de son propre mythe, le retraversant depuis un temps non mimétique, un temps mythique actualisé par la performance. Aussi les paroles de la nourrice sont-elles précédées de la mention de son nom, « nourrice », d'une voix neutre qui contraste avec les accents tonitruants du texte proprement dit, et la feuille froissée, jetée, puis défroissée, comme si l'accessoire symbolisait à la fois la servante et la partenaire, le soutien matriciel et le support textuel dont l'actrice, comme la magicienne, se défait en amorçant sa désaffiliation d'avec le social, le maternel, le textuel.

Puis, alors que la nourrice lui apprend la trahison de Thésée, Médée-Dréville réclame un miroir, qu'elle dresse devant son visage pour le jeter aussitôt au son de « Ce n'est pas Médée ». Elle s'empare d'un pot et en tire une crème transparente qu'elle applique sur son front et ses joues avec soin ; enfin, c'est d'une sorte de mousse blanche qu'elle enduit ses deux joues, puis d'un autre onguent encore, sablonneux, sur le menton et autour de la bouche. L'écran montre alors l'image d'une mer en mouvement, comme prise depuis la proue d'un bateau, rappelant l'exil de Médée et le voyage des Argonautes.

Puis ce sont les phrases dépecées en segments dont les mots jaillissent, déplaçant l'accent tonique sur les premières syllabes ; un verbe énergétique qui oblige l'oreille à s'arrêter sur chaque son, l'empêche de consommer le sens et le récit, pose l'attention sur la présence implacable de l'actrice. Érection de la parole en une machine rituelle qui dépèce toute psychologie, chaque mot défaisant les précédents, reconduisant le présent à son point de saillance[524]. Cette constance dans l'intensité du texte laisse le·la spectateur·rice libre dans la conduite et le maintien de leur attention, médusé·e·s ou distrait·e·s, sidéré·e·s, en rejet ou comme en promenade, en allers-retours entre la figure dressée au centre de la scène et leurs propres associations de pensées ou encore l'observation des autres spectateur·rice·s présent·e·s dans la salle, puisque ce qui est proposé sur scène divise l'assemblée en attitudes aussi mouvantes que contradictoires.

Lorsque, à la fin de sa confrontation avec un Thésée toujours absent, Médée commence à ourdir sa machination, reviennent des gestes brusques et dessinés : le miroir est à nouveau

[524] Pour un développement de l'analyse du texte comme machine, voir Christophe BIDENT, « Müller chez Vassiliev : Médée-Matériau, constructions et déconstructions d'un monologue » [en ligne], dans Françoise DUBOR et Françoise HEULOT-PETIT (éds.), *Le monologue contre le drame ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2019, p. 207-219, URL : http://books.openedition.org/pur/64971, consulté le 18 juin 2022.

saisi puis rejeté, la robe est, d'une main sûre, lentement déboutonnée. Après un moment d'immobilité, les deux mains dégagent le haut de la robe, découvrent un buste aux seins nus, un petit tatouage sous la clavicule. Derechef, l'actrice se saisit d'un pot de crème pour enduire longuement la jonction entre le cou et la clavicule, le sein gauche, ses flancs. Elle se retourne soudain pour observer l'écran, puis extrait de la boîte des bandes de gaze, qu'elle colle sur les parties embaumées. Entre les jambes écartées, apparaît alors une sorte de bouteille aux accents phalliques, retenue par une ficelle. Le texte reprend avec les invectives de Médée adressées à Jason, qu'elle finit par congédier, lui ayant donné à porter à Créuse sa propre robe de mariée.

Quittant pour la première fois le regard frontal, Médée-Dréville s'adresse alors à ses enfants, deux marionnettes posées sur un tabouret à quelque distance d'elle et identifiés à des spectateur·rice·s : « Regardez maintenant votre mère vous offrir un spectacle ». La robe est enlevée, passée entre les doigts de la main gauche et Médée-Dréville la fait tournoyer au-dessus du vide telle une cape de tauromachie, tandis que la magicienne dévoile aux enfants le projet de faire brûler la fiancée de Thésée grâce à cette ruse.

D'un geste, l'élastique qui retenait la bouteille est défait, l'actrice tire la robe de dessous sous son coude fermé en équerre pendant qu'elle récite comment Thésée offre la robe. La robe et la bouteille sont posés à ses pieds, le contenu de la bouteille déversé à travers la robe au-dessus d'une bassine. Saisissant une petite torche, Médée allume le paquet et le jette dans la bassine, en remue le contenu avec un long tisonnier. La musique s'est faite plus présente, les vagues ont recommencé à déferler sur l'écran, le rite atteint à l'apogée de sa puissance. L'actrice se saisit d'une corde qui la relie aux deux marionnettes représentant les enfants, la remue, s'amusant du tremblement provoqué chez elles, les attire à elle : « Rendez-moi le sang de vos veines ». Elle les serre contre sa poitrine. Les pose sur ses genoux. Crève leur enveloppe de tissu, d'où se répandent les grains de leur rembourrage, les jette l'un après l'autre dans le feu. Lorsque Thésée réapparaît, Médée n'est plus Médée, est passée dans un autre temps et ne le reconnaît pas : « Nourrice Qui est cet homme [?] »

L'actrice ne sort pas de scène mais répète en boucle ces dernières répliques, laissant le public comprendre par lui-même que le spectacle est terminé, après que le mot « FIN » est apparu sur l'écran.

1.1.1.2. Un rituel de dépouillement

Dans *Médée-Matériau*, la nudité apparaît clairement à partir du moment où, à la fin de sa confrontation avec Thésée, Dréville ôte sa robe ; ce geste fait césure et inaugure le dernier tiers du spectacle. La dénudation de Médée-Dréville se relie intrinsèquement à la mise en exécution de sa ruse, dont on rappelle qu'elle ne s'exécute pas vraiment puisque, le texte de Müller ayant été déroulé sous nos yeux au début du spectacle, et les autres personnages étant tous interprétés par Médée, tout se passe comme si celle-ci rejouait l'action pour elle-même depuis un non-temps mythologique. Dans un article consacré aux choix respectifs de Müller et de Vassiliev, Christophe Bident décrit ce déphasage dramaturgique comme le résultat de la « condensation invraisemblable du temps » dans le récit de six pages, dilaté par Vassiliev en une heure de spectacle :

> Médée raconte à Jason tout ce qui est censé se passer à la fois en sa présence et en son absence, personne ne part donner la robe empoisonnée à Glaucé et pourtant la mort est déjà là, ainsi présente dans le seul imaginaire de Médée. On voit à ce moment le résultat de ses méfaits : l'action est oubliée au profit de son effet. Peu à peu dans le monologue, l'imagination a pris le pas sur l'action, l'instantané de la vision sur la construction narrative[525].

La nudité de Médée-Dréville apparaît donc comme partie prenante d'un rituel dont les tenants et aboutissants restent à déchiffrer. Notons pour le moment qu'elle correspond moins à une intention d'exhibition qu'à un geste de dépouillement ; que l'exposition du buste est précédée par deux gestes évoquant rituellement un rapport à soi, celui de se regarder dans le miroir et celui d'enduire son visage de crèmes qui le défigurent ; enfin, qu'un effet de dévoilement est tout de même produit, de par le cumul d'une triple apparition — on découvre non seulement la poitrine et le ventre, puis, plus tard, le sexe de Valérie Dréville, mais deux éléments hétérogènes, l'un spectaculaire et l'autre, indéterminé (on ignore s'il participe du spectacle ou s'il s'agit d'un ornement personnel) : la bouteille nouée à la taille comme un phallus, d'une part, et le petit tatouage sur la poitrine, de l'autre.

[525] Christophe BIDENT, *op. cit.*

1.1.2. *Des arbres à abattre* de Krystian Lupa

1.1.2.1. *Ekphrasis*

Sur le plateau du théâtre de l'Odéon, une grande structure vitrée, surmontée d'un écran, laisse voir un salon bourgeois meublé de luxueux fauteuils en cuir. C'est par l'écran que le spectacle commence : devant la baie vitrée d'un studio urbain, une jeune femme blonde, Joana, répond aux questions insidieuses d'un journaliste invisible. Quel est le principe de ce cours ? Comment réagit-elle au fait qu'aucun des acteurs du Théâtre National ne se soit présenté à la session inaugurale de son cours de marche ? Joana semble aussi déterminée que vulnérable, et dissimule fermement ses doutes en attribuant la réticence de ce derniers à un malentendu.

Telle est l'entrée en matière de l'adaptation scénique du roman de Bernhard par Lupa et sa troupe, qui prend en charge le récit, par un narrateur converti en Bernhard lui-même, d'un dîner artistique qui le réunit avec une poignée de membres de la Vienne cultivée, dans la soirée qui suit l'enterrement de Joana, une vieille amie suicidée, symbole de leurs espoirs de jeunesse ainsi que d'un cortège de renoncements et de déceptions. Ce récit passe d'abord au crible de la perception du narrateur interprété par Piotr Skiba, qui se tient constamment aux bords de la scène, de l'autre côté des parois vitrées, dans son « fauteuil à oreilles », et rumine les circonstances de ses retrouvailles avec les époux Auersberger, ses hôtes, leurs relations passées et ses souvenirs de Joana. À la fois participant et spectateur, sa position en dehors de la cage vitrée, face au public, le place au seuil du cadre de scène, lui-même délimité par une bande rouge lumineuse sur laquelle il s'amusera à marcher. Le point de vue de « Thomas » est cependant relayé par une prise en charge plus chorale de la question du deuil et de la perte des idéaux : non seulement les entrées successives des invités dans le salon donnent lieu à des improvisations comiques, où la figure de Maja Auersberger conjugue brillamment les convenances du deuil avec la jovialité forcée du dîner, mais d'autres figures silencieuses viennent se tenir aux côtés de Thomas, telles celle du peintre Alfred Kubin — auquel Lupa a consacré une de ses pièces, *La Cité des rêves* — ou celle de John, l'ancien compagnon de Joana. Tous deux tranchent avec la tonalité mondaine des dialogues, recouvrent un silence qui ne semble pas moins lourd d'émotions et de pensées tues. À ces « figures de bord » restées en

marge du tableau, qui garderont leur mystère[526], correspondent, dans le « vivarium » du salon vitré, d'autres duos plus bavards, tel celui de Jeannie Bilbroth et de la Schrecker, autrices émules de Virginia Woolf et de Gertrude Stein, le couple mal assorti des Auersberger, ou le dialogue, retransmis par l'écran, de ces deux artistes trentenaires au look *hipster*, réfugiés dans la salle de bains pour partager leur sentiment de décalage avec leurs convives plus âgés, sans pour autant réussir à communiquer. Muettes ou disertes, toutes ces figures semblent balancer entre un paysage intérieur contrarié et une expression de soi contrainte par les codes bourgeois de la soirée, littéralement hantée par la mort de Joana. Le spectacle multiplie ainsi les points de vue pour exprimer la déliquescence de cette société viennoise haïe par le narrateur, mais également les strates temporelles qui s'imbriquent lorsque l'attente d'un comédien du Théâtre National qui tarde à arriver délite le rythme du dîner et que l'écran montre des scènes filmées de l'enterrement de Joana, que tout le monde, excepté le narrateur, regarde depuis l'intérieur de la surface vitrée. La polyphonie parfois dissonante composée à partir des improvisations des comédien·ne·s semble converger vers l'idée d'une mémoire plus ou moins partagée par les invité·e·s, dont le regard vers l'écran est tantôt distrait, tantôt passionné. De même, lorsque l'actrice interprétant Joana apparaît au milieu du salon et s'avance à l'avant-scène, allant jusqu'à franchir la ligne rouge dont la projection sur ses mains la transforment en figure christique, certain·e·s demeurent indifférent·e·s alors que d'autres esquissent un geste pour l'effleurer, voire se collent à la paroi pour suivre sa trace, le regard perdu en direction du public.

Cette apparition ouvre une césure entre les deux parties du spectacle, lorsque le décor pivote sur lui-même pour faire place à deux scènes fantasmées ou vécues par le narrateur : le Thomas du dîner se retrouve au seuil de la chambrette exiguë et sale de Joana, qui dort sur un matelas posé à même le sol en contrebas d'une bibliothèque aux rayons barrés de scotch, pour lui demander de réécouter l'enregistrement d'une pièce sonore qu'ils ont réalisée dans leur jeunesse, *La Princesse nue*. Alors que Joana, à peine dessoulée, l'envoie acheter deux bouteilles de vin après lui avoir dit que la cassette est introuvable ou vendue, le décor pivote à nouveau et les deux personnages se retrouvent pour jouer la pièce, assis devant un micro.

[526] J'emprunte cette référence aux figures de bord de Daniel Arasse (l'expression est de Louis Marin) à Chloé LARMET, « Des arbres à abattre, de Lupa, ou Le Bruissement des paroles endeuillées » [en ligne], *Revue L'Insensé*, URL : http://www.insense-scenes.net/?p=969, consulté le 22 juin 2022.

Le plateau devient obscur et leurs voix se font entendre dans le noir : on écoute alors, sans très bien savoir de quoi il s'agit, le dialogue de la Princesse et du Prince, qui se réveillent et se rencontrent « dans une salle remplie de meubles ou dans les gradins d'une salle d'audience ou d'une église de confession inconnue, pas la nôtre, pas la catholique, non[527] ». Au centre de ces échanges, c'est la panique de la Princesse qui ne comprend pas pourquoi elle est nue et se remémore son début de journée, en décalage avec l'univers onirique du conte : « Ce matin j'ai pris des flocons d'avoine avec du lait, et deux croissants au beurre. Je crois que je me suis habillée[528] ». Comme dans le fantasme des retrouvailles entre Thomas et Joana, c'est ici le prince qui est le narrateur ; bien qu'il partage la condition de la princesse, il se met en retrait et ce n'est pas de lui, mais d'elle, qu'il est question. Lors de cet aparté narratif, la lumière finit cependant par se lever, au moment où la situation s'éclaire : « Le prince et la princesse, un peu comme Adam et Ève, se découvrent nus [...] Ils sont comme après un accident, assis dans un coin obscur[529] ». Or ce qu'ils partagent, ce n'est pas la soif de connaissance ou le désir, comme Adam et Ève, mais plutôt la perte du désir de vivre, et la honte qui les cloue sur place. Ils ne savent pas comment sortir de l'endroit où ils se sont réveillés, mais ils n'en ont pas la force, ni le désir de s'en arracher non plus : « Y a t-il une mise à nu plus grande ? C'est la raison pour laquelle on reste là.[530] » Le jeu est très incarné et pathétique : Thomas et Joana, en tant qu'acteurs intrafictionnels, semblent investir une grande douleur personnelle dans cette scène. Dans la pénombre, on devine leurs corps, au départ debout et à distance des micros, puis de plus en plus courbés, rentrés en eux-mêmes, frissonnants, au bord des larmes et de la panique, au fur et à mesure qu'ils rejoignent leur poste de jeu. La voix de Thomas, en particulier, est pleine de souffle, haletante, sa respiration semble irrégulière. Cela tient à l'exercice auquel ils se plient en ce moment : l'enregistrement d'une pièce radiophonique, dans laquelle tout doit passer dans et par la voix. D'où leurs yeux fermés, d'où la position étrange de ces corps en transe, traversés par cette situation imaginaire qu'ils n'ont pas à représenter physiquement mais seulement vocalement. L'angoisse, mais aussi la liberté de ces corps un instant soustraits à la tyrannie du visible, laissés à l'intimité de la pénombre, s'exprime dans le jeu à la fois inquiet et

[527] Krystian LUPA, *Des arbres à abattre*, Livret de surtitrage., Document confié par la compagnie.
[528] *Ibid.*
[529] *Ibid.*
[530] *Ibid.*

jubilatoire de Thomas avec ses chaussettes, qu'il a enlevées et tient dans ses mains, à la hauteur de son visage, les passant tantôt devant, tantôt derrière son crâne.

Tout à coup Joana, que l'on a vue lutter pour rester « dedans », pousse un cri et allume brusquement la lumière, puis s'en explique, presque en sanglots, disant qu'elle est bloquée par la question de la nudité qui est au cœur de la scène : « Elle doit être réelle si je dois continuer. Alors vas-y, déshabille-toi[531] ». La lumière est crue. On voit que Joana est seins nus sous son long gilet de laine. Thomas, lui, balbutie quelques mots en tentant de jouer une réponse du Prince à cette sollicitation incongrue. Mais après un silence, Joana le prend par surprise et le chatouille, déclenchant le noir et les rires, tandis que le plateau se remet à tourner, à nouveau sur fond de la musique de Purcell. Tandis que la rotation reprend son cours, on distingue Thomas en train de se déshabiller, puis les deux complices traverser le salon vide en se cachant derrière les meubles.

Le nouveau décor arrive, planté devant la chambre de Joana barrée d'un tissu noir : les deux amis sont agenouillés sur deux bancs d'église faisant face au public, séparés par deux chaises noires, une grande partie de leurs corps nus, cachés par le banc. Ici la pudeur du·de la spectateur·rice est prévenue par celle, non seulement des personnages, mais de la scénographie : les bancs d'église derrière lesquels ils se cachent et s'exposent tout à la fois, barrent leurs corps, opposent leur bois sombre et massif à la fragilité de leur peau nue ; ils font littéralement écran, effaçant la nudité corporelle pour ne laisser voir que la nudité de l'âme. On ne voit que leurs épaules, leurs bras et leurs têtes en haut, puis leurs genoux et leurs pieds en bas. De par la scène précédente, on n'a cependant pas besoin de les voir nus en entier pour les savoir, ou plutôt les supposer nus. La visagéité est d'ailleurs privilégiée par la vidéo qui projette sur le voile noir derrière eux des gros plans alternés sur les visages de Joana et de Thomas, unissant sur l'écran deux subjectivités séparées dans l'espace et intensifiant la sensation qu'ils sont en dialogue à la fois avec l'autre, avec eux-mêmes et avec Dieu. Joana fait dériver le dispositif narratif de *La Princesse Nue* en ramenant la fiction à sa propre histoire. Ce faisant, elle permet aussi une sortie de la situation d'auto-enfermement dans laquelle se complaisaient le prince et la princesse nue. Au cœur d'une histoire bloquée, elle raconte une série de tentatives de fuite : l'étroitesse de son milieu familial dans la ville provinciale de Kilb, des rêves de sa mère pour elle, de ses propres

[531] *Ibid.*

rêves trop grands pour la réalité qui l'entourait et des auto-mutilations qu'elle s'inflige adolescente pour laisser l'âme s'échapper de son corps. Au bout d'un moment, Thomas reprend l'initiative: « Partons d'ici. Cet endroit est étrange[532] ». Ils se glissent alors sur le côté, précautionneusement, mais Joana se rejette soudain au centre de son banc, et avoue qu'elle a honte, une honte qu'il dit partager. Semblant lutter avec sa mémoire du texte, elle lui dit de partir, puis insiste parce qu'il ne le fait pas — comme si l'instant propice pour partir, ou pour saisir l'invitation à partir, était toujours déjà perdu, envolé. Joana revient alors à son récit, dans lequel, après une tentative de suicide, son père l'invite à quitter Kilb pour rejoindre ses rêves, ce qui l'amène à rencontrer son futur mari, un tapissier qui plus tard l'abandonnera, dans le train pour Vienne. À la fin de ce récit, Thomas lance une nouvelle proposition de départ, et les deux amis s'extraient à nouveau de leur banc respectif, quand une silhouette féminine voilée de noir fait irruption par la porte de jardin, et dit quelque chose d'inaudible avant de la refermer et de disparaître. Joana, l'ayant aperçue, se lève brusquement du banc, et laissant découvrir ses seins, hurle en direction de la silhouette, bras ouverts : « Alors, qu'est-ce que tu attends ? Enfonce les clous puisque tu m'as déjà crucifiée ! Enfonce-les puisque je suis déjà pendue...[533] » À quoi Thomas, qui n'a rien vu, répond : « C'était quoi, ça ? » « — La mort[534] », répond Joana en pleurant, avant que le plateau ne s'assombrisse et ne recommence à tourner sur lui-même, sur le chant de Purcell.

La seconde partie du spectacle, après l'entracte, semble reprendre le fil réaliste du dîner, alors que le comédien du Théâtre National rejoint enfin les convives gagnés par la léthargie de l'attente et une irritation à peine voilée pour la litanie d'éloges auto-adressés que s'arroge le dernier convive. Comme contaminé par la scène fantasmagorique qui a précédé l'entracte, le temps du dîner semble à la fois à nouveau dilaté par l'ennui et diffracté par l'effondrement des frontières entre réalité et fantasme, veille et sommeil, masque social et détresse existentielle. Les gestes des protagonistes se font plus convulsifs, tels les élans masturbatoires de la Schrecker ou les jeux érotiques sous la table entre le jeune écrivain Joyce et le compositeur Gehrard Auersberger ; les mouvements de tournette du plateau et la répétition en boucle du Boléro de

[532] *Ibid.*
[533] *Ibid.*
[534] *Ibid.*

Ravel diffusé par Maja Auersberger en hommage à Joana installent dans cette continuité narrative une intranquillité chaotique, tandis que le fond du plateau s'ouvre, laissant deviner une profondeur où se projettent des images de ville puis de forêt. Alors qu'une remarque sournoise est adressée au comédien qui monopolisait la parole, celui-ci s'insurge brusquement contre l'hypocrisie de ses hôtes, et se fait le double surprenant du narrateur, brandissant une misanthropie qui lui fait préférer à la société viennoise la noblesse des hautes futaies, des « arbres à abattre ». Alors que la fin de soirée, allongée par une série de faux départs, s'achève enfin sur les compliments hypocrites de Thomas à Maya, le monologue intérieur de celui-ci reprend le flot pour avouer son attachement paradoxal à l'humanité déliquescente de ses semblables, à la médiocrité dont, malgré lui, il participe.

1.1.2.2. Une mise en abyme de la nudité

Dans *Des arbres à abattre* comme dans *Médée-Matériau*, l'apparition du corps nu intervient à un moment de césure forte dans le spectacle. Elle accompagne le passage à un plan de réalité tout à la fois remémoré et fantasmé, qui vient définitivement brouiller les limites entre présent et passé, réel et imaginaire, objectivité et subjectivité, plaçant la scène entre reconstitution et recomposition de la mémoire. Contrairement à *Médée-Matériau*, où le dispositif frontal, performatif et anti-naturaliste de la mise en scène confère à la dénudation un impact fort dans le présent de la séance théâtrale, la nudité est ici d'emblée portée du côté de la fiction et du fantasme : c'est une nudité de personnage plutôt que d'actrice, une nudité d'absente dont la vitalité, remémorée par les protagonistes de la pièce, est d'autant plus aiguë qu'elle point depuis le rivage de la mort.

Dans les différentes étapes qui font apparaître la nudité à travers cette double scène insérée au cœur du spectacle, on peut tisser un fil depuis le tableau de la déchéance alcoolique d'une Joana vieillie jusqu'au bond qu'elle esquisse, dévoilant son corps caché par les prie-dieu, devant l'apparition à elle seule visible de la Mort à qui elle demande de l'achever. Dans la scène des retrouvailles manquées qui amène Thomas au chevet de son ancienne amie (amante ?) et partenaire, le corps se dévoile déjà à travers les jambes découvertes de l'actrice dépassant de la couverture. Cette nudité partielle n'est qu'un détail du tableau qui met en scène la marginalisation volontaire du personnage, le délabrement d'un espace intime et d'une psyché où l'image publique de soi n'a plus guère d'importance : elle résonne ainsi avec la bouteille vide

qui traîne au sol, le matelas et le pull crasseux, la mélodie douce et régressive d'une chanson du groupe Cocorosie, diffusée par une petite radio. Cependant, la nudité est également présente sous une forme symbolique à travers la démarche nostalgique de Thomas, qui rend visite à Joana pour réécouter *La Princesse nue* : alors que la silhouette emmitouflée de Thomas, debout au seuil de l'espace exigu, contraste avec celle, horizontale et débraillée, de Joana, visiblement marquée par la gueule de bois, cette scène apparaît comme une tentative pour réactiver, à travers l'écoute commune de l'enregistrement, une forme de sublimation. L'évocation du conte radiophonique que l'écrivain et l'actrice ont réalisé autrefois pour prouver leur talent apparaît comme une référence allégorique, une fable susceptible de donner sens au désarroi existentiel et de l'éloignement des deux amis ; mais, cette tentative de sublimation est dénigrée par Joana, qui, en se débarrassant à bas prix des cassettes qui archivent ces travaux passés, la ramène à sa plus sordide matérialité.

La scène suivante, celle de l'enregistrement interrompu de *La Princesse nue*, confronte encore Thomas et Joana au même conflit mélancolique entre une volonté de sublimation à travers l'œuvre et une pulsion vitale qui amène l'actrice à rompre la convention, à chercher à littéraliser la nudité. En effet, la pièce radiophonique décrit une situation apparemment sans issue, celle de la rencontre entre deux âmes amnésiques : la mise à nu correspond à une perte de repères, une tombée dans la mélancolie dont les protagonistes ne savent plus ni comment ils y sont entrés, ni comment ils pourraient en sortir. Or la proposition de Joana de se mettre véritablement à nu redonne corps au duo d'acteurs, ramène dans l'enregistrement de la désolation sans recours une pulsion de rire, d'enfance et de désir — les deux personnages se poursuivent entre les meubles pendant que le décor tourne, Joana aide Thomas à se déshabiller... Lorsqu'ils se retrouvent agenouillés derrière les prie-dieu, tout se passe comme s'ils rentraient dans le décor imaginaire de leur pièce : nudité de l'âme et du corps ne sont plus opposées mais confondues dans le même sentiment d'oppression ; les corps nus sont mis au second plan par rapport aux visages filmés en gros plan, dans un esprit qui rappelle fortement la cinématographie d'Ingmar Bergman. Ici encore, le cadre potentiellement « sublimant » du dialogue allégorique n'est réactivé par Joana que pour voler en éclats : la narration autobiographique à laquelle elle se livre n'a pas pour but, comme le souhaiterait peut-être le « prince » Thomas — qui cherche à la ramener à ce cadre d'improvisation : « alors, vous vous

en souvenez […] du nom de votre principauté[535] » —, de faire l'anamnèse libératrice de son origine, à la manière d'une psychanalyse, mais la ramène à la volonté de mort qui a été la sienne au moment de sa tentative de suicide, dans le royaume trop étroit de ses parents à Kilb. Et, alors que cette confession marquée par la honte les amène à la fois à chercher une sortie physique de cet espace et à s'y sentir cloués, elle se révèle comme un facteur de précipitation pour le rendez-vous qui destine Joana à rencontrer la Mort. Quand surgit la silhouette voilée de noir de Maja Auersberger, la nudité de Joana rejaillit alors dans le bond qu'elle fait hors du banc, découvrant ses seins auparavant cachés. Nudité accusatrice, nudité de sacrifice, mais aussi rupture de l'illusion qui pouvait faire croire à une Joana encore vivante, et donc susceptible d'être sauvée, dans le souvenir d'un Thomas pétri de culpabilité : celle-ci ne peut être sauvée puisqu'elle se dit déjà pendue, et ce n'est certainement pas un hasard si la « Mort » à laquelle elle s'adresse est jouée par Maja Auersberger visible sous son voile — on peut ainsi imaginer que le fantôme de Joana reproche à l'hôtesse de la soirée d'achever de la crucifier en instrumentalisant sa mort pour pimenter son dîner artistique. Dans cette progression vers la fin de la première partie du spectacle, la nudité tout à la fois psychique et physique de Joana, partagée par Thomas qui en apparaît comme le témoin, accompagne donc une forme d'intensification tragique, non au sens d'une progression de l'*action* dramatique — puisque, tout comme dans *Médée-Matériau*, *Des arbres à abattre* commence en quelque sorte par une fin, la mort de Joana — mais d'un approfondissement des fantasmes introspectifs de Thomas, qui se brise sur la fatalité de cette mort après une anamnèse révélatrice.

À la manière du travail psychique du deuil, cette parenthèse hors du temps du dîner renoue en quelque sorte le lien de Thomas à son amie, retrace à la fois leur condition de vulnérabilité commune et leur indéfectible éloignement, qui se concrétise tant par la friction entre les intentions et stratégies divergentes des deux personnages, que par le parcours biographique éclairé par Joana, et la révélation d'une première tentative de suicide précédant son départ pour Kilb et leur rencontre à travers l'art. Thomas revient donc à l'origine du suicide final de Joana dans sa ville natale, après une carrière qui ne lui a pas permis d'accomplir ses rêves. Manière de signifier la solitude de chacun devant la singularité de son destin social autant que devant la mort, ce voyage intérieur à travers les scènes de la relation noue la nudité du corps

[535] *Ibid.*

à celle de l'âme, un parcours significatif si l'on se rappelle que, de tous les personnages de la pièce, Joana est celle qui investit le plus le corps : comédienne, chorégraphe, animant un studio de danse, elle est aussi intimement liée à la musique, celle du Boléro de Ravel, mais aussi celle de Purcell qui résonne dans la supplique de l'esprit du froid, dans sa fameuse interprétation par Klaus Nomi[536]. Retentissant à la fin de la séquence, le phrasé aigu, le *staccato* de la chanson renforce le pathos de la scène finale, d'autant plus que les paroles entrent singulièrement en écho avec la dépression de la comédienne :

> What power art you, you from below
> Hast made me rise unwillingly and slow
> From beds of everlasting snow ?
> See'st thou not haw stiff and wonderous old
> Far unfit to bear the bitter cold
> I can scarcely move or draw my breath ?
> Let me, let me freeze again to death[537].

1.1.3. *Democracy in America* de Romeo Castellucci

1.1.3.1. *Ekphrasis*

Il n'est pas aisé de décrire *Democracy in America,* tant ce spectacle, comme beaucoup d'autres œuvres de Romeo Castellucci — tel, entre autres, *Go down Moses*, qui développait également le thème de l'abandon maternel — propose une constellation d'images et de signifiants qui s'oppose, par son caractère arborescent, à la linéarité du drame dans les schémas de la dramaturgie classique. On se donnera donc dans cette description la liberté de ne pas imposer la linéarité que le spectacle refuse.

Commençons toutefois, pour orienter la lecture, par noter qu'une trame autant théorique et narrative y est à l'œuvre. D'une part, ce travail inspiré par la lecture de l'ouvrage éponyme de Tocqueville, publié en 1830, en retient un questionnement et une méditation ironiques sur les

---

[536] Issu de l'acte III, scène 2 de l'opéra *The King Arthur* créé par Purcell, sur un livret de John Dryden, en 1691, cet air est repris par le chanteur Klaus Nomi dans son album solo en 1981 sous le titre *The Cold Song*.

[537] « Quelle puissance es-tu, toi qui, du tréfonds / M'a fait lever à regret et lentement / Du lit des neiges éternelles ? / Ne vois-tu pas combien, raidi par les ans, / Trop engourdi pour supporter le froid mordant, / Je puis à peine bouger ou exhaler mon haleine ?/ Laisse-moi, laisse-moi geler à nouveau, jusqu'à mourir de froid. » Traduction s.a.

origines de l'Amérique contemporaine, lieu d'une refondation mythique de la démocratie qui repose à la fois sur l'éviction des Premières Nations, l'installation de communautés puritaines et l'esclavage. Cette inspiration théorique est distillée dans une juxtaposition de tableaux énigmatiques, qui constituent l'armature du spectacle : des archives sonores indexées par des surtitres projetés sur un tulle en avant-scène, un groupe de danseuses vêtues d'uniformes de majorettes et accompagnées de sonnailles, et quelques objets scéniques non identifiés en forment le vocabulaire de base. D'autre part, le spectacle se construit autour d'un drame qui en occupe, en termes chronologiques, la place centrale : celui d'Elizabeth et de Nathaniel, couple de colons puritains inspirés des Pilgrim Fathers, ces communautés animées par un égalitarisme biblique tout autant que par un austère dogmatisme religieux, venues s'installer sur les terres prétendument vierges d'Amérique pour y fonder une nouvelle terre promise, avec la ferme croyance que le Seigneur subviendra à leurs besoins. Alors que la récolte de pommes de terre s'est avérée désastreuse, Elizabeth vient de vendre sa fille malade contre des outils et des semences ; malade elle-même, elle se confronte à l'aveuglement de son mari qui lui enjoint de prier ; comme pour sceller définitivement le malheur du couple, des membres de la communauté font irruption dans leur foyer de manière fantôme, sous la forme de surtitres projetés en majuscules sur le fond de scène, l'accusant de vol et la promettant à un châtiment implacable. Après une spectaculaire crise de possession, Elizabeth se retrouvera au centre d'une série de danses folkloriques issues de diverses cultures populaires, puis réapparaîtra, à la fin du spectacle, au centre d'une image frappante, dans laquelle on la verra tituber, hésitante, entre son enfant présenté par une figure de bonne sœur et un soc qui lui permettra de cultiver la terre.

La thématique du langage, de son arbitraire, de sa relation au divin et à la terre parcourt le début du spectacle et informe la scène centrale. Elle nous amène à revenir sur les premières séquences, qui commencent par un concert presque assourdissant de voix en prières, une polyphonie psalmodiante vraisemblablement issue d'un enregistrement ancien, assortie d'une série de surtitres décrivant le phénomène sonore dans lequel les spectateur·rice·s se voient plongé·e·s : la glossolalie, ou parler en langues, consistant en une « parole fluide faite de syllabes incompréhensibles », est aussi une pratique mystique et religieuse issue des Écritures, reprise au début du vingtième siècle par les communautés religieuses évangélistes qui y voient l'expression d'une parole divine traversant le sujet psalmodiant. Dans la scène suivante, une

armée de majorettes, déjà évoquées ci-dessus, déploient des drapeaux brodées de chaque lettre du titre de la pièce, « Democracy in America », puis, changeant de place au rythme à la fois joyeux et irritant des sonnailles accrochées à leur ceintures, plusieurs séries de mots constituant autant d'anagrammes absurdes, évoquant avec une certaine ironie les différents devenirs du nouveau continent — « Aerodynamic Ceramic », les glaçants et cocasses « Cocain Army Medicare » et « Decay Crime Macaroni » ou encore « Camera Demoniac Cry » — puis une série arbitraire de noms de pays, comme autant d'allusions à la place des États-Unis dans l'ordre international (Canada, Macedonia, Armenia, Iran, Oman, Myanmar…). Quoiqu'elle prenne ici un tour grinçant, la pratique des anagrammes se relie à la scène précédente, rappelant les études de Ferdinand de Saussure sur la théorie des anagrammes dans les traditions poétiques anciennes, latine en particulier, selon laquelle tout poème se fonderait sur la démultiplication et l'éclatement du nom de la divinité[538] — nom dont il sera question dans le dialogue d'Elizabeth et Nathaniel, lorsque celle-ci se prend à l'espoir que le Seigneur n'a pas peut-être pas entendu leurs prières parce qu'elles ne lui étaient pas correctement adressées.

Dans une séquence ultérieure, un couple de scènes apparemment hétérogènes font allusion à la place du langage de l'oppresseur dans les stratégies de survie des colonisés, et sont jointes par le pivot d'un même objet scénique, la reproduction en carton-pâte d'une fresque hellénique abîmée figurant une scène de guerre, qui mêle figures de femmes, de soldats et d'esclaves. La première scène de ce diptyque dévoile cette fresque avec pour fond sonore l'archive d'un chant de travail enregistré en 1966 par le folkloriste Bruce Jackson dans une prison-ferme du Texas, Ellis Unit : le meneur de chant, ponctué par le bruit des bêches abattues en rythme sur la terre et le refrain repris en chœur par ses compagnons, évoque à la première personne la monotonie et l'injustice du travail forcé. Selon Jackson, ces chants, issus de l'esclavage, survivent à l'abolition à travers le travail forcé des Afro-Américains, et sont les derniers témoins de cette tradition[539].

Dans la scène suivante, la fresque est retournée en son envers par des mains invisibles, tandis que l'espace sonore et lumineux se fait théâtralement naturaliste pour évoquer une autre

---

[538] Voir Jean STAROBINSKI, *Les mots sous les mots: les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, [Nachdr. der Ausg.] Paris, 1971, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 2009.

[539] Voir *Afro-American Work Songs in a Texas Prison (1966)*, [en ligne], URL : https://www.folkstreams.net/films/afro-american-work-songs-in-a-texas-prison, consulté le 7 juillet 2022.

forme de disparition : cyclorama bleu sombre et chants d'oiseaux forment un fond duquel deux personnages grossièrement costumés en « Indiens » — masques et gants formant un corps ouvertement artificiel et stéréotypé — se détachent lentement, comme émergés des creux de la fresque transformée en grotte de zoo humain. Alors que des surtitres projetés sur le fond évoquent la morphologie particulière de la langue Ojibwe, issue de la famille des langues algonquines, dans laquelle aura lieu le dialogue — surtitré en ojibwe et en français —, les deux personnages évoquent la scène précédente — ils ont été témoins de l'échange de l'enfant par Elizabeth, dont nous venons d'apercevoir les silhouettes — avant que l'un d'entre eux ne se lance dans un cours d'anglais, qui se transforme rapidement en débat philosophique. Il faut assimiler la langue de l'envahisseur pour mieux comprendre ses ruses, dit le plus âgé, tandis que l'autre dénonce cette stratégie y voyant l'assurance de perdre les choses pour lesquelles les colons n'ont pas de mots et de n'acquérir que des mots inutiles. Pourtant, renchérit le premier, leurs mots sont des serpents, ils sont dotés d'une puissance meurtrière particulière qu'il faudrait apprendre à détourner.

Retournant vers la grotte et se penchant vers le bas comme pour s'y fondre à nouveau, les deux silhouettes se débarrassent des amples couvertures dont elles étaient couvertes, puis enlèvent leur masque ; lentement, elles se défont d'une peau qui s'avère être une combinaison entièrement couvrante, et dévoilent les corps manifestement féminins et blancs de deux actrices. Une longue barre horizontale (un trapèze ?) étant descendue des cintres, l'une d'elles s'en approche, tenant à la main la combinaison pantelante, qui a désormais l'allure d'une peau écorchée. Faisant désormais face au public, elle y suspend le costume-peau, qui est emporté par le trapèze. Ici survient la première nudité à laquelle se grippe la pensée, et à laquelle il faudra retourner plus tard : moins la nudité des actrices que la mise à nu brutale de la théâtralité elle-même, d'autant plus surprenante que cette théâtralité se dénonçait déjà outrageusement comme telle, en offrant une parodie grinçante — et, d'un point de vue décolonial, nettement dérangeante[540] — de la distorsion des représentations des Premières Nations altérisées, décimées et invisibilisées par l'imaginaire colonial, à travers cette image littérale du *scalp* d'une

[540] Le choix de faire jouer des personnages autochtones par deux actrices italiennes de la compagnie Societas de Castellucci a été reçu fraîchement par une partie de la critique lors de la tournée du spectacle aux États-Unis. Voir Jeremy M. BARKER, « Everybody Hates a Tourist : Romeo Castellucci Visited America, and Makes Clear He's Picked Up Some of Our Worst Habits », [en ligne], 2019, URL : https://www.culturebot.org/2019/05/30369/everybody-hates-a-tourist-romeo-castellucci-visited-america-and-makes-clear-hes-picked-up-some-of-our-worst-habits/, consulté le 7 juillet 2022.

peau écorchée et retournée, confiée à une énigmatique instance métaphysique venue des cintres, succédant à un débat sur la politique de la langue. Nudité méta-théâtrale donc, venant prendre le relais de la question linguistique à travers la figure d'une peau exilée, et à laquelle feront écho, dans la suite du spectacle, d'autres formes de nudités.

D'abord, celle du plateau, lors d'un changement scénographique spectaculaire qui laisse voir, derrière le tulle d'avant-scène, une silhouette armée d'une bêche tirer à elle toute la pellicule sombre de la terre, découvrant un sol d'un blanc immaculé, tandis que la cloison de fond de scène est remontée vers les cintres. Ensuite, celle d'Elizabeth, lorsque celle-ci, au terme de la longue et quelque peu laborieuse discussion avec Nathaniel sur les causes de leur pauvreté — problème de mots, le nom du Seigneur, ou problème de choses, d'instruments à acquérir ? — cède à la tentation de l'aveu et confesse à son mari qu'elle blasphème pour se soulager, se transfigurant en figure de sorcière traversée de spasmes et éructant des mots en ojibwe : la dénudation est alors jouée, le déchirement de la blouse correspondant à la fois au répertoire des gestes traditionnels d'expression du deuil et à celui du blasphème, de l'exhibition démoniaque d'une possédée.

Enfin, la convergence de la nudité d'Elizabeth avec la peau des vaincus, lorsque, quelques instants plus tard, après une nouvelle crise de possession, l'aveu du sacrifice de sa fille Mary, puis l'apparition fantomatique des membres de la communauté pour la condamner, le personnage isolé en avant-scène recueille la combinaison suspendue au trapèze à nouveau magiquement descendu des cintres et le tient à bout de bras à l'image d'une Pietà. Elle le replie et le tend vers le ciel tandis que, de l'autre côté d'une cloison de plastique tendue au milieu du plateau, des silhouettes nues se passent de main en main la poupée hyperréaliste d'enfant que nous avions aperçue dans la scène de l'échange. La correspondance entre le sacrifice de l'enfant — plusieurs fois comparé au sacrifice d'Abraham par Elizabeth elle-même — et la disparition culturelle et physique des membres des Premières Nations symbolisé par la peau est donc nettement établie, scellant l'origine tragique de l'Amérique contemporaine.

Cette image constitue la jonction avec la troisième partie du spectacle, qui renoue avec un vocabulaire scénique non narratif et s'articule en un enchaînement fluide de scènes de danse dont l'actrice jouant Elizabeth demeure le fil rouge, ne disparaissant qu'au moment de la scène finale. Troisième partie où la danse traditionnelle s'impose, avec une succession de danses

librement inspirées de diverses traditions[541] — comme un nouveau langage culturel, marqueur d'identité et de communauté, sans toutefois que l'on puisse comprendre ce que le chœur de danseuses représente exactement. Cette communauté dansant à l'unisson est-elle du côté de la sorcellerie et du sabbat, comme pourraient le suggérer le rouge et l'or païens des costumes, le rythme percussif d'une danse des sabres qui intègre la figure d'Elizabeth nue dans son cercle, la nudité collective ? Ou celle d'une communauté féminine régulatrice et prescriptrice, comme la ronde habillée de costumes puritains (semblables à celui d'Elizabeth dans la scène centrale du spectacle) qui forme un chœur pour chanter la domestication du monde naturel à travers la pastorale *The Useful Plough* de Benjamin Britten ? Toujours est-il que cette communauté dansante semble se mouvoir à l'horizon du sacrifice fondateur dont *Democracy in America* se fait le témoin, et réinstaure un faisceau d'images rituelles qui recoupe le projet castelluccien d'interroger, dans le sillage de Tocqueville, la coupure instaurée par les pères pélerins avec les racines grecques de la démocratie[542] : dans cette temporalité indéterminée, où les surtitres projetés sur le tulle font défiler une série de dates marquantes de l'histoire des États-Unis, les danses invoquent à la fois la naissance d'une nation et le temps de célébrations qui précède la naissance de la tragédie, alors que la communauté politique n'a pas encore trouvé de manière de se raconter. Les images finales du spectacle vont dans ce sens, lorsqu'Elizabeth, tiraillée entre son enfant — une poupée hyperréaliste posée inerte sur le plateau — et le soc, choisit finalement l'outil de culture et sort du plateau, courbée, en maniant celui-ci, comme si l'histoire pouvait enfin commencer à s'écrire ; et dans l'énigmatique séquence finale, lorsque deux objets tubulaires, remuant lentement leurs bras articulés, apparaissent au-dessus de l'enfant abandonné

[541] Danses inspirées des traditions folkloriques d'Albanie, de Grèce, du Botswana, d'Angleterre, de Hongrie et de Sardaigne, transmises et recomposées par Evelin Facchini, Gloria Dorliguzzo, Stefania Tansini, Sophia Danae Vorvila, d'après les crédits du spectacle.

[542] « In classical Greece, Tragedy represented the necessary alter ego and the shadow of Athenian Democracy: with Democracy in America Romeo Castellucci follows De Tocqueville's example and places himself in the time that precedes Politics. Once the Greek root has been severed, we arrive at the time that comes before the Birth of Theatre, in the instant of indeterminacy in which naked feet still tread on the smouldering ashes of the Feast that has by now been abandoned by the Gods, without yet knowing the beginning of Tragedy, created by Man. A work that traces the origin of a forgotten celebration, a rite that still has no name, in which Theatre renovates its primary function: to be the necessary and obscure mirror image of the arena for political struggle, and reflect the forms of society of the human race. »
Romeo CASTELLUCCI, « Democracy in America » [en ligne], Texte de présentation sur le site de la compagnie Societas, URL : https://www.societas.es/opera/democracy-in-america/?lang=en, consulté le 7 juillet 2022.

sur le plateau, telles des créatures extra-terrestres venant contempler, depuis un espace-temps radicalement autre, la nudité de la destinée humaine condensée à travers cette figure orpheline.

1.1.3.2. La peau comme empreinte du sacrifice

Dans *Democracy in America*, la nudité intervient de manière marquante à au moins trois reprises, qui correspondent à des registres différents dans le rapport au personnage et à la représentation.

La première occurrence de la nudité intervient à la lisière entre le théâtral et le performatif. À la fin de la première séquence, qui oppose les deux hommes Ojibwe dans leur débat sur l'apprentissage de l'anglais, la nudité résulte en effet d'un acte de dénudation qui peut se lire comme une mise à distance de la théâtralité marquée et revendiquée du dispositif de jeu. L'effet produit est moins de dévoiler le corps nu des comédiennes qui jouaient ces deux personnages que de *souligner l'écart* entre les identités fictionnelles dont elles étaient revêtues avec celui-ci, de mettre en valeur le travestissement en vigueur dans la scène précédente. Comme le suggérait déjà le pivotement de la fresque de carton-pâte et son retournement en décor de grotte factice, ce travestissement dévoilé met en exergue une pensée du théâtre comme véhicule de constructions culturelles, tout en posant un parallèle entre l'Antiquité grecque et la présence des Premières Nations sur le sol américain avant la spoliation des territoires. Cependant, cette mise à nu du travestissement ne vient pas seulement défaire une illusion théâtrale qui se dénonçait déjà elle-même. Elle tient aussi à un changement littéralement *à vue* du régime de représentation, qui, en montrant un acte du faire théâtral — enlever un costume — ne relève pas de la revendication d'une performativité pure et exempte de symbolisme, mais amorce un récit méta-fictionnel en appui sur le « réel » des corps exposés et des costumes démystifiés. En effet, la peau organique des comédiennes fait ici moins effet par elle-même que son dédoublement avec la peau fictionnelle des personnages ojibwe, et l'exposition de cette dernière sur le trapèze à la manière de l'enveloppe cutanée d'un écorché ; on pourrait même, en forçant le trait, parler d'un effacement de la nudité des comédiennes derrière la peau des personnages, transformée en objet scénique qui, loin de faire déchet, connaîtra sa propre histoire. La dénudation revêt donc une valeur méta-fictionnelle au sens où elle vient raconter à

la fois l'écrasement auquel est promise la culture ojibwe et sa survivance, qui viendra se condenser dans les mots ojibwe prononcés par Elizabeth au moment de sa crise de possession, et dans le retour de la « peau » à la fin de cette séquence, lorsque cette dernière la recueillera dans ses bras à l'image d'une Pieta. C'est de cette circulation de la peau associée à une langue perdue et de son association avec la nudité d'Elizabeth qu'il faudra parler un peu plus tard.

La deuxième occurrence de la nudité intervient, elle, au cœur d'une scène théâtrale dans laquelle le dispositif fictionnel est d'ores et déjà bien installé, puisque la confrontation entre Elizabeth et Nathaniel dure déjà depuis une quinzaine de minutes. Si la distance avec le contexte historique de l'intrigue, le caractère épuré de la scénographie, et la codification des gestes des comédiennes jouant Elizabeth et Nathaniel ne permettent pas de parler d'un hyperréalisme comme c'était le cas dans d'autres spectacles de Castellucci, le jeu est toutefois extrêmement incarné, saturé d'une tension émotionnelle accrue par l'amplification des voix au micro. Ici, la nudité ne vient pas produire une rupture, mais prend place au terme d'un long processus d'intensification dramatique, causé par le non-dit qui tisse le dialogue entre un Nathaniel aveugle et une Elizabeth désespérée d'avoir déjà commis l'irrémédiable. Elle surgit donc au moment où Elizabeth, définitivement abattue par les accusations de vol et la sentence promise par les membres de la communauté, entre de plein fouet dans une spectaculaire crise de possession : alors qu'elle était accroupie dos au public, elle se relève soudainement vers lui en régurgitant un liquide blanchâtre ; le corps parcouru de spasmes et les membres détraqués, Elizabeth éructe des mots transcrits en ojibwe et traduits par des surtitres, puis écarte violemment les pans de son chemisier sans cesser de parler, revivant visiblement les débats intérieurs qui l'animaient au moment où elle a abandonné se fille, enjoignant un interlocuteur — Nathaniel, Mary, son fils John ? — de se réveiller, et s'adressant à elle-même des mots de reproches. Ici, à nouveau, l'attention est moins portée sur les seins nus de la comédienne que sur l'expressivité de son geste et sur les paroles qui l'accompagnent, comme si la nudité venait participer du vocabulaire scénique de la possession pour mieux faire entendre la langue refoulée de ceux dont la disparition hante le territoire.

La dernière occurrence de la nudité se fait presque tout au long de la troisième partie, lorsque Elizabeth, ayant soigneusement plié la « peau » sur laquelle elle se penchait à la manière

d'une Pietà, se dénude lentement pour arriver en avant-scène et est rejointe par un cercle de danseuses nues. La nudité des corps, dont les contours sont brouillés par le tulle en avant-scène, se fait ici picturale et symbolique : autant elle conserve un caractère sacrificiel, chez la comédienne qui jouait Elizabeth et qui restera nue jusqu'à l'apparition de femmes qui la revêtiront de son costume de paysanne puritaine, autant elle prend une valeur purement esthétique pour ses compagnes dont la présence ne se rattache à aucune narration. Dans ce contexte où les danses semblent à la fois précéder et accompagner la naissance de la nation américaine, la nudité massive et anonyme des danseuses, tout comme la relative uniformité de leurs silhouettes et de leurs pigmentations, semble donc davantage faire allusion au traditionnel usage allégorique de la nudité dans l'histoire de l'art occidental, celle des cariatides et autres nus féminins dévolus à la représentation de valeurs abstraites et universelles. Si ces nudités ne sont ici le symbole de rien de déterminé, ce qui fait sens à mes yeux est davantage la manière dont la silhouette d'Elizabeth est intégrée et parfois fondue dans la masse, comme si, par le nombre, la singularité de son histoire était télescopée dans l'épaisseur d'une histoire féminine plus ancienne, capable de l'éclairer aussi bien que de l'occlure.

1. 2. Trois dramaturgies tragiques de la nudité

Dérouler dans leurs chronologies respectives les contextes dramaturgiques de *Médée-Matériau*, *Des arbres à abattre* et *Democracy in America* nous a permis de saisir les enjeux de représentation tout comme les effets des diverses apparitions du corps nu — majoritairement féminin — qui les traversent. Dans ces trois spectacles, la nudité se révèle ainsi *en contexte*, immergée dans un faisceau de signes qui la relient indéfectiblement à la catégorie du tragique. Bien que les trois spectacles relèvent de la scène contemporaine, s'appuient sur des dramaturgies, des processus de création et un rapport au jeu qui, chacun à sa manière, contestent les conventions associées au genre de la tragédie, chacun expose un conflit mortel entre l'individu et la communauté, réinvestissant la figure du théâtre comme lieu de confrontation de la société avec sa propre représentation, et espace d'une possible transformation cathartique de celle-ci par les émotions. Notons que selon les spectacles, le rapport de l'apparition du corps nu à l'acte tragique lui-même — meurtres commis par Médée, suicide de Joana, sacrifice de sa fille par Elizabeth — varie en raison de son positionnement dans la temporalité de l'action tragique : quoique dans les trois spectacles, l'irréparable ait déjà eu lieu, seule la nudité de Dréville dans *Médée-Matériau* intervient dans le présent d'un meurtre et d'un mythe rejoués au moment de la séance théâtrale. Chez Lupa, la nudité de Joana intervient au sein d'une forme de rêverie du narrateur où la remémoration fantasmée du passé donne corps à une Joana qui se précipite vers la mort, tandis que chez Castellucci, elle vient nouer ensemble les sacrifices de Mary, la fille d'Élizabeth, et celui du peuple et de la culture Ojibwe, exemplaire du sort réservé aux Premières Nations dans l'histoire des États-Unis.

La question qui se pose alors est de savoir quel rôle joue la nudité dans cette forme contemporaine de catharsis et quelle figure du·de la spectateur·rice est esquissée en creux par sa mise en œuvre : celui, bien connu, d'amplifier un effet d'identification avec le personnage soumis à la violence du sacrifice, avec les affects identifiés par Aristote dans sa *Poétique* — la terreur et la pitié — ou d'autres effets tels que la mise à distance réflexive, la désorientation, la réprobation, la honte ou l'indignation ? Aussi, notons au passage que la nudité est, dans ces trois spectacles, peu susceptible de servir les reproches de gratuité qui lui sont souvent adressés, puisque, outre sa forte inscription dans la dramaturgie, elle trouve à travers le registre tragique

— dont on rappelle qu'il est associé par Aristote au genre « noble » de la tragédie — comme à travers la notoriété internationale des metteurs en scène ici concernés, une légitimité a priori assurée sur les plans esthétique aussi bien que politique.

C'est au sein de cette identification au registre tragique et de ce questionnement sur les effets produits par l'emploi de la nudité qu'il me semble pertinent de questionner les concepts proposés au cours de cette thèse, de les faire entrer en dialogue avec l'expérience des corps nus traversés dans ces trois spectacles : en quoi les concepts de moi-peau et de vulnérabilité viennent-ils éclairer les personnages et les rapports de circulation entre corps, costume et espace scénique ? Peut-on parler, en réadoptant la perspective d'une pensée critique informée par le féminisme, d'une fétichisation du corps féminin nu dans ces mises en scène qui ne reposent pourtant en rien sur le plaisir scopique ?

1.2.1. Mues de la nudité : circulations entre corps nu, costume et espace scénique

L'insertion du corps nu dans une chaîne de signifiants impliquant d'autres éléments du dispositif spectaculaire, tels que le costume ou certains éléments de l'espace scénique, offre une résonance particulière avec les concepts de moi pelliculaire, de Moi-peau et de transitivité retournée développés au cours de la troisième partie de ce travail. Dans *Médée-Matériau* et *Democracy in America*, ces derniers permettent d'éclairer cette circulation à la lumière d'un brouillage et d'une reconfiguration des identités des personnages ou des groupes représentés sur le plateau. Dans *Médée-Matériau*, les crèmes et morceaux de gaze dont Dréville-Médée enduit sa peau avant d'enlever sa robe participent d'un rituel de soin par la défiguration qui préparent le rituel sacrificiel dans lequel elle fera brûler sa robe. Dans *Democracy in America*, la représentation théâtrale, pensée comme une restauration du temps mythique qui précède la naissance d'une démocratie, se remet en question à travers le destin offert au costume-scalp des deux personnages Ojibwe représentés au début de la pièce.

Médée-Matériau est pensé comme un rituel dans lequel Médée, interprétée par Dréville, entreprend une défiguration qui lui permettra de se libérer de l'identité de femme, de mère et d'épouse de Jason pour revenir, selon les mots de Dréville, à la magie, à ses ancêtres, à un temps mythique qui précède son aventure auprès des Argonautes et la tragédie qui s'ensuivra. Ce processus performatif se matérialise à travers la ligne d'actions physiques travaillée par Dréville

en amont de la représentation, de concert avec Anatoli Vassiliev. Dans *Face à Médée*, journal de ses répétitions pour *Médée-Matériau*, Dréville décrit la manière dont cette ligne d'actions physiques doit être répétée indépendamment du travail du texte et de ce qu'elle nomme ligne d'actions psychiques[543]. Elle explique également en détail comment ces trois lignes travaillées distinctement ne se rencontrent que lors des premières représentations, qui apparaissent ainsi comme le début d'un nouveau processus, produisant de nouveaux effets de sens et de nouvelles interactions. Nous avons déjà décrit certains éléments de cette ligne d'actions : une feuille de texte saisie et lue pour être froissé à deux reprises, un miroir également convoqué et reposé sèchement, des pots contenant des crèmes de textures variées dont Dréville enduira certaines parties de son visage. Au tout début du texte, Médée se définit à partir de Jason, dont le nom est le premier mot prononcé au début de la pièce : « Jason Mon Premier et Mon Dernier[544] ». S'adressant à la nourrice, elle lui demande où est Jason. La toute dernière phrase du spectacle, répétée à l'infini, formera une boucle évolutive avec cette inquiétude, la question étant désormais « Nourrice Qui est Cet homme » ; il s'agit là d'une décision dramaturgique significative de la part de Vassiliev, puisque le texte de Müller se clôt par l'affirmation d'une identité — « Je suis Médée ». Selon Christian Klein, si la Médée du début du texte se désigne elle-même à la troisième personne, c'est parce qu'elle se présente désormais

> comme une épouse soumise et crédule, qui veut croire, contre le savoir du lecteur ou du spectateur averti, que Jason serait allé voir Créon et Creuse afin d'obtenir l'hospitalité pour lui et sa famille, et non, comme chacun le sait, pour épouser la fille du roi local[545].

C'est le reflet de l'épouse dépendante aperçue dans le miroir, de l'« adjuvante » qui s'est perdue en tant que « sujet » (Christian Klein), qui ouvre une disjonction avec l'identité initiale de la magicienne, qui a aidé Jason à voler la Toison d'or et sacrifié pour elle son frère : « Ce n'est pas Médée ». Évoquant le stade du miroir étudié par Lacan, la figure reflétée par le miroir révèle l'aliénation du sujet et ouvre la possibilité d'un retour à soi. Ce dernier passe dès lors paradoxalement par un acte de soin difficile à percevoir comme tel du point de vue du·de la spectateur·rice, lorsque Médée-Dréville applique sur différentes parties de son visage des

---

[543] Valérie DREVILLE, *Face à Médée : journal de répétition*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Le temps du théâtre », 2018.
[544] À une exception, toutes les citations sont issues de la traduction employée par Anatoli Vassiliev pour le spectacle.
[545] Christian KLEIN, « Matériau M(édée/uller) » [en ligne], *Germanica*, n° 18, CeGes – Université Charles-de-Gaulle Lille-III, 1996, URL : https://journals.openedition.org/germanica/1972, consulté le 18 juin 2022.

baumes d'une couleur blanchâtre dont la texture épaisse, grasse et fibreuse qui œuvrent à une étrange défiguration : précis, ce rituel se démarque d'un rituel de beauté féminin ordinaire, tend à dégenrer le visage de Dréville en bigarrant sa peau, à en défaire le lisse, sans pour autant s'apparenter à une masculinisation. Comment comprendre cette transfiguration partielle, fragmentaire, du visage de Médée quand on a pu voir, dans d'autres spectacles de Vassiliev comme *Le Bal Masqué*, de nombreux masques couvrant non seulement la totalité du visage, mais aussi le crâne lui-même ? Une hypothèse est à rechercher dans le concept de moi-peau, si l'on considère qu'il ne s'agit pas pour la Médée de Müller de partir en quête d'une nouvelle identité dans le monde de son drame, mais davantage de se défaire de l'identité présente en l'atomisant au maximum. La défiguration répond ici à la poétique de l'extrême condensation et de la fragmentation présentes dans la réécriture du mythe par Müller.

La peau de Médée-Dréville trouve ses échos et ses continuités à travers la surface des objets manipulés par celle-ci : la pellicule réfléchissante du miroir, sa robe, le tissu dont sont faits ses enfants-marionnettes, le verre de la bouteille (ou flacon) attaché à sa taille et contenant l'essence qui enflammera le tout. Toutes ces surfaces ne connaissent pas le même destin, mais ces objets, parce qu'il symbolisent les liens de Médée à autrui, apparaissent comme des extensions et des prothèses d'un Moi-Peau contraint à se détruire en partie pour pouvoir survivre. Ainsi, la robe et la bouteille condensent les relations de Médée à Créuse et à Jason, la manière dont ces dernières la constitue au plus près de son corps. Christian Klein souligne que Créuse est autant une rivale qu'une image de Médée plus jeune, le nouvel adjuvant féminin qui permettra à Jason, comme l'a fait Médée en Colchide, d'assouvir son pouvoir sur un territoire. L'innovation de Müller par rapport au texte original de Sénèque est ici de faire porter à Créuse sa propre robe et pas seulement une étoffe empoisonnée ; c'est peut-être la raison pour laquelle Médée-Dréville, une fois la robe enlevée, la manipule comme une marionnette, lui faisant faire une sorte de danse autour de son corps avant de la passer dans l'ouverture étroite de son coude droit, comme si elle dégainait une épée. Le motif de la peau est d'ailleurs très présent dans le texte de Müller : la robe de Médée est une « autre peau » dont elle prie Jason de vêtir sa nouvelle épouse : « Habille ton nouvel amour comme / De ma peau Ainsi je serai proche de toi / Proche

de ton amour on ne peut plus loin de moi[546] ». De la même manière, la bouteille d'alcool qui apparaît et frappe le regard lors de la dénudation de Médée-Dréville opère comme une défiguration grinçante de son corps, une prothèse phallique dont Médée retourne la puissance contre Jason, puisque le fluide séminal censé féconder le corps de la nouvelle fiancée est, dans la pièce, celui qui contribue à le détruire par les flammes, empêchant le héros grec de perpétuer le cycle de la colonisation. La défiguration apportée par le geste de soin des baumes apposés sur la surface de la peau permet à Médée d'opérer ces gestes de déchirer, de casser, d'éventrer. Ces prothèses externes peuvent être envisagées comme une mue que Médée a besoin de laisser derrière elle pour entrer, cette fois véritablement nue, dans un temps qui précède le mythe.

Dans *Democracy in America*, la « peau » constituée par le costume Ojibwe simultanément enlevé et exhibé par une des comédiennes qui a interprété la scène initie à travers la pièce un voyage dont le sens est davantage symbolique que narratif, et rappelle fortement l'analyse du destin de la peau de Marsyas évoquée par Stéphane Dumas dans la troisième partie de cette thèse. À la manière de l'écorché, l'apparition de cette « peau » évoque un retournement de la pellicule cutanée sur elle-même, une inversion entre surface interne et surface externe, et un arrachement à l'épaisseur du corps dans lequel elle trouvait ancrage. En opérant comme une rupture sur le plan de la représentation théâtrale proposée pendant les minutes précédentes, elle constitue une image frappante qui condense en un instant la violence de la colonisation du continent américain, l'annihilation d'une culture par une autre, la perte d'une langue et du rapport au monde qu'elle engendre. Associée au débat philosophique des personnages Ojibwe sur les conséquences du métissage culturel que leur impose la présence des colons, cette peau d'écorché vient également rappeler les développements de Didier Anzieu sur la fonction de la langue maternelle comme enveloppe permettant à l'enfant de se constituer un Moi-peau : quand Elizabeth, saisie par sa crise de possession, éructe en ojibwe, c'est justement cette langue écorchée, détachée de son corps d'origine, mais aussi la langue des témoins de la scène d'abandon, qui vient se substituer à sa langue maternelle pour dire l'horreur de l'abandon de son enfant. Peau et langue ojibwe hantent ainsi le drame colonial du fondement de la nation américaine, l'enveloppent d'une pellicule spectrale. Or il est intéressant de noter que, si la

[546] Heiner MÜLLER, *Germania mort à Berlin: précédé de Rivage à l'abandon, Matériau-Médée, Paysages avec Argonautes et autres textes*, *op. cit.*

« peau » scalpée fait d'abord figure d'écorchement d'une culture et d'une langue par la réduction du corps à un lambeau, son passage du tri- au bi-dimensionnel, c'est par le biais des profondeurs du corps et de ses fluides que la culture du colonisé fait retour dans l'espace du colon. Dès le début de la scène, la révolte d'Elizabeth contre l'ordre religieux qui l'entoure se manifeste somatiquement : le corps est saisi de douleurs, un mouchoir tâché de sang est exhibé, la crise est précédée d'un vomissement blanchâtre.

Ici encore l'exposition de la peau dépasse la simple nudité du corps : elle accompagne celle-ci d'un riche faisceau de sens et accompagne une défiguration, dans laquelle l'identité du personnage est soumis à une profonde distorsion. Dans la scène qui confronte Elizabeth, revenue de la récolte, à son époux Nathaniel, l'écriture quasi brechtienne d'une situation de dilemme pratique — deux paysans face à la disette se heurtent à leur système de croyance — fait place à une vrille émotionnelle à laquelle Artaud ne trouverait rien à redire. Comme Médée, Elizabeth se distingue tout d'abord par sa subordination à l'ordre patriarcal, son statut d'épouse et de mère. Mais la situation de disette et la récolte catastrophique qui l'empêchent de nourrir ses enfants la contraignent à transgresser les conventions liées à ce double statut, et à remettre en question jusqu'au système de croyances dans lequel elle vit en exprimant ses doutes sur l'incapacité du Seigneur à écouter ses prières. Est-ce un Dieu absent, indifférent, incapable ou un Dieu mal nommé ? Dans tous les cas, la rigidité et le dogmatisme puritain n'admettent pas une telle autonomie réflexive et obligent le personnage à vivre ses doutes sur le mode du blasphème, de la sorcellerie, de la possession diabolique. Le pragmatisme dont Elizabeth fait preuve en échangeant son enfant contre des outils de culture ne trouve pas de place dans un système de pensée manichéen. Aussi le corps de l'actrice prend-il le relais de l'artifice scénographique de la « peau » scalpée dans une saillie organique où les inflexions soudain gutturales de la voix déchirent le tissu symbolique dont est faite l'identité sociale du personnage.

1.2.2. Au-delà du *male gaze*. Une fétichisation de la vulnérabilité féminine ?

Une observation de *Médée-Matériau, Des arbres à abattre* et *Democracy in America* invite à une interrogation sur le type de plaisir spectatoriel généré par la mise à nu du personnage féminin dans le moment de crise qui le traverse. Dans les trois cas, il est

remarquable de noter que le modèle d'analyse du plaisir scopique proposé par Laura Mulvey dans le contexte du cinéma hollywoodien ne fonctionne pas selon les critères décrits par la théoricienne : le corps des personnages n'est pas objectifié par un regard voyeuriste, a priori masculin, traquant leur mystère ou leur culpabilité ; il n'est pas non plus érigé en un fétiche sexuel, dont la fascinante beauté aurait pour but de camoufler l'angoisse de castration suscité par le féminin. Au contraire, on peut affirmer que la nudité surgit chez ces trois personnages comme un jaillissement de la subjectivité, qui impose aux spectateur·rice·s une rencontre dans laquelle la qualité de leur attention et de leur présence éthique sont interpellées. Le point de vue féminin est omniprésent dans ces trois spectacles. Pour autant, comme je le montrerai pour *Médée-Matériau* et *Des arbres à abattre,* ces derniers n'appellent pas nécessairement l'étiquette de « *female gaze* » dont nous avons examiné les critères de définition, proposés par Iris Brey, dans notre deuxième partie ; la piste d'analyse à explorer ici relèverait donc davantage d'une fétichisation de la souffrance féminine, plutôt que de la figure féminine comme objet sexuel.

Dans *Des arbres à abattre*, il est certes possible d'affirmer que Krystian Lupa, à travers la figure de Joana, surmonte les écueils du *male gaze*. Si le roman de Bernhard ne présente pas d'affinités avec la pensée féministe — la critique de l'œuvre de Bernhard fait elle-même état de visions contrastées de la représentation des femmes dans ses romans, allant d'une extrême misogynie à des portraits plus nuancés[547] — sa structure narrative s'articule autour d'une figure féminine dont la remémoration et la présence *post-mortem*, au cœur d'un dîner mondain, ravive le regard porté par le narrateur sur son passé et sur sa relation avec cette communauté. Dans l'adaptation de Lupa, la distribution de l'actrice Marta Zięba dans le rôle de Joana donne corps à ce rôle de revenante, et permet une relative émancipation vis-à-vis du point de vue subjectif du narrateur, qui a pour effet non seulement d'offrir aux spectateur·rice·s le point de vue du personnage, mais aussi d'élargir les questions posées par le suicide de Joana : qu'est-ce qu'être artiste, et femme, dans une société en grande partie régie par la mondanité ? Que ce suicide vient-il dire de cette communauté artistique incarnée par le couple des Auersberger ? Figure solitaire, habitée par le rêve et le désir de beauté, Joana brouille les frontières institutionnelles

[547] Voir la revue des critiques féministes adressées à Bernhard dans J. J. LONG, *The novels of Thomas Bernhard: form and its function*, Rochester, N.Y, Camden House, coll. « Studies in German literature, linguistics, and culture », 2001, p. 9-11.

— elle hésite entre le théâtre et la danse —, remet en question la manière dont l'institution qu'est le Théâtre National sépare les acteurs de leurs corps, les empêche de cultiver un jeu organique et ancré. Sur le plateau, elle continue de brouiller les frontières entre passé et présent, scène et salle — elle vient à un moment s'appuyer sur l'épaule d'un spectateur —, ou encore jeu et non-jeu lors de la scène de *La Princesse nue*.

Cependant, dans le regard du narrateur Thomas, Joana est principalement représentée à l'aune de ses échecs professionnels. Il oppose une Joana épanouie, se vêtant de robes espagnoles conçues par elle-même (voir illustration 3), et évoluant parmi les convives comme une femme désirable et désirante, à la Joana déchue dans l'alcoolisme qui finit par se suicider ; le regard bernhardien repose sur une érotisation de la désublimation du personnage et de la société qui l'entoure, un plaisir compassionnel pris au spectacle de sa déchéance qui nourrit le geste d'écriture en ce qu'il alimente « l'irritation » du narrateur face au spectacle obscène du « souper artistique » mondaine et répétitif auquel il assiste.

La lecture du roman de Bernhard donne pourtant prise à une réflexion critique absente aussi bien du texte que de son adaptation scénique sur le rôle tenu par Joana dans la sphère culturelle viennoise au moment de sa rencontre avec le narrateur : plutôt que de se consacrer à sa propre carrière de comédienne ou de danseuse, Joana se dédie corps et âme, plusieurs années durant, à l'ascension professionnelle de son mari licier, qui l'abandonne pour partir au Mexique avec sa meilleure amie, sans lui laisser d'argent. La dépression et l'alcoolisme de Joana n'arrivent qu'à partir du moment de désespoir suscité par cet abandon, ainsi que la perte de sécurité financière et de statut social qui l'accompagnent. Ces quelques pages, dans lesquelles le narrateur décrit la manière dont Joana fait de l'atelier de son mari un lieu de rencontre incontournable de la scène artistique autrichienne, et déploie toutes ses compétences sociales et artistiques pour favoriser la carrière de son époux et faire monter le prix de ses œuvres, se prêtent à une analyse féministe qui n'intéresse ni Bernhard ni Lupa. Elles invitent à reconsidérer l'échec professionnel de Joana au prisme d'une socialisation féminine patriarcale dans laquelle certaines artistes sont amenées à préférer travailler gratuitement pour leurs compagnons et à se mettre sous leur dépendance, plutôt qu'à rechercher une affirmation professionnelle qui ne sera pas forcément payante. Elles ouvrent également quelques clés pour penser la dévalorisation du travail de Joana, aussi bien par les autres — son travail sur le mouvement est critiqué par deux

personnages masculins, un des comédiens de l'institution et son propre compagnon de vie, John, qui raconte l'avoir incitée à arrêter cette activité trop peu lucrative — que par elle-même.

Si la polyphonie présente dans la mise en scène de Lupa tend à diffracter le prisme totalisant de ce regard bernhardien — Joana trouve sa propre voix pour défendre son travail pédagogique (dans la première scène diffusée sur l'écran), prend l'initiative de la nudité, fait dériver le drame symboliste de *La Princesse nue* vers une forme de confession autobiographique qui lui permet de raconter son histoire —, l'adaptation se contente souvent de mettre dans la bouche des acteur·rice·s des discours rapportés par le narrateur. Là où elle s'émancipe véritablement du texte, le point de vue du personnage va toutefois dans le sens de la vision fataliste du narrateur. Dans la scène où Joana et Thomas, nus, se retrouvent cachés derrière les prie-dieu, Joana raconte ainsi l'expérience d'un corps habité par le rêve auquel la réalité sociale de Kilb, sa ville natale, ainsi que la prégnance de la honte, le poids de la religion catholique symbolisée par les prie-dieu qui semblent littéralement entraver leurs corps, n'ont à offrir que leur prison. Cette confession referme la question posée par le suicide à la communauté viennoise dont elle a un jour été le centre sur une détermination antérieure, celle d'un mal-être existentiel — attesté par des scarifications et une première tentative de suicide dans l'adolescence — qui exonère ses contemporains de toute responsabilité dans le sort qui lui est échu. L'apparition du corps de Joana, lorsque celle-ci ose finalement se lever et appeler à elle la figure de la Mort, participe de cette désublimation érotisée.

Si la nudité n'apparaît pas dans *Des arbres à abattre* sous l'égide d'un quelconque *male gaze*, on est en droit de s'interroger sur la manière dont Lupa, à la suite de Bernhard, emploie cette figure de vulnérabilité, la sublime au rang de vulnérabilité constitutive en laissant de côté les facteurs d'aggravation — liés entre autres à l'identité provinciale, féminine de Joana — qui la rendent spécifique. Aussi, la figure féminine en mal d'émancipation que représente Joana court-elle le risque de faire malgré tout, en tant que figure sacrificielle dépolitisée, l'objet d'une forme de fétichisation, non seulement par le narrateur qui l'observe depuis une posture de témoin, mais également, à mon sens, pour la communauté spectatorielle qui l'observe.

L'examen de *Médée-Matériau* au prisme des réflexions de Laura Mulvey et Iris Brey sur le *male* et le *female gaze* appelle un constat similaire à celui que je fais pour *Des arbres à abattre* : à aucun moment, la mise en scène du corps nu de Médée-Dréville ne repose sur une

érotisation au détriment de la reconnaissance intersubjective. Au contraire, la nudité vient davantage servir un recouvrement par Médée de sa propre subjectivité, niée par Jason. La mise en scène de Vassiliev, associée au texte de Müller, nous plonge dans l'expérience vécue de Médée. Cependant, la singularité de cette mise en scène repose à mes yeux non tant sur le fait qu'elle parvienne à partager avec les spectateur·rice·s la sensorialité de cette expérience, que sur les procédés de mise à distance qui entravent l'asservissement de ce corps exposé à un régime sémantique particulier. La force de Médée-Dréville est de nous convoquer tout en maintenant entre elle et nous une distance incommensurable, d'aiguiser l'attention à un point extrême tout en nous laissant libres de nous positionner face au spectacle. Le regard de Dréville, planté vers le lointain et traversant les regards du public, sa voix et son corps nous tiennent littéralement en respect, nous obligeant à reconnaître la part d'altérité à laquelle elle restitue sa place en tant qu'étrangère, magicienne, barbare. En un certain sens, *Médée-Matériau* exacerbe jusqu'à son point limite la scène du visage chez Lévinas : l'être assis face public de Dréville est avant tout appel, convocation, résistance, en particulier dans la dernière partie du spectacle. Dans ce temps indéterminé du mythe, qui se joue après l'action tragique, la nudité de Dréville-Médée est entièrement visagéifiée : elle vient non seulement renforcer l'autorité du visage mais lui apporter une dimension supplémentaire, celle d'une altérité irréductible au regard genré qui pourrait se poser sur elle.

Si la mise en scène de Vassiliev devait être comparée à l'une des stratégies du *male gaze* analysée par Mulvey, il s'agirait de celle du regard fétichisant plutôt que de celle du voyeurisme. En effet, il y a quelque chose de l'iconisation dans la frontalité et le caractère statique du jeu, où les accessoires, comme les regards, convergent au centre de l'image, occupé par l'actrice. Cependant, le rôle de fétiche chez Mulvey est de forclore la menace du féminin à travers la répétition de son image idéalisée, la scansion des plans sur son corps occupant tout l'espace de l'écran. Ici, il n'est question que de réhabiliter cette menace du féminin, capable de saborder l'ordre symbolique dominé par Jason et Créon en recréant ses propres symboles, en mettant en scène son propre drame et en s'affirmant comme l'unique officiante de ce rituel. Menaçante, Médée-Dréville l'est jusqu'à imposer l'ordre dans lequel les fluides se versent, qu'il s'agisse de l'essence contenue dans la bouteille portée à la taille ou du grain dont sont garnies ses enfants-marionnettes.

Si *Médée-Matériau* invoque la figure de l'icône sans passer par la fétichisation, c'est parce qu'en un sens, la figure de Médée y figure un dépassement et un déplacement vis-à-vis du genre. Ni homme, ni femme, la Médée régénérée de la fin du spectacle revient à une identité sacrée, mythique, qui replace le travail de Vassiliev dans le contexte de son parcours spirituel et de sa filiation avec l'art sacré russe. La centralité de la figure de Médée, la manière dont sa présence absorbe et unifie tout le paysage de son drame en les rassemblant autour d'elle-même, est donc davantage à mettre en lien avec le projet, pour Vassiliev, d'une réactivation de la mission métaphysique de l'art. La chercheuse et comédienne Stéphanie Lupo révèle ainsi l'importance, pour le metteur en scène, de la théorie de la perspective inversée propre aux icônes religieuses, développée par le père Pavel Florenski[548] : dans la perspective « inversée » des icônes religieuses, l'art est envisagé comme « un vecteur en direction d'un monde métaphysique », comme le lieu d'une révélation et non — comme c'est le cas à partir de la Renaissance — comme description d'un monde temporel dont l'Homme est le centre. Dans le travail de laboratoire accompli avec Valérie Dréville sur le texte de Müller, Vassiliev rejette le « jeu psychologique » qu'il identifie à la perspective humaniste, et met en place des « structures de jeu ludiques » dans lesquelles, par le travail méthodique des différentes lignes d'action, l'acteur·rice ne joue plus « sous l'influence » d'une situation dramatique mais à l'intérieur de celle-ci, « pour éclairer une idée ou un concept philosophique ». Dans *Médée-Matériau*, Médée est absolument seule avec elle-même, et se place dans un temps mythique où il s'agit, comme le souligne Dréville dans le programme de salle lors de la reprise du spectacle au Théâtre des Bouffes du Nord, de revenir « vers son origine, vers la magie, vers les dieux ».

Autrement dit, la nudité et le geste de dénudation qui la fait apparaître participent d'un rituel dans lequel Médée se dépouille de la part d'elle-même qui s'est prêtée au drame, accomplit un sacrifice dans lequel ses attributs matériels et symboliques sont tour à tour détachés de sa personne, exposés et immolés. La force de sa nudité est alors de ne prescrire aucune attitude interprétative déterminée aux spectateur·rice·s, de laisser ces derniers totalement libres face à la présence de Dréville-Médée. La nudité acquiert ici une force dramatisante inédite, exacerbant

[548] Voir Stéphanie LUPO, « Anatoli Vassiliev, la recherche d'un théâtre spirituel » [en ligne], *La Revue russe*, vol. 29, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2007, URL : https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_2007_num_29_1_2308, consulté le 16 juin 2022.

une tension non tant à l'intérieur de la représentation — au sens où elle déterminerait la conduite de l'action dramatique — qu'entre la scène et la salle, voire à l'intérieur de la salle elle-même. La nudité liée au corps n'est pas seulement renforcée par son imbrication avec d'autres éléments dramaturgiques et avec la présence incandescente de l'actrice, engagée au présent dans l'expérimentation des lignes d'action définies avec Vassiliev. Elle l'est également dans la manière dont elle participe d'une expérience accrue du présent du fait que la comédienne doit tenir le fil de son jeu devant une salle divisée. Dans sa réponse à un questionnaire adressé aux spectateur·rice·s de *Médée-Matériau* en 2017, la comédienne Emmanuelle Coutellier confiait :

> J'ai lutté les 40 premières minutes je dirais, car les spectateurs sont partis par vagues et c'était douloureux de voir ça. Ils riaient pour certains très fort, et surtout les personnes à mes côtés qui ne pouvaient pas sortir du fait qu'elles étaient coincées au fond s'en sont donné à cœur joie. […] Ce qui m'a frappée c'est que je viens d'une école d'acting américaine dans laquelle on dit « quand un acteur est au bon endroit, tout le monde se tait ». Et bien là ça a été le cas. Tant que Valérie était modérée dans son jeu les gens se permettaient de rire mais devant le cœur de son récit et de sa mise à nu, le silence s'est fait. On ne peut pas nier la racine, de la vie, d'un être humain, c'est trop universel, on ne peut qu'être touché ou du moins s'incliner comme une meute[549].

Le témoignage fait état de l'évolution marquante de l'atmosphère de la salle pendant l'heure que dure la pièce : alors que les quarante premières minutes, qui correspondent au défilement du texte et à la première partie du monologue de Müller, laissent une partie du public « à l'extérieur », la mise à nu de Dréville et la mise en acte du sacrifice restaure une forme d'unité dans l'écoute du spectacle.

Conclusion

À la lisière du théâtral et du performatif, la nudité s'invite sur les scènes contemporaines de Lupa, Castellucci et Vassiliev au sein de dramaturgies riches et complexes. Dans les trois spectacles cités, elle ne prend pas sens isolément mais couplée à un *geste* de dénudation, lui-même indissociable d'une situation, d'une énergie, d'une intention, et d'un effet de cadre diégétique qui en détermine l'interprétation. Ainsi, on peut répertorier la variété de ces gestes de dénudation en fonction de qui se dénude (le personnage, l'actante, ou les deux à la fois), du cadre diégétique (scène dramatique, entre-deux scènes, en fonction de sa tonicité, de ce que l'on

[549] Cette réponse à mon questionnaire, diffusé sur les réseaux sociaux, est l'unique que j'ai reçue.

peut percevoir de l'intention qui le fonde, ou encore de l'effet ou des multiples effets qu'il peut susciter (surprise, tragique, effet d'étrangeté, de mise à distance…).

Cependant, il me semble qu'aucune grille d'analyse ne peut remplacer le travail sensible qu'implique la remise en contexte de chacun de ces gestes de dénudation, leur mise en perspective avec des axes d'interprétation plus vastes. Aussi, le geste d'analyse permet-il de désenclaver la question de la nudité de sa fixation sur l'image du corps nu pour interroger les notions de théâtralité, de performativité, de tragique, ou encore la représentation du genre.

CHAPITRE 2. Méta-nudités. Bourges, Ingvartsen, el Conde de Torrefiel

2.1. Des méta-nudités : quand une nudité « pense » une autre nudité

Ce chapitre porte sur un corpus de trois spectacles contemporains dans lesquelles la nudité apparaît sur le fond d'un emprunt, d'une référence ou de la réactivation explicite d'une œuvre antérieure. Il s'agit de *À mon seul désir de* Gaëlle Bourges (2014), *69 position*s de Mette Ingvartsen (2014), et *La posibilidad que desaparece frente al paisaje* de la compagnie El Conde de Torrefiel (création 2015)[550].

La singularité de ces spectacles réside à mes yeux dans la manière dont ils emploient la nudité de manière réflexive, en proposant au public une contextualisation et une réflexion à la fois sur la nudité en tant que représentation et sur la représentation elle-même. Mon hypothèse est que le recours à la nudité déployé dans ces formes hétérogènes nous met en présence d'une nudité qui se pense elle-même comme procédé de représentation, comme pratique culturelle, et offre au public une expérience complexe où perception du corps nu et mise à distance réflexive se conjuguent subtilement. Contrairement aux spectacles de Krystian Lupa, Anatoli Vassiliev et Romeo Castellucci étudiés dans le chapitre précédent, le dévoilement du corps nu n'y intervient pas dans un contexte dramaturgique indexé sur une fiction dans laquelle les actrices interprètent un personnage — quel que soit, au demeurant, la complexité des rapports qu'entretiennent ces esthétiques avec cette notion — et ne vient ni opérer une rupture par rapport au régime de théâtralité, ni servir un processus d'intensification dramatique. En effet, le processus de référencement sur une œuvre ou un phénomène extérieur nous amène ici plus loin dans le registre de la non-fiction, d'un rapport au réel qui constitue le point de départ de la démarche artistique sans pour autant la rattacher au théâtre documentaire. Je tâcherai de mettre en relief quelques-uns des points communs structurels aux œuvres de ce corpus avant de m'intéresser à la manière dont la présence d'un discours y travaille la perception de la nudité.

[550] Voir liste des spectacles en annexe pour l'ensemble des crédits.

2.1.1. Une instance énonciatrice féminine

Si la représentation du corps nu s'émancipe ici d'un cadre diégétique unifié, elle continue toutefois d'opérer dans le cadre d'une *mimesis* qui repose sur un dispositif dramaturgique complexe, une triangulation entre *le spectacle* qui se déroule sous nos yeux, *le référent* sur lequel il s'indexe et *l'instance énonciatrice* qui en assure la « traduction ». Outre le fait qu'ils sont majoritairement mis en scène par des femmes — les chorégraphes Gaëlle Bourges et Mette Ingvartsen, le duo Tanya Beyeler - Pablo Gisbert[551] — ces spectacles ont pour point commun le fait de reposer sur une instance énonciatrice féminine et unifiée, dont la présence traverse les spectacles. Cette énonciation peut être assumée par l'artiste en personne — dans *69 positions*, Mette Ingvartsen se présente comme une guide conférencière face au groupe des spectateur·rice·s et assume à la fois la contextualisation de certaines œuvres citées et leur réactualisation comportant des moments de nudité ; dans *À mon seul désir*, la voix pré-enregistrée de Gaëlle Bourges accompagne la chorégraphie de quatre interprètes nues, dont elle-même, par un récit à la première personne de sa méditation devant *La Dame à la licorne* au musée de Cluny — mais peut aussi être le fait d'une voix off féminine non identifiée, comme c'est le cas dans *La Posibilidad que desaparece frente al paisaje*[552], où une narratrice anonyme et omnisciente décrit une série de séquences mettant en scène des personnages connus et inconnus dans diverses villes d'Europe.

2.1.2. Des regards portés sur un objet culturel

Cette instance critique offre un cadre discursif qui remplit ainsi auprès des spectateur·rices une fonction de médiation vis-à-vis du référent, imposant à la fois son savoir, son regard et son interprétation au sujet des œuvres ou des pratiques qui y sont traitées. Cette médiation est assumée par une adresse directe au public et repose sur l'explicitation, auprès du·de la spectateur·rice, des références qui font l'objet d'une imitation, explicitation dont les modalités varient selon les spectacles.

---

[551] Gaëlle Bourges et Mette Ingvartsen écrivent et conçoivent elles-mêmes leurs spectacles ; en revanche, pour El Conde de Torrefiel, c'est Pablo Gisbert qui écrit le texte, Tanya Beyeler signant à ses côtés la dramaturgie et la mise en scène.

[552] Pour des raisons de lisibilité, je me réfère au spectacle sous l'abrégé *La Posibilidad…* dans la suite du texte.

Du plus simple au plus complexe, il s'agit de la célèbre tapisserie médiévale *La Dame à la licorne*, pour *À mon seul désir*, décrite par la narratrice ; d'un corpus d'œuvres, d'archives et de pratiques reliant les thématiques de la nudité, de la sexualité et de la politique, allant des années 1960 à nos jours et incluant des extraits des travaux de la chorégraphe elle-même, pour *69 positions* ; enfin, pour *La posibilidad…*, d'un camaïeu de pratiques sociales et artistiques, de discours et de figures d'intellectuels ou d'artistes du paysage contemporain actuel. Dans les séquences qui m'intéresseront ici, « Berlin » et « Bruxelles », il est question de deux pratiques spectaculaires, l'une de masse et l'autre confidentielle : un shooting géant réalisé par le photographe mondialement célèbre Spencer Tunick[553] sur le mémorial de la Shoah à Berlin, et une performance donnée par un groupe d'artistes anonymes dans une galerie bruxelloise, qui rappelle, sans la nommer, la récupération marchande d'une tradition de performances transgressives à caractère sexuel, telle que l'a incarnée le show australien *Pupettry of the penis*[554].

Dans les trois pièces, le référent connaît des traitements différenciés : dans *À mon seul désir*, la tapisserie de *La Dame à la Licorne* est complètement oblitérée et en quelque sorte recréée par l'*ekphrasis* transmise en voix off et par les performeuses nues, qui décorent une toile de fond en velours rouge et en interprètent certains personnages — la jeune fille, mais aussi les animaux qui peuplent les tapisseries ; on peut toutefois supposer qu'une partie de l'assistance, sans forcément connaître cette célèbre tapisserie, en a déjà vu une reproduction, ne serait-ce qu'en contexte scolaire. Sur le fond de cette connaissance vague ou partielle de l'œuvre citée,

---

[553] Spencer Tunick est un photographe américain né en 1967, mondialement connu pour ses installations photographiques mettant en scène de grands groupes de personnes nues dans des décors urbains ou naturels. Voir article « Spencer Tunick » [en ligne], dans *Wikipedia*, 2022, URL : https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Spencer_Tunick&oldid=1080846758, consulté le 10 juillet 2022.

[554] *Pupettry of the penis* est une comédie de stand-up conçue par l'humoriste australien Simon Morley. Originairement créée en 1997 dans un garage pour accompagner la promotion d'un calendrier montrant ses « origami génitaux », la performance est développée et diffusée à la télévision en 1997 puis connaît un immense succès aux États-Unis et en Grande-Bretagne. Elle consiste en une série d'une quarantaine de manipulations du pénis de deux performeurs. Plusieurs critiques ont suggéré que, par-delà la superficialité apparente du spectacle, celui-ci opérait une désexualisation et une dé-fétichisation du pénis en mettant en scène sa malléabilité. Voir le résumé de ces analyses sur l'excellente page consacrée à « Puppetry of the Penis » [en ligne], dans *Wikipedia*, 2022, URL : https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Puppetry_of_the_Penis&oldid=1096664839, consulté le 10 juillet 2022.

l'oblitération de la tapisserie d'origine amène donc les spectateur·rice·s à accompagner cette recréation en la complétant sur le plan de l'imaginaire.

Dans *69 positions*, le plateau est transformé en salle d'exposition où des archives visuelles et audiovisuelles constituent la trame de la visite. L'entrée dans la salle est donc une entrée sur le plateau, d'autant plus impressionnante que celui-ci est entouré de cimaises, et que la lumière est réverbérée par le sol blanc, éclairant aussi bien l'assistance que la performeuse et les documents. Si la performeuse laisse le public libre de circuler à son gré dans l'espace, de se positionner à proximité ou à distance d'elle, et de pratiquer, vis-à-vis de ses propositions, une forme d'inattention sélective (Richard Schechner), le dispositif scénographique part donc d'une contrainte qui met le·la spectateur·rice en mouvement dans un espace en perpétuelle transformation. Au sein de ce parcours, Mette Ingvartsen multiplie les modes de retransmission et de traduction, conjuguant la description, le *reenactment* de fragments de performance physique ou textuelle, tissant une partition faite de petites séquences au contenu hétéroclite dont sa recherche incarnée constitue le fil conducteur.

Dans les deux séquences de *La Posibilidad…* qui m'intéressent, la narration, au présent, s'appuie sur des effets de réel — convoquant des personnages connus du monde de l'art tels que le photographe Spencer Tunick ou le philosophe Paul B. Preciado — mais les scènes décrites et les citations sont fictionnelles : ainsi la description du shooting reprend avec précision les éléments qui composent les actions du photographe en la transposant dans un espace où aucun n'a jamais eu lieu, le Mémorial de La Shoah à Berlin ; la scène qui se déroule dans une galerie d'art bruxelloise met en scène le philosophe Paul B. Preciado assistant à une performance sexuelle est plus improbable, mais s'inspire néanmoins d'une forme existante[555].

[555] Cf. note précédente.

2.1.3. Une mise en abyme du regard : des figures du public internes à l'œuvre

Cette présence d'une instance énonciatrice, susceptible de passer au prisme de sa sensibilité, de son corps ou de sa fantaisie les œuvres ou les pratiques qu'elle partage avec le public engage enfin dans les trois pièces une mise en abyme du regard, qui intègre la figure du·de la spectateur·rice dans le dispositif de l'œuvre lui-même. Aux spectateur·rice·s présent·e·s dans la salle, se superpose la figure de spectateur·rice·s intégré·e·s dans le récit, à commencer par l'artiste ayant occupé ce rôle avant de devenir médiatrice et autrice de la représentation. Ainsi, le récit de la voix off d'*À mon seul désir* commence par la description de la tapisserie vue depuis un banc de la salle du musée de Cluny où elle est exposée. Elle décrit d'abord l'immersion dans la pénombre de la salle, le temps nécessaire pour commencer à distinguer les figures présentes sur la toile :

> Dans la pénombre on distingue quelques figures, mais il faut d'abord s'habituer au noir pour commencer à voir.
> Le fond est rouge garance.
> L'espace est tellement saturé qu'on ne reconnaît pas toutes les formes du premier coup[556].

Puis, ayant commencé à décrire les figures qu'elle aperçoit au fil de cette habituation — des jeunes filles et des animaux, dont deux plus imposantes, un lion et une licorne —, elle change de focale et revient à sa position de spectatrice, mentionnant les conditions matérielles de sa visite, le rapport entre la découverte perceptive de l'œuvre et le savoir disponible à son sujet :

> Quand l'œil est habitué, la tenture commence à apparaître. C'est un ensemble de six tapisseries aux couleurs ternies, suspendu à la verticale dans ordre particulier, et dont chaque panneau offre peu de variétés à première vue.
> En s'approchant, on peut pourtant distinguer sur chaque pièce une scène muette, chaque fois une allégorie discrète des cinq sens.
> J'ai compris les cinq sens plus tard, car je n'avais pas envie de lire le descriptif. Je préférais rester assise sur le large banc à regarder sans comprendre vraiment. L'air était extrêmement frais, à cause de la climatisation active pour raison de conservation. Un endroit parfait en plein été[557].

La voix de la narratrice s'impose donc comme une « figure de bord » à laquelle le public peut s'identifier : si les notations liées à son contexte de réception se rattachent à une expérience

---

[556] Gaëlle BOURGES, « À mon seul désir », Texte du spectacle, document confié par l'artiste.
[557] *Ibid.*

racontée à la première personne du singulier, le regard se décline également sous le pronom impersonnel « on », ou à travers la figure de « l'œil », embarquant dans l'expérience subjective la part impersonnelle de la perception, et ouvrant un espace pour d'autres regards que le sien.

Au tout début de *69 positions*, Mette Ingvartsen ne se met pas en scène en tant que spectatrice au moment de la réception première des œuvres, mais comme chorégraphe impliquée dans une réflexion et un dialogue avec les performances emblématiques de la « libération sexuelle » des années 1960 : elle commence en effet par lire un échange de mails avec l'artiste états-unienne Carolee Schneemann, à laquelle elle a écrit pour lui proposer de travailler à un *reenactment* de *Meat Joy*, sa performance créée en 1964[558]. Cette expérience de réceptrice constitue l'arrière-plan de la création : dans l'introduction du volume qu'elle consacre à *69 positions*, créé dans le cadre d'un doctorat en chorégraphie à l'Université des arts de Stockholm et à la Doch School of Dance and Circus, Ingvartsen décrit sa découverte du livre de Richard Schechner *Dionysus in 69*, qui documente très précisément la création et le déroulement de la pièce du même nom par la compagnie new-yorkaise The Performing Group, dirigée par Schechner[559]. C'est en feuilletant ce livre qu'Ingvartsen s'interroge pour la première fois sur la possibilité de performer des archives et de questionner l'échec de la « révolution sexuelle » dont cette œuvre est l'un des témoins.

> Quand j'ai commencé à travailler sur *69 positions*, la performance à laquelle est dédiée ce volume, j'ai trouvé un livre qui est devenu très important pour moi. C'était un livre sur *Dionysus in 69*, une performance créée par Richard Schechner en 1968. Il contenait toutes sortes d'informations concernant la performance : le texte de la pièce, mais aussi des descriptions de la manière dont la performance a été faite et les pensées de l'auteur et des performeurs au moment où ils étaient en train de la créer. Le livre était plein d'images qui, au fur et à mesure que je tournais les pages, créait l'impression presque filmique d'être guidée à travers la performance. J'avais l'impression, tout en lisant, d'assister à une performance en soi, certainement différente de celle qui avait eu lieu au

[558] *Meat Joy* est créé en 1964 par Carolee Schneemann à Paris, pour le Festival de la Libre Expression, sur l'invitation de Jean-Jacques Lebel avec laquelle l'artiste participait au mouvement Fluxus. Il est repris quelques mois plus tard à New York avec d'autres interprètes.

[559] Richard SCHECHNER Eberstadt, Frederick, Raeanne RUBENSTEIN, Max WALDMAN, *Dionysus in 69 : the performance group*, New York, The Wooster Group / Farrar Straus and Giroux, 1970.

> Garage de la Wooster Street à New York, mais malgré tout une performance qui faisait apparaître de manière vivante les objets sous mes yeux[560].

Mais la figure de l'artiste n'est pas nécessairement l'unique figure spectatorielle interne à l'œuvre. Celle-ci se cristallise principalement à travers la figure d'un public participant à des degrés divers à la performance.

Chez Mette Ingvartsen, le public est d'emblée impliqué dans l'action lorsque l'artiste, proposant de reconstituer un fragment de *Meat Joy*, demande à des spectatrices de s'approcher d'elle et de s'allonger à ses côtés, lorsqu'elle invite un spectateur masculin à former avec elle une sculpture vivante inspirée des illustrations de *Justine ou les malheurs de la vertu*, ou lorsqu'elle propose à quatre spectateur·rice·s de reproduire les sons d'un multi-orgasme collectif diffusés sur un Ipod. À plusieurs de ces moments, la participation estompe la frontière entre scène et salle et instaure le public comme une communauté regardée aussi bien que regardante.

À la fin de *À mon seul désir*, lorsque la musique éclate, les quatre performeuses sont rejointes sur le plateau par une vingtaine de figurant·e·s nu·e·s portant des masques de lapin, et forment un groupe compact dansant face public pendant une dizaine de minutes. Formant deux rangs serrés, ils·elles se rapprochent lentement des gradins, comme une marée montante, une armée de corps désirants prenant d'assaut l'espace auparavant discipliné de la chorégraphie. Alors que le dispositif précédent invitait le public à plonger dans la vision de Gaëlle Bourges, et que les performeuses nues ne regardaient le public que masquées, cette frontalité semble renvoyer aux spectateur·rice·s l'énergie désirante refoulée dans les symboles policés de la tapisserie décodés au fil du spectacle. Or ce groupe de figurant·e·s est composé, en grande partie de non-professionnel·le·s, ancien·ne·s spectateur·rice·s ayant aimé le spectacle ou résident·e·s invité·e·s à se joindre à la compagnie quelques jours avant la représentation.

---

[560] « When I started working on 69 positions, the performance this volume is dedicated to, I found a book that became very important to me. It was a book about Dionysus in 69,1 a performance made by Richard Schechner in 1968. It contained all kinds of information regarding the performance: the text of the play itself, but also descriptions of how the performance was made and what the author and the performers were thinking about while creating it. The book was full of pictures that, as I turned the pages, created an almost filmic effect of being led through the entire performance. I had the feeling that while I was reading I was witnessing a performance in itself, quite a different one than what took place in the garage on Wooster Street in New York, but nevertheless a performance that made objects vividly appear in front of my eyes. » Ma traduction.
Voir Mette INGVARTSEN, *Expanded Choreography: Shifting the agency of movement in The Artificial Nature Project and 69 positions* [en ligne], Doctoral Thesis (artistic), [s.n.], 2016, URL : https://portal.research.lu.se/en/publications/expanded-choreography-shifting-the-agency-of-movement-in-the-arti, consulté le 10 juillet 2022.

Dans *La Posibilidad…*, la voix off de la narratrice n'est pas identifiée à celle des metteurs en scène Tanya Beyeler et Pablo Gisbert, mais elle semble observer des événements performatifs et spectaculaires en considérant leur public intrafictionnel comme partie prenante de ce qui se joue. Ainsi, dans la séquence « Berlin », la voix off détaille avec précision les attitudes hétérogènes des différents membres du public venus participer au shooting de Spencer Tunick, mais mentionne également ceux qui regardent le shooting se faire en le prenant en photo depuis les barrières de sécurité, redoublant sa dimension de grand spectacle ; dans la séquence « Bruxelles », elle décrit le public huppé venu assister à un enterrement de vie de jeune fille dans la galerie privatisée, et se concentre en particulier sur un spectateur qui tourne littéralement le dos à la performance, Paul B. Preciado. Simultanément, nous assistons depuis nos sièges aux évolutions des quatre performeurs masculins qui, sur le plateau nu, reproduisent, ici les poses des figurant·e·s de Spencer Tunick, là les manipulations génitales des « *chicos latinos* » : il en résulte l'impression d'une *superposition* entre public « réel » et public intrafictionnel, qui a pour effet d'inciter le·la spectateur·rice à négocier son positionnement par rapport au divertissement représenté sur le plateau.

2.1.4. Trois regards politiques sur la sexualité

Le dernier point commun qui rassemble *À mon seul désir*, *La Posiblidad…* et *69 positions* est certainement le geste de renouer avec une articulation explicite, bien que non contraignante, entre le corps nu et la sexualité. Dans les années 2010, cette articulation est relativement nouvelle, et rompt avec une vingtaine d'années pendant lesquelles, dans le champ chorégraphique, des artistes comme Jérôme Bel, Boris Charmatz, Emmnuelle Huyhn ou Xavier Le Roy ont œuvré à déconstruire l'association spontanée entre nudité et sexualité afin d'ouvrir de nouveaux champs de perception sur les territoires de la représentation du corps[561].

Les œuvres ici présentées héritent de cette culture non sexualisante du corps, engagent une grande qualité sensible dans le rapport au mouvement et à l'image scénique, mais

[561] Voir par exemple Roland HUESCA, *La danse des orifices: étude sur la nudité*, *op. cit.* ; Sophie WALON, « Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de "résistance" », *Agôn*, *op. cit.*

thématisent ouvertement la question de la sexualité en la reliant à la question politique. Chez Mette Ingvartsen, cette proposition est explicitée dès le début de la visite, au moment où la chorégraphe accueille les spectateur·rice·s sur le plateau et leur présente le spectacle. Il s'agit, à travers l'appréhension de la sexualité, d'interroger la structuration du politique compris comme dispositif de partage entre des espaces différenciés :

> Bonjour et bienvenue dans *69 positions*, une visite guidée à travers des performances sexuelles. Toutes les vidéos, images et textes que nous allons voir dans les deux prochaines heures ont été sélectionnées pour la manière dont elles exposent une relation explicite entre la sexualité et la sphère publique. C'est-à-dire, la manière dont elles révèlent que la sexualité n'est pas seulement quelque chose de personnel, intime et privé que nous devrions garder derrière des portes fermées, mais plutôt quelque chose qui participe à la construction de notre société et au fonctionnement de la politique[562].

Au cours de la pièce, Mette Ingvartsen expose de nombreuses performances faisant usage de la nudité dans une perspective ouvertement politique et/ou prenant place dans l'espace public : *Meat Joy* de Carolee Schneemann est décrite comme une protestation contre la guerre du Vietnam ; sa performance *Naked Action Lecture* pose la question de l'autorité de l'ne de l'art, si celle-ci se présente nue devant son auditoire[563] ; les performances *Blank Placard Dance* d'Anna Halprin, où les danseurs défilent dans la rue munis de pancartes blanches et y inscrivent des revendications glanées auprès des passants, et *Naked Protest* de Yayoi Kusama, une action de protestation devant la bourse de Wall Street, qui aboutit à l'arrestation des performeur·euse·s, remettent également en question la frontière entre l'art et la sphère publique et politique. Dans la deuxième partie, Mette Ingvartsen propose notamment des *reenactments* de différents fragments de sa pièce *to come* : faisant collaborer les spectateur·rice·s à la composition d'une sculpture vivante reproduisant les positions d'une orgie collective, elle met en relief le caractère transgressif de l'orgie dans laquelle les rôles de genre se voient brouillés, toutes les places devenant interchangeables alors que l'opposition entre activité et passivité dans l'acte sexuel n'a

---

[562] « Hello and welcome to *69 positions*, a guided tour through sexual performances. All the videos, images and texts that we are going to look at for the next two hours have been selected according to how they expose an explicit relationship between sexuality and the public sphere. That is how they reveal that sexuality is not only something personal, intimate and private that we should keep behind closed doors, but rather something that participates in how our society is built and the way politics function. » Ma traduction.
Mette INGVARTSEN, *Expanded Choreography*, *op. cit.*

[563] Schneemann donne sa performance *Naked Action Lecture* en 1968 à l'Institute of Contemporary Art de Londres. La citation fait partie de la présentation de la performance par l'artiste elle-même, disponible sur son site officiel. Voir CAROLEE SCHNEEMANN FOUNDATION, « Naked Action Lecture, 1968 » [en ligne], URL : https://www.schneemannfoundation.org/artworks/naked-action-lecture, consulté le 10 juillet 2022.

plus cours. La troisième partie expose des pratiques sexuelles activant des éléments non-humains pour contribuer au plaisir humain, citant la prise de testostérone, la momification, l'agalmatophilie ou les électrodes — autant de procédés qui passent par les sensations pour transformer le corps « à un niveau moléculaire[564] », dissolvant les frontières entre intérieur et extérieur, l'espace intime et l'espace public.

Chez Gaëlle Bourges, la dimension politique de la tapisserie apparaît au moment où la narratrice commence à décoder les symboles qui entourent la figure féminine dominante sur les toiles et fait l'hypothèse que la présence de la licorne, animal mythique réputé pour n'épargner que les femmes vierges, atteste sa virginité. L'activité interprétative devient politique au sens où elle confronte des lectures hétérogènes de l'œuvre, mêle au récit officiel sur celle-ci ses propres associations de pensées, et décide de l'importance à accorder à tel ou tel détail. Ayant remarqué la présence d'autres animaux sur la tapisserie, tels que le perroquet, symbole d'un amour courtois réservé aux femmes mariées, ou encore celle du renard et des lapins, symboles de la ruse et de la lubricité, elle se réfère à ces derniers pour brouiller les pistes et contester l'hypothèse de la virginité de la Dame. Elle joue avec les syllogismes et complique le raisonnement, pour finalement relativiser l'importance des représentations, rabattant la figure de la jeune fille sur celle des animaux, en particulier celle, chimérique, de la licorne. Observant l'allégorie de la vue, elle note :

> Dans ce panneau, la jeune fille tient un miroir dans sa main — or les peintres médiévaux représentaient souvent la pécheresse dans sa chambre, justement un miroir à la main. […] Ici, la jeune fille ne se regarde pas : elle est assise, un petit chien poilu à sa gauche, et elle tend le miroir à la licorne. À croire que ce sont les licornes qui sont des putes. Ou que les putes sont des licornes[565].

Dans ce passage, l'introduction du registre familier à travers le mot « pute » opère un débrayage lexical saisissant vis-à-vis du contexte historique de la tapisserie, actualisant la lecture de l'image au regard de la figure contemporaine des travailleuses du sexe, à laquelle Gaëlle Bourges a dédié plusieurs de ses spectacles, tels que *La Belle indifférence* et *Je baise les yeux*. Elle joue également sur le double sens contemporain du mot « licorne », qui désigne à la fois un animal hybride, rare, marqué par son caractère insaisissable, et constitue depuis quelques

[564] Mette INGVARTSEN, *op. cit.*
[565] Gaëlle BOURGES, « À mon seul désir », *op. cit.*

années un symbole de la communauté LGBTQIA+. À travers cette méditation sur la tapisserie s'opère ainsi une réinterprétation qui est également une réappropriation féministe de l'imaginaire médiéval et de la tapisserie considérée comme un objet de patrimoine. Il s'agit de détisser la trame normative inscrite dans les représentations et les symboles, de faire disjoncter leurs injonctions cachées pour y reconnaître des figures de désir, de monstruosité ou d'hybridité contemporaines. La dernière phrase du texte de la narratrice le condense de manière suggestive :

> Ça me plaît assez : des licornes, des chiens poilus, des putes et des monstres fabuleux. Sans compter les trente-cinq lapins lubriques. Pas vraiment métaphorique, mais un bon programme politique[566].

Par sa lecture résolument anachronique de la tapisserie, *À mon seul désir* puise donc dans la représentation des jeunes filles du cycle de Cluny les éléments d'une politique de la sexualité contemporaine.

Dans *La Posibilidad…*, c'est l'avènement d'un fascisme de l'ère néo-libérale, le triomphe de la société du spectacle dénoncée par Guy Debord, puis par Jean Baudrillard, qui constitue le fil rouge de l'écriture. Aussi la sexualité prend-elle dans la pièce une place conséquente bien que non centrale, en tant que champ d'expérience transformé en spectacle, produit de consommation parmi d'autres. L'une des premières séquences donne à entendre un soliloque (fictif) de Michel Houellebecq adressé à une prostituée dans un hôtel de Marseille. Dans les deux séquences qui nous intéressent, la sexualité demeure assujettie au dispositif du spectacle : la description du shooting sur le Mémorial de Berlin fait écho à l'esprit naturiste des travaux de Spencer Tunick, et mentionne rapidement la présence de « curieux » et de « pervers » parmi les participants, laissant entendre que la nudité de masse, même dépourvue de connotation sexuelle, attire son lot de voyeurs. Elle fait également allusion à un groupe de manifestants religieux protestant contre la tenue de l'événement et constituant une force de censure dérisoire, mais bien présente. La séquence de la galerie bruxelloise s'attaque plus frontalement au spectacle du sexe à travers la figure des quatre performeurs latino-américains qui s'y produisent, et propose un récit de leur parcours dans lequel le spectacle repose sur une stratégie rationnelle, liée à la survie économique, et une froide équation entre « sexe et argent » :

---

[566] *Ibid.*

> Avant de se consacrer à l'événementiel, ces garçons latino ont travaillé dans des hôtels, des restaurants et des stations essence, jusqu'au moment où, fatigués de leur situation précaire, et constatant que le sexe et l'argent continuaient de mener le monde, ils se sont décidés à créer une série de spectacles exclusivement pour les gens riches. Bien qu'ils aient fait leurs débuts dans un petit cabaret, devant trois pelés et un tondu, peu à peu le bouche à oreille s'est fait dans l'élite de la ville au sujet de leurs étranges talents, à cheval entre l'art contemporain et la pornographie ; et maintenant ces garçons réalisent des œuvres uniques pour des groupes réduits de personnes qui paient très cher pour voir en exclusivité jusqu'où leur imagination peut les mener[567].

Le détail de ce parcours migratoire et de son aboutissement incongru dans le champ du divertissement privé tend à politiser le spectacle de la nudité qui se montre sur scène dans le sens d'une dénonciation voilée de l'(auto)exploitation sexuelle, considérée comme une conséquence de la précarité, et de la dépravation morale de ceux qui la monnaient, décrits comme une petite élite de « gens riches », prêts à payer toujours plus pour une surenchère de transgression. Ce récit, qui fait écho au soliloque de Michel Houellebecq devant une travailleuse du sexe réduite au statut d'interlocutrice silencieuse, s'inscrit dans une tradition rhétorique de victimisation des travailleurs du sexe et de blâme des « clients », qui flirte moins avec le féminisme abolitionniste qu'avec une critique du capitalisme tardif pour laquelle le travail du sexe constitue l'aboutissement le plus extrême de sa logique marchande. La description du public assistant à la performance offre une cible explicite à la satire, à travers les icônes de la communauté LGBTQI+ que sont Paul B. Preciado, présent dans la galerie, et Leigh Bowery, qui porte son nom :

> Pendant que se déroule cette pièce de théâtre interactive, à Bruxelles, Paul B. Preciado, anciennement connu comme Beatriz Preciado, se trouve dans un local près de la gare. En ce moment même, il est très célèbre à cause de tout le discours philosophique autour du Queer, des concepts de genre et de sexualité. Paul B. Preciado est venu dans la ville parce qu'il a été invité à un enterrement de vie de jeune fille organisé pour l'une de ses meilleures amies. La fête se tient dans une célèbre galerie d'art appelée Leigh Bowery, en hommage à l'artiste australien mort du sida à 33 ans[568].

L'élite privilégiée qui assiste à la performance sexuelle des « *chicos latinoamericanos* » est donc liée à la communauté LGBTQI+, présentée ici moins sous sa forme militante que sous ses atours mondains, puisque le philosophe contemporain Paul B. Preciado, emblème de la transidentité et de la remise en question des normes du genre — par ailleurs cité dans *69*

---

[567] Traduction personnelle d'après le texte de *La Posibilidad que desaparece frente al paisaje*, document transmis par la compagnie El Conde de Torrefiel.
[568] *Ibid.*

positions[569] —, n'y vient pas pour défendre son travail ou pour présenter un livre, mais apparaît dans le cadre de sa vie privée, invité à un événement social. En décalage avec le discours révolutionnaire de Preciado, la tenue de la performance dans le cadre de l'enterrement de vie de jeune fille s'inscrit dans la tradition de ces réunions non-mixtes précédant le mariage, où il est coutume de faire venir des strip-teasers pour dévergonder la future mariée et amuser ses invitées. La séquence joue sur cette dissonance, suggérant ainsi l'absorption de la révolution queer par la logique marchande du capitalisme tardif, sa conformité à l'essence du spectacle.

[569] Dans la troisième section du spectacle, Mette Ingvartsen lit un extrait de *Testo Junkie* de Paul B. Preciado sur les effets de la prise de testostérone.

2.2. Un travail du regard. Des effets du discours sur la perception du corps nu, et réciproquement

Les spectacles qui nous intéressent ici insèrent la nudité dans le cadre d'une représentation qui la met d'emblée à distance. Cependant, la perception de celle-ci est l'objet d'un travail du regard qui évolue au gré des interactions entre corps et discours pendant toute la durée de la représentation, et qui se nourrit des écarts et des décalages aussi bien que des effets de convergence entre ce qui se dit et ce qui se montre sur le plateau. Afin de cerner les fonctions spécifiques de la nudité dans chacun des trois dispositifs, il s'agit donc de décrire et d'analyser cette évolution : quels procédés permettent-ils au regard de s'accoutumer à la nudité, d'atténuer ou au contraire de faire saillir sa dimension potentiellement sexuelle ? Quels discours sur la sexualité s'énoncent-ils, ou sont-ils ébranlés, à travers son usage et sa mise en scène ?

2.2.1. *69 positions* de Mette Ingvartsen

Dans la pièce de Mette Ingvartsen, la thématisation explicite de la nudité permet au public d'en faire l'expérience dans un cadre où les intentions esthétiques et les ressorts pratiques des œuvres citées et reproduites sont constamment mises en partage par l'artiste.

Au début de la pièce, la nudité s'invite très progressivement : thématisée et nommée avant d'être endossée par l'artiste, elle fait l'objet d'un questionnement théorique et d'une expérience participative avant de s'imposer, vers la fin de la première partie, pour toute la fin de la pièce. Elle permet ainsi à la chorégraphe non seulement d'historiciser la question des rapports entre nudité, sexualité et politique, mais d'en proposer une actualisation intense.

Alors qu'elle glisse au sol pour nous décrire une séquence de la performance *Meat Joy*, la performeuse assume le décalage entre l'original et la copie, invitant les spectateur·rice·s à visualiser les corps et les images décrites tout en effectuant elle-même des fragments de la partition. L'attention spectatorielle est ainsi clivée entre le signifiant du corps en mouvement sur le plateau et le signifié des corps dépeints par la chorégraphe ; c'est seulement dans un deuxième temps que celle-ci allume un moniteur et enclenche la diffusion d'une archive vidéo qui permet de voir ces corps et d'apprécier la différence entre ce que l'on a imaginé à l'écoute de la description et ce que la vidéo montre effectivement.

Une seconde étape importante est, à la suite de cette diffusion, la mention par Mette Ingvartsen du texte de la *Naked Action Lecture* de Carolee Schneemann :

> « Can an art historian be a naked woman? Can she have public authority while naked and speaking? Was the content of the lecture less appreciable when she was naked? What multiple levels of uneasiness, pleasure, curiosity, erotic fascination, acceptance or rejection were activated in an audience? [570] »

Cette citation du travail de Schneemann questionne la possibilité d'incarner deux figures a priori opposées dans l'imaginaire occidental, celui de la femme nue, réduite à sa corporéité et conçue a priori comme objet du regard, et celui de l'historien de l'art, supposément masculin, détenteur d'un savoir esthétique, et dépourvu de corps. En adressant la question aux spectateur·rice·s qui l'entourent, Mette Ingvartsen, qui s'est présentée comme guide dans une exposition d'archives, se réapproprie implicitement la position d'historienne de l'art, permettant aux spectateur·rice·s de s'interroger avec les mots de Schneemann au sujet des réactions qu'ils·elles pourraient avoir si celle-ci se dénudait. L'anticipation est d'autant plus aisée que la formule emprunte au cadre expérimental, qui identifie un problème et des hypothèses. Difficultés de concentration, réprobation, embarras, curiosité, fascination, acceptation ou rejet forment un panel de réponses identifiées comme plausibles, donc légitimes, dans le cadre de cette expérience partagée.

C'est la séquence suivante qui se charge de mettre en œuvre cette expérience : après avoir lu la citation de Schneemann, Ingvartsen attire l'attention du public sur un panneau reproduisant une interview avec la chorégraphe Anna Halprin et commence, sans transition, à ôter ses vêtements. Une fois dénudée, elle annonce qu'elle est en train de performer un extrait de la performance *Parades and changes* évoqué par Halprin dans le document :

> Donc, actuellement je suis censée regarder un des spectateurs ici présents dans les yeux. *(Je maintiens le contact visuel avec un spectateur ou une spectatrice et lui parle directement).* Je dois garder ce contact visuel intime jusqu'à ce que la situation devienne inconfortable. Là tout de suite ça a l'air OK, non ? *(Je reformule cette phrase en fonction de la réaction de la personne).* Le malaise pourrait surgir de votre côté ou du mien, et

[570] « Un·e historien.ne de l'art peut-il·elle être une femme nue ? Peut-elle avoir une autorité publique alors qu'elle parle nue ? Le contenu de la conférence était-il moins appréciable au moment où elle était nue ? Quels multiples niveaux de malaise, de plaisir, de curiosité, de fascination érotique, d'acceptation ou de rejet ont-ils été activés dans le public ? » Ma traduction. Carolee SCHNEEMANN, *More than Meat Joy : performance works and selected writings*, 2000, p. 81.

> au moment où la situation deviendrait trop bizarre, je devrais changer mon regard et commencer à regarder quelqu'un d'autre[571].

Un instant plus tôt, Ingvartsen précisait que cette règle du jeu a été pensée par Halprin à un moment où *Parades and changes* devait être adapté à l'espace du musée : il s'agissait de jouer de la proximité et de l'intimité avec les spectateur·rice·s pour compenser la disparition de la distance théâtrale, garantie par la séparation entre scène et gradins. En choisissant un partenaire avec lequel elle établit un contact visuel réciproque, la performeuse théâtralise la situation, reproduit le sens d'une certaine distance. On pourrait dire que ce procédé tient littéralement le·la spectateur·rice « en respect » — du latin *re-spectare*, « regarder » et « en arrière » — au sens où le regard maintient l'autre à distance, sans pour autant perdre l'intensité et l'intimité suscitée par la proximité dans laquelle se déroule l'acte de dénudation. Le contact visuel fournit un appui kinesthésique qui tout à la fois soutient l'attention de la performeuse (dont l'équilibre est mis au défi lorsqu'elle doit ôter ou remettre ses vêtements sans baisser les yeux) et crée une relation attentive aux limites. Ce choix de partenaire fonctionne à la manière d'une métonymie : en engageant l'un·e des spectateur·rice·s à coopérer à un acte exigeant une attention soutenue, Ingvartsen fait participer l'ensemble du public à l'acte de se dénuder, décalant l'attention vers le processus et la qualité de sa mise en œuvre plutôt que sur son « résultat » supposé, le corps nu. L'exercice consistant, pour Ingvartsen, à se dévêtir et à se revêtir plusieurs fois de suite joue également sur la perception de la nudité. Celle-ci apparaît en alternance avec le corps habillé, instaurant une répétition qui permet de s'y accoutumer ; par ailleurs, la répétition fait référence au rituel du lever et du coucher qui désérotise le moment où le vêtement est ôté pour poser une attention égale sur celui où il est endossé.

De plus, la contrainte de garder l'équilibre tout en maintenant le contact visuel confère à cet acte quotidien — se vêtir et se dévêtir — une importance inattendue, et met la relation entre performeuse et public au centre de la représentation. Dans ce moment, les spectateur·rice·s sont libres de se positionner dans l'espace à un rayon plus ou moins proche de

---

[571] « So, in this moment I am supposed to be looking into the eyes of one of the spectators in this room. *(I keep eye contact with one spectator and talk directly to him or her)*. I'm supposed to keep this intimate eye contact until the situation grows uncomfortable. Right now it seems to be going ok, right? *(I rephrase this sentence depending on the reaction of the person)*. The uneasiness could either arrive on your side or on mine, and the moment the situation would become too awkward, I would then have to shift my gaze and start looking at someone else.» Mette INGVARTSEN, *op. cit.*

la performeuse, de se prêter à la participation ou de s'y soustraire. La pulsion scopique et sa puissance potentiellement réifiante sont ici en partie détournées par l'empathie kinesthésique : ce qu'il y a à voir, ce n'est plus seulement un corps qui se dénude, mais un corps qui se dénude *en relation avec* un corps habillé qui soutient son regard. En cela, cette scène met en acte une « nudité partagée », partagée au sens où le·la spectateur·rice est exposé·e à l'interprète et aux autres spectateur·rice·s, mais aussi dans la mesure où le contact visuel ouvre une circulation des affects entre lui·elle et la performeuse. En effet, l'apparition du « malaise » (*uneasiness*) inclus dans l'exercice définit une condition et une limite — sensible et temporelle — à cette interaction visuelle. Dans ce moment de face à face, la simultanéité entre l'explicitation de la contrainte et sa mise en œuvre intensifie la présence et la conscience des corps, des souffles et des regards. En adressant directement à son·sa partenaire la question « *are you ok ?* », Ingvartsen, elle-même nue, place le consentement au centre de la relation théâtrale. La fonction de la pudeur, présente aussi bien dans l'acte de se dénuder en public que dans celui de regarder un corps nu, se voit ici revalorisée : la pudeur est représentée non plus comme un facteur d'inhibition, un obstacle à la nudité, mais comme un savoir sensible délimitant, d'instant en instant, un terrain où la relation est possible, une zone de confiance et de confort (par opposition à l'*uneasiness*). Le consentement à l'interaction posé comme condition établit une forme d'égalité à travers la relation entre performeur·euse et spectateur·rice, sans prétendre dissoudre la dissymétrie de ces deux positions. Adressant à chacun la question de sa « vérité » de l'instant — être « ok », ici et maintenant —, indépendamment de sa position, il les expose tous deux dans une forme de nudité partagée.

L'acceptation du malaise, et son intégration dans le spectre des émotions légitimes qui peuvent surgir face à un corps nu, revient quelques instants plus tard, lorsque Mette Ingvartsen, après nous avoir présenté une nouvelle performance des années 1960, *Dionysus in 69*, reproduit le monologue introductif de Dionysos : ayant convié les spectateur·rice·s réuni·e·s en cercle à se joindre à elle, elle se lance dans une joyeuse danse dionysiaque au son des tambours, apparemment indifférente à la gêne du public qui demeure statique. Nous ayant incité à taper dans nos mains, elle ôte à nouveau ses vêtements comme si nous l'encouragions à entamer un strip-tease ; puis elle sort du cercle et se place face à une des archives suspendues aux cimaises

pour crier des paroles inaudibles, celles de l'action de Yayoi Kusama mentionnée un peu plus tôt.

Après ces moments d'expérimentation, Mette Ingvartsen restera constamment nue, que ce soit pendant les extraits de performance qu'elle reproduit ou dans les entre-deux. Cette section ouvre une nouvelle relation à la nudité, celle-ci prenant des sens différents selon les contextes que la performeuse convoque sur le plateau, sur le fond d'une accoutumance du regard à la singularité de son corps longiligne.

Dans la deuxième section, Mette Ingvartsen rejoue des extraits de ses chorégraphies passées, et propose au public de s'asseoir face à elle pendant qu'elle performe un extrait de son spectacle *manual focus*, l'arrière de la tête coiffé d'un masque de vieil homme au visage flétri. Le masque vient ici perturber la perception habituelle du corps nu, son identification à une figure anthropomorphe, et met en relief les hiérarchies perceptives fondées sur l'opposition entre le haut et le bas, l'avant et l'arrière du corps, mais aussi l'opposition entre corps jeune et visage âgé, corps féminin et visage masculin. Le masque impose au corps nu une autre visagéité, défait les coordonnées familières de sa représentation, le dépersonnalise. Dans l'extrait suivant, Ingvartsen montre un fragment de *50/50* dans lequel elle utilise la nudité comme « costume », assortie d'une perruque et d'une paire de baskets, pour incarner une figure de *go-go dancer* appelée à se transformer en rock star, puis en chanteuse d'opéra et en clown : alors que, dans l'extrait précédent, Mette se consacrait pleinement à la performance en assumant une distance avec le public, ici elle nous partage à nouveau la fabrique de la représentation et du mouvement, attirant l'attention sur les mouvements de ses fesses :

> Vous ne devez pas vous contenter de bouger vos fesses au rythme de la musique. Non, vous devez littéralement doubler le son jusque dans ses moindres détails en imaginant que le percussionniste est en train de frapper ses baguettes sur vos fesses. Chaque frémissement de la chair est créé par la rencontre de la baguette et de vos fesses[572].

Ici encore, en explicitant la contrainte technique et formelle qui sous-tend la mise en scène, Ingvartsen réussit le tour de force de focaliser toute l'attention du public sur son postérieur sans

[572] « You are not supposed to just shake your ass to the music. No, you literally have to double the sound down to its smallest detail by imagining that the drummer is actually hitting his drum sticks on your ass. Each quiver of the flesh is created by the encounter of the drumstick with your ass ». *Ibid.*

que ce regard soit a priori sexualisant, permettant à la volée d'observer sur un écran la silhouette de son double filmique et d'apprécier la différence entre la performance restituée en *live* et la captation vidéo.

La deuxième partie de cette section centrale de *69 positions* ouvre un rapport plus franc à la question de la sexualité, laissant la nudité d'Ingvartsen, désormais permanent, jouer comme un arrière-fond. Cette plongée dans la sexualité passe par une série de propositions permettant d'activer le corps des spectateur·rice·s, au moyen de l'imagination, de la voix, et des sensations.

Ainsi, lors de la reconstitution des sculptures orgiaques inspirées par les illustrations du roman de Sade *Justine ou les malheurs de la vertu*, Mette n'évoque pas la nudité bien qu'elle soit toujours nue au milieu des spectateur·rice·s ; en revanche, elle introduit la séquence en leur proposant d'imaginer que la moitié du public est nu, et que l'autre moitié est sur le point d'ôter ses vêtements. Cette consigne permet à Ingvartsen de reconstituer à sa manière les trois différentes parties de son spectacle *to come* : dans la première partie, il s'agit de mimer la pornographie sadienne en mettant l'accent sur le fait que cette sexualité prend place avant tout dans les mots, dans l'acte de lecture et d'imagination. Ainsi, Ingvartsen embarque le public en l'incitant à *s'imaginer* participant à une orgie qui n'est qu'à moitié reconstituée, puisque la chorégraphe renonce vite à placer les spectateur·rice·s les uns vis à vis des autres pour convoquer d'autres participant·e·s, cette fois fictif·ve·s, telle une femme qui prend du recul et regarde le tableau, ou un homme qui se soumet à un rituel masochiste. C'est seulement par la suite qu'elle cite sa source et montre des images du spectacle *to come*, attirant l'attention sur les combinaisons bleues intégrales portées par les interprètes qui reproduisent les planches du roman de Sade :

> Vous reconnaîtrez peut-être aussi certaines des images de la chorégraphie que nous venons de faire ensemble. L'expression de cette chorégraphie change assez radicalement, si vous imaginez que nous portions les costumes bleus que vous voyez sur l'écran là-bas. *(Je signale la vidéo de* to come (extended) *sur l'un des écrans.)* Les costumes annulent l'aspect explicitement pornographique des images, qui apparaissent quand on les performe nus. Ils couvrent tous les orifices du corps et enlèvent la transpiration et les expressions faciales, empêchant de s'identifier avec les performers[573].

[573] « You might also recognize some of these images from the choreography we just did here together. The expression of this choreography changes quite radically, if you now imagine that we would be wearing the blue

La proposition suivante passe par la voix pour reconstituer la deuxième section de *to come (extended)*, dans laquelle les interprètes, habillés, reproduisent au moyen d'écouteurs branchés à un Ipod les sons, le rythme et les modulations d'un multi-orgasme collectif. Dans cette séquence, Mette Ingvartsen s'assoit dans le public : ce sont des spectateur·rice·s volontaires pour participer qui s'exposent et se mettent vocalement à nu, tout en conservant une distance comique avec le son qu'ils découvrent et reproduisent au fur et à mesure de l'écoute. Leur timidité ou leur hardiesse prêtent à sourire, voire à rire quand, après une accalmie, l'orgasme collectif reprend de plus belle, dure, puis s'arrête subitement sur des soupirs d'aise.

La troisième section du spectacle fait à nouveau appel au corps et aux sensations des spectateur·rice·s pour évoquer différentes pratiques sexuelles, et voit Mette Ingartsen nouer un lien de plus en plus intime avec le public. Ce rapprochement s'effectue via un jeu sur l'immobilité, où les positions du public et de la performeuse sont discrètement inversées, celle-ci se mettant à la merci des spectateur·rice·s puis les tenant à son tour sous son pouvoir.

Ayant demandé à un spectateur masculin d'enrouler son corps de scotch, la chorégraphe évoque la pratique de la momification qui permet aux sujets qui s'y essayent de se concentrer pleinement sur leurs sensations internes. Elle propose ainsi d'observer une minute de silence, afin que ses propres sensations aient une chance de se communiquer dans les corps des spectateur·rice·s qui l'entourent. Pour favoriser ce processus, il s'agit de s'imaginer enveloppé·e de la même manière quelque part dans l'espace public, et de se concentrer sur ses propres sensations en dépit des bruits environnants ; elle demande cependant à un spectateur de bien vouloir lui scotcher la bouche pendant cette minute de silence, mais aussi de la libérer après.

La minute achevée, la performeuse fait jouer aux spectateur·rice·s le rôle de statues d'ornement dont certaines font le plaisir d'un jardinier épris d'agalmatophilie — une des deux-cents quarante-trois déviations sexuelles répertoriées au dix-neuvième siècle par Krafft-Ebing dans son *Psychopatia Sexualis*, précise-t-elle, qui consiste à prendre plaisir à faire l'amour à des

---

suits that you see on the screen over there *(I point to a film of* to come (extended) *on one of the screens)*. The suits cancel the explicitly pornographic aspect of the images, that appear when you perform them naked. They cover up all the holes of the body and take away the wetness and all the facial expressions, making it impossible to identify with the performers ». *Ibid.*

objets inanimés. Pendant un instant, Mette Ingvartsen joue le jardinier et se meut au milieu des spectateur·rice·s immobiles, les laissant imaginer qu'elle va prendre l'un d'entre eux·elles comme support d'une masturbation. Mais elle se contente de jouer de cette appréhension : après avoir furtivement léché la peau de l'un·e d'entre eux·elles, elle déclare aussitôt que cela ne peut pas marcher avec un partenaire humain puisque seule la sensation du marbre froid et dur provoque le plaisir sexuel.

La dernière proposition va plus loin encore dans la sollicitation des sens, lorsque Mette Ingvartsen, dont la voix est alors diffusée par un micro, décrit au public le déroulement d'une visite dans un centre de stimulation sexuelle par électrodes :

> Vous êtes maintenant assis dans une salle d'attente. Vous ne savez pas exactement ce que vous attendez, mais les gens devant vous sont emmenés à travers deux portes battantes, un par un. Il est très clair que l'on ne peut entrer que seul, et quand la femme vient vous chercher, vous la suivez sans poser de questions. Elle vous guide jusqu'à une salle très sombre où elle vous demande d'enlever tous vos vêtements. Une fois complètement nu.e, elle vous aide à vous installer sur un fauteuil incliné de manière à ce que votre corps soit mi-assis, mi-allongé. La femme, qui est totalement habituée à travailler dans le noir, écarte délicatement vos jambes et place deux électrodes à l'intérieur de vos cuisses. Elle en place deux sur vos fesses et deux autres sur votre sexe. Après avoir placé ces électrodes externes, elle vous demande de vous détendre complètement et de prendre une grande respiration tandis qu'elle pose ces électro-inserts dans l'une des cavités de votre corps. Pendant que la stimulation électrique à basse fréquence commence à entrer dans votre corps, vous sentez vos terminaisons nerveuses répondre. Ces impulsions nerveuses n'ont rien de choquant ou de pénible. Bien au contraire. Vous commencez à sentir un frisson dans les zones touchées par les électrodes. Alors que la fréquence des impulsions augmente, vous commencez à sentir comme un battement ou une caresse au niveau de vos organes génitaux. C'est une sensation très agréable et profonde, comme si la stimulation venait de l'intérieur de votre corps, mais sans que vous n'ayez rien à faire pour la sentir. Plus vous recevez ces impulsions, plus vos cellules commencent à vibrer, et tandis que la stimulation continue de croître, vous êtes submergé par un plaisir extatique. Le sang afflue dans vos veines et tout d'un coup vous ne savez plus si vous êtes profondément endormi·e ou extrêmement éveillé·e. Quand vous revenez à vous la femme a déjà ôté les électrodes de votre corps[574].

[574] « You are now sitting in a waiting room. You don’t exactly know what you are waiting for, but the people in front of you are being led in through two large swinging doors, one by one. It’s very clear that you can only enter on your own, and when the woman comes to picks you up, you follow her without asking any questions. She leads you into a very dark room where she asks you to take off all of your clothes. Once completely naked, she guides you to sit down in a chair that is inclined so that your body is halfway lying, halfway sitting. The woman, who is entirely accustomed to working in the dark, separates your legs carefully and place two electrodes on your inner thighs. She places two on your buttocks and two on your genitals as well. After placing these external electrodes,

Pendant ce passage, la précision de la description et l'adresse à la deuxième personne permet à chaque spectateur·rice de se projeter dans la situation, de visualiser la pose des électrodes sur son propre corps et, éventuellement, de ressentir une forme de stimulation sexuelle croissante au fur et à mesure que le récit déroule la montée de cet orgasme électro-stimulé. Formant un élément inhibiteur ou exhausteur dans le lâcher-prise ou la retenue de ces sensations — d'autant plus troublantes qu'elles ne sont pas forcément visibles—, la présence des autres spectateurs·rice·s aux alentours engage à nouveau la présence de la pudeur. Dans tous les cas, c'est cette succession d'expériences qui permet à Mette Ingvartsen de se lancer, à la suite de ce récit, dans la toute dernière séquence du spectacle, la première qui n'est ni une copie ni une reproduction : évoquant la possibilité de reproduire la stimulation fournie dans le récit précédent grâce à un kit d'électrodes réagissant aux vibrations du son, elle se lance dans une danse spasmodique, longue et effrénée, où son corps reproduit dans un crescendo puissant les secousses et les tremblements d'un rapport sexuel. Ici la proximité avec la performeuse ne provoque plus d'embarras, aucune gêne ne se lit sur les visages, malgré la charge sexuelle évidente de la danse. Dans le passage de leur ouvrage *Le 5ème mur. Formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralités*, Bénédicte Boisson, Laure Fernandez et Éric Vautrin mettent en évidence la théâtralisation de l'attention spectatorielle qui s'affirme à la fin du spectacle :

> Jambes écartées, sexe à hauteur de nos yeux, lumière étale, les spectateur·rice·s voient tout et se perçoivent… Pourtant les yeux ne se détournent pas, la gêne ne semble pas dominer ;On se laisse regarder, on la laisse s'approcher très près, nous toucher pour accomplir sa danse. On reste dans la position du.de la spectateur·rice, assis·e, qui peut mettre à distance ce qu'il·elle voit, même si proche, dans cette posture qui n'avait pas été expérimentée jusque-là, mais construite par l'ensemble du parcours qu'on vient d'accomplir, au cours duquel les séquences présentées, les participations requises, l'immédiateté des corps ont toujours été remises à distance par l'imitation, la référence ou la mise en récit. À la fin de la soirée, le.la spectateur·rice peut considérer comme une

she asks you to relax completely and take a deep breath in while she places the electro-insert into one of the cavities of your body.
As the low-frequency electric stimulation starts entering your body, you feel your nerve endings respond. There is nothing shocking or painful about the impulses. Quite the contrary. You start to have a tingling feeling in the areas touched by electrodes. As the frequency of the impulses increases, you start to feel a pumping or a stroking of your sexual organs. It's a very pleasant and visceral sensation, almost as if the stimulation would be coming from within your own body, but without you having to do anything to feel it.
The more impulses you get, the more your cells start vibrating from the stimulation, and as the stoking goes on, you are overwhelmed by an ecstatic pleasure. The blood rushes through your veins and all of a sudden you no longer know if you are deep asleep or wide awake. When you come back to yourself the woman in charge of your electro-stimulation has already removed the electrodes from your body ». *Ibid.*

> représentation ce corps si "réel", l'inscrire dans un espace d'altérité, c'est-à-dire le théâtraliser au sens où l'entend Josette Féral, et lui porter dès lors une attention proprement esthétique[575].

Dans *69 positions*, la nudité est explicitement thématisée ; elle fait l'objet d'une représentation ; les émotions qu'elle peut susciter sont nommées. Elle est également partagée en imagination par les spectateur·rice·s et devient le socle d'une circulation des sensations qui autorise l'acceptation d'affects ouvertement et intensément sexuels. Peu à peu, la nudité de Mette Ingvartsen devient familière tout en activant, selon les séquences, des modalités de signification diverses. Sa perception évolue au fil de la construction progressive d'une relation avec le public qui occupe des positions très différentes au cours de la performance, mais demeure toujours libre de se placer à plus ou moins grande proximité de la performeuse, sans que jamais soient forcées son adhésion ou sa participation. Cette positionnalité est rendue consciente par l'immersion dans l'espace d'exposition, la participation à certaines séquences et l'évolution constante des places au fil de l'exposé. Ainsi le regard spectatoriel n'est jamais isolé ou abstrait mais toujours situé et incarné, puisque les corps des spectateur·rice·s, leurs attitudes, leurs expressions, sont toujours visibles et exposées.

[575] Bénédicte BOISSON, Laure FERNANDEZ, Éric VAUTRIN, *Le cinquième mur – Formes scéniques contemporaines & nouvelles théâtralités*, Nanterre-Amandiers, Théâtre Vidy-Lausanne, Les Presses du réel, 2021, p. 203.

2.2.2. *À mon seul désir* de Gaëlle Bourges

Un premier constat : dans *À mon seul désir*, la nudité constitue un élément rapporté, absent de la tapisserie qui inspire le spectacle. Les figures féminines du cycle de *La Dame à la licorne* sont toutes vêtues ; c'est la voix off de Gaëlle Bourges qui insinue qu'elles pourraient l'être, dans un étrange énoncé qu'il faut replacer dans le contexte du tout début du spectacle :

> Dans la pénombre on distingue quelques figures, mais il faut d'abord s'habituer au noir pour commencer à voir.
> Le fond est rouge garance.
> L'espace est tellement saturé qu'on ne reconnaît pas toutes les formes du premier coup.
> On devine des jeunes filles et des animaux.
> Les jeunes filles sont minces, longilignes, avec un buste étroit et le ventre un peu en avant. Elles sont à la mode de la fin du XVème siècle : un menton rond à la Botticcelli et un haut front comme chez Memling.
> Dans un premier temps on pourrait croire qu'elles sont nues, mais elles sont en fait comme les animaux. Il n'y a pas de nudité dans la nature. L'animal n'est pas nu — parce qu'il est nu.
> Justement. Les jeunes filles sont pareilles.
> Dans la nature[576].

Le texte joue en réalité sur la présence d'un double référent, l'espace de la tapisserie que la narratrice contemple depuis un banc du musée de Cluny, et celui du plateau, qui apparaît comme la scène imaginaire de sa méditation. En effet, les premiers instants du spectacle reposent sur une synchronisation entre l'éveil de la perception, décrit par la narratrice, et la mise en place progressive de l'image scénique. Alors que la voix retentit dans le noir, le plateau s'éclaire très progressivement et les quatre performeuses, se levant des sièges des premiers rangs, y pénètrent, leurs silhouettes se détachant sur le fond d'une toile de velours rouge encore mal éclairée. On les voit se déplacer lentement à jardin pour venir, avec des gestes lents et calmes, enrouler sur lui-même le lai de tapis noir qui longe la toile et découvrir un sol d'un blanc immaculé. Par sa très faible profondeur, l'espace scénique se dévoile alors comme un double de la tapisserie que les performeuses vont reconstituer : elles retournent en effet à jardin chercher, dans une petite coulisse à vue, des sacs dont elles extraient des fleurs artificielles qu'elles piquent à l'unisson sur la toile rouge, suivant une chorégraphie précise qui trouvera son écho dans le texte, lorsque la narratrice énumérera, pendant près de trois minutes, toutes les espèces florales qui composent ce fond « à millefleurs ». Pendant ces quelques minutes de mise

[576] Gaëlle BOURGES, « À mon seul désir », *op. cit.*

en place, où les performeuses sont absorbées dans leurs tâches, le public a tout le loisir de scruter leur dos, leurs hanches, leurs fesses, de détailler leurs différences anatomiques — vertèbres et côtes plus ou moins saillantes, carnations, courbure du dos, port de tête — mais surtout de se laisser fasciner par la précision et la synchronicité de leurs gestes, par l'univers pictural qui se compose en temps réel sous ses yeux.

Aussi le début du spectacle propose-t-il un dispositif où l'association-dissociation entre la voix de la narratrice et les corps au plateau, l'univers sonore et l'univers visuel, composent une atmosphère dans laquelle les spectateur·rice·s se voient immergé·e·s, situé·e·s à l'intersection entre trois espaces : celui du plateau, celui de la tapisserie et celui du regard de Gaëlle Bourges qui déplie cette spatialité dans le temps de la description, de ses associations de pensées et de ses réflexions rétrospectives. La fonction du corps nu est à chercher dans les *interactions* entre ces trois espaces : si la nudité n'est pas présente dans la tapisserie, pourquoi s'impose-t-elle dans le regard de la chorégraphe ?

Une première hypothèse peut être formulée à partir des lignes de texte évoquant la possible nudité des jeunes filles présentes sur la toile : celles-ci jouent sur le trouble que provoque la superposition des deux espaces, scénique et pictural ; juste après une description très historienne de l'anatomie des jeunes filles, qui rappelle la codification des normes de beauté au quinzième siècle, la narratrice suggère que ces dernières paraissent nues « dans un premier temps », mais « sont en fait comme les animaux ». Or les animaux sont *à la fois* « nus » et « pas nus », puisqu'« il n'y a pas de nudité dans la nature ». Suivant ce syllogisme, donc, si les jeunes filles sont « dans la nature » et « comme les animaux », elles sont à la fois nues et pas nues : nues comme sur le plateau, pas nues comme sur la tapisserie.

Cette conclusion saugrenue peut être interprétée dans deux sens distincts. Du point de vue du plateau, elle permet de faire observer au public que la nudité des interprètes devant lui ne l'est que si l'on prend en compte la convention sociale du vêtement, qui n'a pas cours dans un milieu « naturel ». En somme, elle désamorce les réticences que l'on pourrait entretenir vis-à-vis de la nudité en l'inscrivant dans un discours naturiste qui relègue le vêtement, véhicule de socialisation spécifiquement humain, au domaine de l'artificiel. Comme dans *69 positions*, l'acte de nommer la nudité anticipe et oriente les interrogations que celle-ci peut soulever, l'établit

comme une convention. Enfin, ce sophisme fait également oublier la question de savoir si les jeunes filles de la tapisserie sont nues ou habillées, pour établir un parallèle entre elles et les animaux.

Du point de vue de la lecture de la tapisserie, en revanche, ce tour de rhétorique permet d'attirer l'attention sur l'équivalence entre jeunes filles, animaux et nature : au regard de l'artificialité assumée du décor — les interprètes sont en train de piquer de fausses fleurs à la toile rouge —, l'énoncé semble d'ores et déjà interroger la prétendue naturalité de l'équivalence entre ces trois termes, et faire signe vers l'ordre symbolique qui ordonne ces figures.

La nudité constitue donc le point d'ancrage sensible d'un travail de perturbation du jeu des représentations et des significations présents dans l'iconographie du cycle de *La Dame à la licorne* : un espace prétendument vierge et naturel, à l'image de la toile rouge demeurée nue au début du spectacle, mais aussi un espace imaginaire à partir duquel, par le théâtre, les conventions peuvent se faire et se défaire, à l'image de la tapisserie susceptible d'être tissée *et* détissée.

Cette entreprise de perturbation, de tissage et de détissage du sens, s'effectue à travers des variations entre plusieurs régimes de nudité : alors que le temps de mise en place pendant lequel les interprètes ornent la toile de fleurs artificielles donne à voir une nudité harmonieuse et picturale qui rappelle le nu en histoire de l'art, la (re)présentation des animaux et de la Dame — figure principale des tapisseries — en propose une déclinaison burlesque, où s'opère une subversion des codes traditionnels de représentation du nu féminin.

La première de ces perturbations surgit à partir de l'évocation, par la narratrice, du bestiaire présent sur la tapisserie : tissant son texte de citations du *Bestiaire du Moyen-Âge* de Michel Pastoureau, celle-ci fait d'emblée observer que ces représentations obéissent à une codification symbolique précise. Tandis que les interprètes coiffées de masques entrent en scène, et démarrent une traversée de la longueur du plateau, face public, elle présente un à un le renard, « signe d'une effroyable fourberie », le singe, simulateur infâme de l'homme, le perroquet, compagnon des dames oisives et futiles, et le lapin ou conin, « symbole de luxure totale » — dont l'étymologie en ancien français ramène, précise-t-elle, au « con » (*cunnus*), c'est-à-dire au sexe féminin. Ces traversées cumulent comique visuel — on observe un décalage

burlesque entre la nudité humaine des danseuses et l'animalité des masques — et comique de geste, puisque chacun des animaux obéit précisément à la description morale qui en est faite. Perturbation, donc, parce que la simplicité illustrative de la pantomime fait rupture avec la tonalité contemplative, descriptive et analytique de l'*ekphrasis*, les « animaux » imposant un rythme vif et idiosyncratique, qui contraste avec la lenteur majestueuse des déplacements à l'unisson. Perturbation aussi parce que l'adresse au public métamorphose le regard sur les corps. En effet, la nudité des interprètes remplace le costume « neutre » propre à la discipline du masque, épouse l'expressivité du geste et la simplicité virtuose de chaque partition, mais permet également de ne jamais perdre de vue la théâtralité de la représentation ; par ailleurs, les masques sont régulièrement échangés entre les interprètes à l'issue de chaque traversée de plateau.

Seconde perturbation : l'une des interprètes quitte son masque, ses partenaires la revêtent d'une robe de velours bleu et d'un surcot rouge sur fond d'une description détaillée du costume de la figure principale des tapisseries. L'apparition de ce costume historique, très semblable à celui que porte la Dame dans le cycle des tapisseries, met brusquement en lumière le visage de l'interprète qui le porte (Alice Roland), et qui démarre à son tour une lente et élégante traversée du plateau. La narratrice s'attelle alors à présenter deux autres personnages, la licorne et le lion, en précisant que leur présence doit être interprétée au prisme de la pensée analogique en vigueur au Moyen-Âge : toute apparence recèle un sens caché. À partir de ce moment, le fil de la pensée de Gaëlle Bourges emprunte un chemin sinueux, multipliant les déductions contradictoires, les hypothèses et les questions : si la licorne réputée farouche, et dont la corne redonne fertilité et vigueur sexuelle, est connue pour ne tolérer que la présence des vierges, c'est donc que la jeune fille représentée est supposée l'être. Mais alors, « tout s'opacifie » : à quoi correspond la présence du perroquet, symbole d'un amour courtois qui ne concerne que les femmes mariées ? Et qu'en est-il des trente-cinq lapins, symboles de lubricité absolue, qui paradent à travers les six tentures ? Enfin, la dame de l'allégorie de la Vue tend à la Licorne un miroir symbole d'immoralité, qui ressemble de trop près au miroir tenu par la Femme de l'Apocalypse dans la célèbre tenture de l'Apocalypse d'Angers.

Le récit, sans jamais délaisser son tissage descriptif, nous entraîne dans une réflexion sur l'interprétation elle-même. Si la représentation médiévale montre quelque chose à la place d'une autre qui reste cachée, comment accéder à ce qui est caché ? Pourquoi n'apprend-on rien à retourner une tapisserie pour voir son envers, pourquoi ne peut-on voir l'envers du monde chrétien ?

> Une fois au moins, il faudrait retourner l'image, voir l'envers de la vierge. Voir l'envers du monde chrétien.
> Pour la culture médiévale, l'envers c'est le diable, et on représente ce qu'on croit, pas ce qu'on voit : la vérité ne relève pas de la physique mais de la métaphysique.
> Par exemple : physiquement, une vierge ne peut pas tomber enceinte du Saint-Esprit, mais métaphysiquement, si.
> Il faut juste se déplacer un peu du côté du méta pour que le miracle arrive[577].

C'est le théâtre, et non les discours érudits empruntés à histoire de l'art, qui offre ce miracle du « méta », une forme de résolution à cette série d'énigmes. Cette résolution passe par une double rupture avec la bidimensionnalité de l'image, qui correspond à la scène « plate », avatar de la tapisserie symbolisé par la toile de velours rouge, et avec le système binaire de la pensée analogique, l'idée que « ceci représente cela ». Premier détissage : la virginité de la jeune fille. Lorsque l'interprète portant la robe de la Dame se tourne de profil, l'on s'aperçoit, en une vision de carnaval, que son costume laisse voir son dos et ses fesses nus ; c'est-à-dire, je cite, qu'elle « n'est vierge que de face » ; c'est une « méta-vierge », entourée de « méta-animaux » — le préfixe « méta » désignant le fait que tout ce que nous avons devant nous n'est qu'artifice théâtral, travail de représentation.

S'il y a contradiction, donc, entre les symboles présents dans l'image, c'est qu'il n'y a pas simplement un deuxième niveau de lecture analogique, mais une succession de strates, une profondeur que seule peut explorer une pensée imaginative, fantasmagorique, attentive à son « seul désir » — désir dont l'énonciation dans le titre de la sixième tapisserie semble chiffrer l'interprétation de la *Dame à la licorne*, sans que l'on comprenne de quelle nature est ce désir (enracinement dans la sexualité ? volonté de puissance ? vitalité ?).

Le retournement de la virginité symbolique en pseudo-virginité méta-théâtrale amorce une dérive qui marque la prise de pouvoir de l'imagination de la spectatrice sur l'imaginaire de

[577] *Ibid.*

l'œuvre. Par un fil d'associations d'idées qui n'appartient qu'à la chorégraphe, on passe du couple lion-licorne de la tapisserie au lion et à la licorne d'*Alice de l'autre côté du miroir* qui regardent Alice comme un « monstre fabuleux », suggérant que la jeune fille du roman, comme celle de la tapisserie, n'est qu'un mythe comme les autres. Autre glissement, on passe de l'allégorie de la Vue à la tenture de l'Apocalypse d'Angers, et de celle-ci au film *Apocalypse Now*. Les premières notes d'un morceau de cornemuse, proche de la transe, éclipsent la voix enregistrée et entraînent une transformation radicale de l'espace. Adressant au public un regard suggestif, la « jeune fille » glisse entre ses lèvres le manche d'une cornemuse, qui résonne aussitôt comme un symbole phallique, ôte sa robe et revêt un masque de chien. À quatre pattes, elle abandonne la pantomime pour un tremblement dionysiaque, puis quitte brusquement la scène en arrachant la toile de velours, qui dévoile, du même coup, toute la profondeur d'un plateau plongé dans l'obscurité. Sur la musique de *The End*, chantée par la licorne, surgit, au lointain, une foule de corps nus de plus en plus nombreuse, portant des masques de lapins, dansant une farandole lente et inquiétante qui peuple peu à peu toute la profondeur révélée derrière la toile, pour finalement s'avancer lentement vers le public au rythme d'un flash stroboscopique[578].

Lors de cet impressionnant dernier tableau, qui opère une profonde rupture avec le dispositif jusqu'ici en vigueur — le texte fait place à la musique, les quatre interprètes sont rejointes par une vingtaine de figurants, l'espace apparaît dans toute sa profondeur — la nudité semble constituer le support d'une révolution désirante, comme si le « désir » mentionné dans le titre de la dernière tapisserie, allégorie d'un mystérieux sixième sens à laquelle le spectacle emprunte son titre, faisait retour à travers la figure des trente-cinq lapins, ici littéralement incarnés par les figurants, et que la chorégraphe déchiffrait, dès le début de la pièce, comme le symbole d'une lubricité sans limites. Le corps des spectateur·rice·s est fortement sollicité par ce changement de rythme, qui correspond aussi à une inflexion dans le régime attentionnel — le passage du décodage des symboles guidé par la voix de la chorégraphe à une immersion sensorielle, visuelle et kinesthésique à la fois intense et hypnotique. Quelque chose dans ce brusque changement de régime — l'arrivée d'une trentaine de corps nus, les boucles électroniques composées sur la musique des *Doors*, la profondeur et la soudaine pénombre du

[578] Roland BARTHES, « THÉORIE DU TEXTE » [en ligne], *Encyclopædia Universalis*, URL : https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/, consulté le 10 juillet 2022.

plateau — bouleverse, et rappelle la dialectique proposée par Roland Barthes, dans sa réflexion sur l'image photographique, entre lecture érudite, intellectuelle des images — le *studium*, l'étude, l'association des signifiants contenus dans l'image avec des référents extérieurs à celle-ci — et l'émotion quasi percutante qui surgit lorsque le regard est happé par un détail quelconque — le *punctum* — dont la signification interpelle celui qui regarde pour des raisons qui peuvent être aussi bien intimes qu'inconscientes[579]. Dans *À mon seul désir*, il semble que Gaëlle Bourges retrace et reconstruit pour nous l'avènement d'un sens tissé par cette dialectique entre *studium* et *punctum* dans le dialogue de la subjectivité avec la tapisserie : dialectique instaurée par les allers-retours de la pensée entre l'observation minutieuse des éléments qui composent l'image, les interprétations érudites dont elle dispose, les associations que ces dernières entraînent avec ses propres préoccupations, et l'élan inexplicable — ici purement énergétique, physique, et collectif — qui en résulte.

Quel lien peut-on faire entre l'emploi de la nudité et le thème de la virginité dans *À mon seul désir* ? Il semble tout d'abord que ce couple de signifiants soit à mettre en lien avec l'intertextualité qui constitue la trame du spectacle, celui-ci offrant à écouter un *texte* inspiré par la contemplation d'une *tapisserie*. Le travail de tissage et de détissage du sens par Gaëlle Bourges gagne en effet à être lu à la lumière de la métaphore du texte comme tissu développée, entre autres théoriciens, par Roland Barthes, qui propose dans sa *Théorie du texte* une distinction entre le jeu de la signification — « qui appartient au plan du produit, de l'énoncé, de la communication[580] » — et le « travail signifiant » « qui appartient au plan de la production, de l'énonciation, de la symbolisation[581] ». Pour Barthes, le texte est un travail de la langue, au cours duquel le sujet ne domine pas le texte au moyen de sciences positives qui prétendraient en dire la vérité, mais un *procès* qui déroute le sujet, l'oblige à observer « comment la langue le travaille et le défait dès lors qu'il y entre[582] ». Barthes élargit également la notion de texte à des productions non littéraires telles que « la pratique picturale, la pratique musicale, la pratique filmique[583] ».

---

[579] Roland BARTHES, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980.
[580] *Ibid.*
[581] *Ibid.*
[582] *Ibid.*
[583] *Ibid.*

Dans *À mon seul désir*, la narratrice absorbée dans sa méditation devant la tapisserie oscille sans cesse entre le recours à des savoirs érudits sur l'œuvre et le jeu de ses propres références et représentations : elle fournit au public des explications détaillées sur l'origine de la tapisserie, décrypte les symboles qui la composent, mais dès lors qu'elle cherche à mettre en lien ces derniers, les contradictions auxquelles elle se heurte enclenchent une logique toute autre, qui appelle des références plus contemporaines et convoque son propre univers. Elle s'engage ainsi dans un travail de signifiance qui, comme l'indique Barthes, « se perd », glisse dans/vers la jouissance plutôt que de s'arrêter sur « un signifié dernier[584] ».

La virginité est le premier des « signifiés » supposés de la tapisserie à être remis en question : si la jeune fille de l'allégorie de la Vue coexiste pacifiquement avec la licorne, c'est qu'elle est vierge. À travers ce premier nœud sur lequel bute l'interprétation, l'enjeu est d'accepter ou de récuser le discours normatif véhiculé par l'iconographie. Or c'est précisément ce que montre Gaëlle Bourges par son usage de la théâtralité : il s'agit bien d'une virginité de convention, une virginité qui peut être faite et défaite tout comme la toile peut être tissée et détissée, tout comme la nudité, associée au masque et au costume, peut se prêter à des usages divers et parfois opposés. La pénombre du début du spectacle est ainsi une convention qui clarifie notre point de départ sans neutraliser ce qui peuple notre imaginaire culturel ni ce qui grouille, tels les trente-cinq lapins, dans l'inconscient collectif.

[584] *Ibid.*

2.2.3. *La Posibilidad que desaparece frente al paisaje* de El Conde de Torrefiel

> Le spectacle est l'affirmation de l'apparence et l'affirmation de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence. Mais la critique qui atteint la vérité du spectacle le découvre comme la *négation* visible de la vie ; comme une négation de la vie qui est *devenue visible*[585].
> Guy Debord, *La Société du spectacle.*

2.2.3.1. Contextualisation

« Comment matérialiser artistiquement le contemporain et comment représenter cette réalité contemporaine sur la scène ?[586] » Ce questionnement formulé quelques années avant la création de *La Posibilidad que desaparece frente al paisaje* décrit efficacement la recherche artistique de la compagnie espagnole El Conde de Torrefiel, fondée en 2008 par Tanya Beyeler et Pablo Gisbert. Structuré par une succession de tableaux qui empruntent leur titre à des villes européennes, le spectacle apparaît comme une tentative pour décrire le *Zeitgeist,* ce présent « contemporain » dont l'essence serait de se dérober, d'être insaisissable, non totalisable. Quatre interprètes masculins s'y produisent silencieusement, accompagnés par la voix off d'une narratrice, présente seulement pendant la première séquence. Le titre, énigmatique, évoque la disparition d'une possibilité, d'une perspective, qui a lieu non dans le temps de l'Histoire mais dans la relation à la fois contemplative et conflictuelle avec un espace qui s'offre au regard. En effet, la notion de paysage cristallise une tension dans le rapport de la subjectivité humaine à son environnement, puisqu'elle désigne simultanément une étendue spatiale et le regard qui se pose sur elle. D'une part, la contemplation de ce paysage a pour condition une séparation du regard avec ce qui constituait son environnement ; de l'autre, la description du paysage est inséparable de la texture affective qui imprègne ce regard. Le paysage est un concept relationnel, qui manifeste la collusion d'une expérience du monde sensible, et d'une pensée.

Sur ce plateau nu, éclairé par des tapis de danse blancs, il est évident que le paysage à regarder n'est pas un paysage naturel, et qu'il ne se déploie pas seulement dans l'espace mais

---

[585] Guy DEBORD, *La Société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992, p. 19.
[586] « ¿Cómo se materializa artísticamente la contemporaneidad y cómo traducir la realidad contemporánea en arte escénico ? » Tanya Beyeler, entretien tenu par correspondance le 29 janvier 2013 avec Cristina Vinuesa, *in* Cristina VINUESA, « El Conde de Torrefiel ou les conséquences du fascisme » ; dans Yannick BUTEL (éd.), *Figures du désordre sur la scène contemporaine*, Incertains Regards, Aix-en-Provence, PUP, 2012.

dans le temps de la représentation. Le fil rouge qui trame les tableaux de *La Posibilidad…* est en effet le paysage saturé du « tout-culturel », et le spectacle généralisé qui caractériserait ce début de XXIème siècle. Le dispositif du spectacle s'inscrit justement en écho avec cette dissociation entre le sujet de la pensée et l'objet du regard : tout le texte est dit par une narratrice absente du plateau, tandis que les interprètes qui se produisent sur scène formeront la texture changeante de ce paysage à regarder. Le dispositif joue donc sur une superposition et une dissociation entre l'écriture scénique, uniquement corporelle et visuelle, et une écriture narrative, dont la nature textuelle est rappelée par le panneau de surtitrage présent lorsque le spectacle est diffusé hors de l'espace hispanophone.

La pièce s'inscrit à plusieurs égards dans une veine postdramatique qui emprunte à la notion de pièce-paysage : pas d'unité d'action mais une succession de tableaux ; une absence de conflits au profit de descriptions d'actions en train de se dérouler ; la restitution, sous forme de soliloques, de pensées attribuées à des personnages, plutôt que des dialogues.

L'esthétique de la distance court dans tous les choix dramaturgiques, depuis la séparation entre la voix off de la narratrice et les corps des performeurs, jusqu'à l'usage du présent de généralité dans des discours habillés en citations (inventées) d'auteurs tels que l'autrice espagnole Sara Mesa, le romancier Michel Houellebecq, les philosophes Paul Preciado et Mary Midgley. Loin de s'associer ou de se confronter dans la dialectique d'une recherche du sens, les événements n'apparaissent que pour se dissoudre dans le paysage (contemporain) dont ils sont les symptômes, comme pour signaler une fin de l'Histoire qui aurait déjà eu lieu — « sans artifice pyrotechnique », précise la note d'intention qui accompagne la pièce — et qui se perpétue à travers le devenir spectacle de tout événement, signant l'impossibilité d'une expérience authentique. Cette perte de la possibilité d'ouvrir une brèche dans l'état du présent, cette chute inscrite, nous dit la note d'intention, dans « la parabole de l'Occident », est incessamment dramatisée par le rapport d'extériorité instauré entre le public et la scène, les performeurs et les anonymes qu'ils représentent, la narratrice et les personnages, comme si la seule possibilité restante était d'habiter l'écart, par l'absence ou l'abstention, avec le règne de l'expérience factice, de la participation, de l'immersion. La césure entre l'instance absente de la narration et les corps présents sur la scène faisant office d'une reprise, à nouveaux frais, de la recherche d'une figuration du réel, reprise concentrée comme une première étape essentielle, sur la coupure que celui-ci supposerait entre signifiant et signifié dans l'acte de représentation.

Le travail de représentation s'affirme cependant par l'intrication du réel et du fictionnel dans la narration. D'abord, il y a, à l'échelle du texte comme du plateau, accumulation d'effets de réel — noms de villes et de personnalités connues, quasi absence de jeu théâtral et procédés performatifs du « direct » (comme en témoigne l'installation-désinstallation d'un château gonflable sur le temps d'une séquence du spectacle) : la nudité fera partie de ces procédés qui ne sont pas de l'ordre de l'imitation mais du geste concret, même si elle prend part à une forme de représentation puisque les acteurs jouent les personnages anonymes évoqués dans le récit. Ensuite, le souci du spectacle est bien la réalité comme elle va, et les textes signés par Pablo Gisbert ne cessent de s'y référer à travers un faisceau de thématiques diverses : réchauffement climatique, persistance de l'antisémitisme, nouvelles stratégies marketing, emprise de la pornographie, précarité des artistes... Mais cette préoccupation du réel est travaillée par une logique fictionnelle et poétique qui tend à le mettre à distance, à doubler les références familières d'une certaine étrangeté. Situant le spectacle à l'opposé du théâtre documentaire, la quasi majorité des scènes met en situation des auteurs vivants contemporains et jouent sur l'ambivalence entre la notoriété publique qui confère une légitimité à leur parole — ne serait-ce que parce que la narratrice ne prend pas le temps de les présenter — et le caractère fictif de ces situations et des discours eux-mêmes. La première citation, ouvertement polémique et apocalyptique, qui fait dire à l'écrivaine Sara Mesa que le règne de l'anthropocène est préférable à celui de la Nature en ce qu'il constitue une vengeance de l'humanité sur des milliers d'années de soumission aux forces naturelles, donne le ton par son sérieux antiphrastique : il propose le manifeste d'une humanité suicidaire décidée à opposer une fois pour toutes Nature et Culture, où l'on peut lire une dénonciation de l'anti-humanisme consistant à nier la catastrophe du réchauffement climatique. Progressivement, ces discours aphoristiques se font de plus en plus littéraux — l'éloge de l'ennui qui favorise la réflexion face à la saturation des informations et des événements, ou encore les stratégies de divertissement nécessaires pour contourner la découverte que « la vérité n'est pas intéressante ».

La Posibilidad... met ainsi ses spectateur·rice·s dans une position ambivalente, celle d'adhérer (ou non) à un discours jamais prononcé, présenté sous la forme d'une réflexion solitaire adressée à un·e destinataire silencieux·se (l'auditoire d'une conférence, une prostituée marocaine, un parent ou un ami). Absence de réponse qui correspond au mutisme des

performeurs, qui représentent des collectifs d'anonymes et ne se différencient les uns des autres que par leur apparence physique. Le spectacle superpose donc au paysage « objectif » de l'image scénique, le paysage d'une subjectivité qui tente de se positionner par rapport à lui. La difficulté pour le·la spectateur·rice est alors de mettre au travail son propre positionnement dans l'espace de ce non-dialogue. Or, sur scène, il n'y a pas vraiment grand-chose à voir : c'est justement dans ce « rien à voir » qu'arrive la nudité.

Rappelons-le, la nudité apparaît en deux occurrences dans le spectacle comme symptôme d'un réel transformé en spectacle généralisé : dans le tableau « Berlin », alors que la narratrice évoque un shooting photo réalisé avec cinq mille volontaires entièrement dénudés par l'artiste américain Spencer Tunick au Mémorial de l'Holocauste à Berlin, les cinq acteurs entrent sur scène et se dénudent intégralement pour se prêter à une série de poses formant des paysages de chair dans l'espace scénique. Dans le tableau « Bruxelles », les acteurs représentent un groupe de jeunes Latinoaméricains offrant une performance privée à l'occasion d'un enterrement de vie de jeune fille qui se tient dans une galerie d'art : la nudité se concentre ici sur l'exhibition (et la manipulation) désolante et quelque peu inquiète de leurs parties génitales.

À travers ces deux scènes, le spectacle fait la satire de deux formes de nudité contemporaines a priori opposées — l'une, dérivée du naturisme, l'autre, du spectacle érotique — qui relèvent d'un processus de banalisation et de marchandisation de la nudité dans la société contemporaine. Dans les deux cas, l'écriture met l'accent sur les dispositifs qui président à la production de ces représentations, sur les dynamiques d'exploitation et la violence symbolique qui y sont à l'œuvre. Le travail scénique propose donc une recontextualisation de ces citations qui opère un détournement vis-à-vis de leur vocation initiale : transformer la nudité en non-événement, en objet de désintérêt, appelant à poser ailleurs le regard et la réflexion.

2.2.3.2. Deux pratiques opposées de la nudité

A plusieurs égards, les deux « sources » choisies par les dramaturges diffèrent, voire s'opposent : d'une part, une pratique d'installation impliquant des milliers de participants et l'occupation d'un espace public, du matériel, un budget de production et un encadrement logistique conséquents ; de l'autre, une performance impliquant les seuls interprètes, semi-professionnels exerçant leurs talents dans des conditions précaires.

La première scène fait une référence explicite au photographe américain Spencer Tunick, qui, depuis les années 1990, met en scène des centaines de corps dénudés dans des environnements naturels ou urbains. Photographiés en prise de vue verticale ou plongeante, dans des postures le plus souvent identiques, ces corps composent des images dans lesquelles la masse humaine se fond dans le paysage qu'elle occupe et modifie. Se prêtant à des commandes émises par des organisations à but non lucratif comme Greenpeace — il photographie des corps nus sur le glacier d'Aletsch, en cours d'effondrement, dans le cadre d'une campagne contre le réchauffement climatique — mais aussi par des acteurs privés tel que le Sagamore Hotel à Miami Beach, le photographe systématise cette démarche dans les lieux les plus divers. Le succès de Tunick se lit, en outre, à travers l'engouement participatif qui lui permet de rassembler des milliers de volontaires pour se dénuder collectivement lors de ses shootings photo, qui acquièrent alors le statut d'événements à part entière, le plus souvent couverts par la presse locale. Un groupe d'aficionados récolte ainsi des témoignages de shootings sur la page « The Spencer Tunick Experience » où les volontaires témoignent de l'expérience, souvent libératrice, de se dénuder collectivement, de surmonter leur pudeur et de s'habituer à la nudité des corps environnants.

Contrairement à Spencer Tunick, dont le public est susceptible de connaître le nom, la source qui inspire le spectacle de la scène « Bruxelles » est plus obscure puisque les jeunes latinoaméricains qui proposent une performance ne sont pas nommés. Ces artistes anonymes sont déterminés par leur parcours d'immigrants et leur recherche de moyens de subsistances plutôt que par leur notoriété ou leur démarche artistique.

Ce sont donc deux pratiques apparemment opposées de la nudité qui se succèdent à travers ces deux tableaux. La nudité des volontaires de Berlin relève d'une pratique naturiste de masse, visant à dépasser la figure isolée du corps pour composer une image de corps collectif

en symbiose avec un environnement. Elle est désexualisée, collective, et sa tenue dans un lieu de commémoration public lui confère une vague tonalité politique. La nudité des performeurs latinoaméricains de la galerie bruxelloise semble se situer entre la comédie de cabaret, le *peep show* et la performance d'art contemporain. Elle est fortement génitalisée, et son succès repose sur la mise en scène dérisoire d'une transgression appelée à se dépasser continuellement elle-même. Loin d'être publique, leur diffusion repose sur le caractère exclusif des performances dans un milieu relativement restreint.

Mais le contraste entre les deux situations renforce de fait notre attention au contexte d'exploitation capitaliste et à la violence symbolique qui préside à leur production. La nudité apparaît alors comme le symptôme d'un fascisme *soft* dans lequel les corps se prêtent volontairement à l'exploitation, sous l'effet d'un acquiescement aux contraintes et aux tentations du capitalisme néo-libéral. Dans les deux cas, ce sont des stratégies narratives du texte énoncé par la voix off qui amènent le·la spectateur·rice à déceler les symptômes de cette forme de violence, tandis que les interprètes présents sur le plateau donnent à voir, parfois en décalé, une représentation de ces performances.

Sous les apparences d'une description neutre, la narration s'attarde sur les conditions objectives de production dans lesquels les corps se retrouvent dénudés. Ce qui frappe tout d'abord est le contraste entre deux modes d'assomption de la nudité : celle qu'un artiste-démiurge délègue à son ou ses modèles, tirant avantage non seulement de l'image produite mais de sa distance avec celle-ci, et la nudité endossée par les artistes eux-mêmes. Dans la scène « Berlin », la narration met en jeu une opposition fortement hiérarchisée entre l'artiste-œil et les milliers de modèles-corps, entre le « concept » et la « matière ». La figure de Spencer Tunick apparaît comme une rationalité transcendante relayée par différentes strates d'intermédiaires : une productrice chargée d'organiser l'événement, une cinquantaine d'assistants chargés d'orienter et de distribuer les volontaires, d'autres personnes chargées d'assurer le catering, des policiers... Transmettant ses consignes par mégaphone, l'artiste se démarque des volontaires qui exposent leur corps sur la place et s'assimile à une figure bien connue de dictateur. Alors que Tunick s'identifie à un œil divin et tire de sa désincarnation un profit aussi bien symbolique que financier, ces derniers se dénudent gratuitement et exécutent les consignes qu'on leur donne : l'évocation d'un camion de catering garé dans une rue

attenante souligne la dimension (in)carnée de cette masse indifférenciée que l'on nourrit faute de la rémunérer. Dans la scène « Bruxelles », les performeurs sont des prestataires qui exploitent leur propre corps comme force de travail au service des divertissements privés d'une élite bruxelloise corrompue. L'exposition de leur corps et a fortiori de leurs parties intimes apparaît comme une stratégie de survie dans un contexte où leur condition de migrants les condamne à enchaîner contrats précaires et travaux non qualifiés. Elle relève d'une marchandisation volontaire qui génère du profit au prix d'une dépossession humiliante de leur propre corps.

Cependant, les « *chicos latinos* » tout comme les volontaires berlinois apparaissent comme des victimes consentantes — voire enthousiastes — de cette exploitation capitaliste de leurs corps sous les auspices de l'art. On touche ici, à travers l'adhésion par des « dominés » à des structures cognitives perpétuant leur exploitation, les rouages de la violence symbolique théorisée par Bourdieu. Si les « *chicos latinos* » se sont associés pour créer leurs pièces, ce n'est pas seulement poussés par la précarité mais aussi par une déduction logique posant l'équation entre sexe et argent. Quant aux modèles de Tunick, s'ils sont décrits comme une foule hétérogène où se mêlent « artistes », « curieux » et « pervers », aux motivations diverses, leur participation n'apparaît pas comme un travail mais comme un exercice dont chacun tire spontanément une forme de gratification. Certains semblent même s'être auto-imposé cette séance au détriment de leur confort, en proie à la dictature de l'expérience qui obligerait chaque individu à ne manquer aucune opportunité et à jouir de chaque instant :

> [Il y a] des gens qui, même s'ils sont morts de honte, tiennent le coup parce qu'une chose comme celle-ci, ça ne se fait qu'une fois dans la vie[587].

Au-delà de marquer le libre-arbitre et la singularité des participants, l'insistance du texte sur la diversité de leurs attitudes et motivations tend à dépolitiser leur participation au shooting, à pointer une individualisation qui mine la possibilité d'une communauté. Cette multitude est une masse comptable, tout le contraire d'un peuple occupant une place publique pour commémorer un événement de son histoire.

[587] "Gente que, aunque muerta de vergüenza, aguanta el tipo porque una cosa así sólo se hace una vez en la vida". *Op. cit.*

La violence insidieuse qui s'exerce dans les deux scènes est donc intimement liée à l'agencement des espaces et à la manière dont la narration fait circuler différents points de vue sur l'action.

2.2.3.3. Une satire de « l'esthétisation du jeu démocratique » : la séquence « Berlin »

Dans la scène berlinoise, la spatialisation du récit permet d'établir un parallèle glaçant entre le shooting photo et le camp d'extermination, les logiques néo-libérales à l'œuvre dans l'industrie culturelle et le fascisme responsable de l'Holocauste. Par une série de phrases simples, courtes et informatives, la narratrice énumère des faits dont la juxtaposition apparemment anodine favorise chez le·la spectateur·rice une activité de réminiscence et d'association. La délimitation d'un périmètre fermé pour le shooting, avec le soutien des pouvoirs publics et l'appui du dispositif policier renvoie au processus en cours de privatisation de l'espace public au profit de bénéfices privés, non sans écho avec la politique nazie consistant à exclure de cet espace public certaines catégories de la population. L'exploitation, sous forme de bénévolat, du travail gratuit des 5000 volontaires, tout comme la réalisation de tâches simples et absurdes sous la surveillance d'une armée d'assistants apparaissent comme une variante néo-libérale du travail forcé des camps de concentration. La sélection des participants sur critères pigmentaires (« *Spencer Tunick a explicitement demandé que tous ceux qui assistent à la session photographique de masse soient blancs* »), justifie ainsi l'exclusion d'une femme « tatouée des pieds à la tête » : l'impératif de pureté ne concerne plus la race mais l'image à produire. Dans un article élucidant l'écart entre le succès populaire de Spencer Tunick et son appréciation par les critiques d'art, la journaliste Mia Fineman évoque la parenté formelle de ses images avec des œuvres de propagande telles que celles de Leni Riefenstahl ou d'Arthur Mole et John Thomas[588]. La notion de paysage humain se fonde en effet sur la sublimation du corps par l'ordonnancement de figures qui le dépassent — ce qui présuppose une conception

[588] La première a exalté les athlètes dans son film *Les Dieux du stade* (1936) à l'occasion des Jeux Olympiques de Berlin ; les seconds ont photographié des bataillons de l'armée américaine pendant la Seconde Guerre mondiale. Voir l'article de Mia FINEMAN, « Naked Ambition. Why doesn't Spencer Tunick get any respect? » [en ligne], *Slate*, 2008, URL : https://slate.com/culture/2008/01/why-doesn-t-spencer-tunick-get-any-respect.html, consulté le 10 juillet 2022.

métaphysique d'un corps insignifiant par lui-même, qui doit être transcendé par une logique supérieure pour se voir reconnaître une valeur.

Sous prétexte d'une commémoration — l'installation prend place à l'occasion du 75ème anniversaire de l'Holocauste — le shooting photo se pose donc en dispositif disciplinaire à l'ère de la société du spectacle. La description des spectateur·rice·s posté·e·s aux bords du périmètre de production suggère la manière dont l'événement s'impose à tous comme un arbitraire qui réduit les visiteurs du lieu de mémoire à une position de consommateurs-producteurs d'images : certains touristes venus pour l'occasion sont énervés de ne pas avoir accès au mémorial, mais d'autres en profitent pour « réaliser leur propre session photographique, parallèle à celle de Spencer Tunick », tandis qu'un homme est carrément monté sur un kiosque pour une meilleure prise de vue. Les seuls « citoyens » qui protestent contre la tenue de l'événement sont « un groupe d'extrémistes religieux » manifestant à proximité de la place. Enfin, le conflit provoqué par l'exclusion de la femme tatouée, qui déclare aux caméras que c'est la troisième fois qu'on lui refuse l'entrée, est dépolitisé par sa médiatisation. Ce micro-événement n'affecte en rien la tenue du shooting : au lieu de questionner sur les impensés de la démarche de Spencer Tunick, il participe sur un mode voyeuriste à la mise en scène de son succès — l'insistance de la femme tatouée à participer malgré les refus apparaît comme un exhibitionnisme frustré, compensé par l'attention médiatique.

Cet agencement de l'espace urbain, qui dicte la distribution des corps et des regards dans un lieu emblématique de l'histoire allemande et européenne, peut donc être interprété comme une métaphore de l'effacement démocratique. La satire proposée par el Conde de Torrefiel interroge le rôle des événements culturels prenant place dans l'espace public dans ce processus d'« esthétisation du jeu démocratique » où l'acte de mémoire se dépolitise pour devenir expérience de divertissement. L'expression est forgée par l'artiste Roger Bernat, cité par Anyssa Kapelusz dans sa thèse sur l'usage du dispositif au théâtre :

> L'esthétisation du jeu démocratique semble couvrir toute la surface de la planète par la conversion progressive des citoyens en spectateurs et de la vie en spectacle. Ce

> mouvement […] réduit toute action à un théâtre célébrant l'infini divertissement, tandis que ce sont les autres qui prennent les décisions[589].

Questionnement au sujet du théâtre « participatif » rapidement tranché par Tanya Beyeler et Pablo Giesbert dans la satire qui prend place au début du tableau « Bruxelles », lorsqu'ils font référence, sans la nommer, à la performance *Dominí Public* mise en scène par le même Roger Bernat et proposée en 2009 sur la place du Jeu de Balle dans le cadre du Kunstenfestivaldesarts. Omettant le fait que les déplacements et agissements des participants se font en réponse à des questions posées via un casque audio sur leurs pratiques et leurs valeurs personnelles, les metteurs en scène de El Conde de Torrefiel transposent la performance sur la scène comme un jeu dans lequel les spectateur·rice·s et participant·e·s, interprété·e·s par les acteurs, se contentent d'exécuter gauchement les ordres de l'artiste[590].

Contrastant avec les événements participatifs dont *La Posibilidad…* fait la satire, le dispositif scénique choisi par el Conde de Torrefiel s'inscrit dans les coordonnées classiques d'une disposition frontale. Tandis que le texte restitue avec minutie la complexité des agencements spatiaux et des rapports de pouvoir qui sous-tendent la production des images de Spencer Tunick, la scène place sous nos yeux une représentation de ces nudités chorégraphiées qui, dans le récit, font l'objet du regard. Il s'ensuit, du fait du déphasage entre l'image scénique muette et le texte prononcé en voix off, une tension pour le·la spectateur·rice mis·e en situation de distribuer son attention entre ces deux pôles et de créer du sens à partir de leur confrontation.

Lors de la séquence « Berlin », la chorégraphie que composent les acteurs représentant les volontaires pour le shooting commence avant le début du texte et continue une fois le texte terminé. Les quatre acteurs rassemblés à jardin ôtent et plient leurs vêtements, puis s'engagent

---

[589] Citation complète : « La estetización del juego democrático parece abarcar toda la superficie del planeta a través de la paulatina conversión de los ciudadanos en espectadores y de la vida en espectáculo. ¿Este movimiento es acaso un paso más en la emancipación de los ciudadanos hacia la plena participación en los quehaceres y decisiones o reduce toda acción a un teatro de celebración del infinito entretenimiento mientras los que deciden son otros? » (Traduction A. Kapelusz), Résumé de l'ouvrage Querido Público, Cité dans Anyssa KAPELUSZ, Usages du dispositif au théâtre. Fabrique et expérience d'un art contemporain [en ligne], Thèse de doctorat, Paris 3, 2012, URL : https://www.theses.fr/2012PA030170, consulté le 10 juillet 2022.

[590] Dans sa thèse, Anyssa Kapelusz décrit *Dominí Public* comme « une sorte de sondage "grandeur nature" où les spectateur·rice·s se déplacent et agissent, en fonction des réponses qu'ils formulent à un ensemble de questions posées par le biais d'un casque audio ». Les auteurs de *La Posibilidad…* la résument ainsi : « l'artiste donne des écouteurs aux spectateurs qui ont payé l'entrée et leur indique par des consignes une série d'actions qui donnent sens à la pièce de théâtre » (« *el artista entrega unos auriculares al público que ha pagado la entrada y les va indicando a través de órdenes una serie de acciones que dan sentido a la obra de teatro* »). *Ibid.*

un à un dans la première « pose » du shooting, leurs corps repliés en position fœtale, genoux et tête au sol, formant une ligne au milieu du plateau. Ils se relèvent puis vont se placer en ligne, côté cour, dos au public, posant leurs mains sur les hanches de leurs voisins : comme s'il doutait de sa position, l'avant-dernier à se placer tourne la tête vers la droite, et sa main glisse un instant vers la fesse de son voisin, provoquant les rires du public, puis se replace. Une quinzaine de figures s'enchaînent ainsi alors que résonne la voix de la narratrice, ponctuée de longs temps de silence où seule l'image existe. Bientôt, le texte s'accélère et la description, de plus en plus riche, vient compléter les paysages scéniques reconfigurés à un rythme régulier par les quatre acteurs. L'alternance entre les poses et les transitions qui mènent de l'une à l'autre instaure aussi une alternance entre deux types de corporéités, l'une « pour-l'image » où les corps se rassemblent et s'immobilisent, et une autre « pour-soi » dans laquelle ils retrouvent leur rythme propre — certains s'attardant à bavarder, se levant plus ou moins vite — leur quotidienneté — gestes pour se gratter, replacer une mèche derrière l'oreille — et leur individualité — certains se couvrant pudiquement les parties génitales lorsqu'ils se déplacent d'une pose à une autre. Ces gestes constituent autant de micro-événements dont l'effet comique trouble subrepticement l'atmosphère apaisante distillée par le rythme lent et régulier de l'exécution ainsi que l'harmonie géométrique des figures — un apaisement de plus en plus glaçant, au fur et à mesure que se tisse la métaphore du shooting comme nouvelle manifestation du fascisme contemporain. En insistant sur le placement et l'utilisation de l'espace, la chorégraphie montre donc le processus de fabrication de l'image, met en relief l'uniformisation et la désingularisation des corps.

Dans cette séquence, le texte vient compléter l'image scénique qui représente la chorégraphie de corps située « au centre » de l'image produite par Spencer Tunick. Tandis que la scène offre une métonymie du paysage convoqué sur le plan imaginaire, la description énoncée par la voix off insiste surtout sur ce qui restera *en dehors de* l'image produite par Spencer Tunick : les conditions matérielles du shooting, mais aussi l'organisation de l'espace urbain et les détails qui se trouvent à sa périphérie. Le texte fournit un contexte pour interpréter ce qui a cours sur la scène mais constitue aussi un paysage mental plus complexe qui interroge l'image en cours de production en incluant son hors-champ et en invitant le·la spectateur·rice à le visualiser. De la même manière, le jeu des acteurs, en re-singularisant très brièvement les participants lors des transitions, tend lui aussi à contrer la réification à l'œuvre dans les poses.

2.2.3.4. Une satire de la mondanité *queer* : la séquence « Bruxelles »

Lors de la séquence « Bruxelles », la violence n'est pas distillée par un dispositif logistique arraisonnant une zone urbaine au service de la production d'une image, que par la distribution inégale de l'attention dans un espace plus restreint : le spectacle de la nudité est détourné par un effet de cadrage. En effet, le récit est mené du point de vue du philosophe Paul B. Preciado, venu jusqu'à la galerie bruxelloise pour l'enterrement de vie de jeune fille de sa meilleure amie. La performance constitue donc l'arrière-plan de l'intrigue minimale dont Preciado est le protagoniste : même si la narratrice consacre un bref développement au groupe de performeurs et à leur parcours, leur présence est rendue anecdotique par le récit-cadre qui conjugue la mondanité artistique de la galerie d'art, la trivialité d'une fête privée, et éclipsée par la présence d'un philosophe de renommée internationale. Comme pour enfoncer le clou, Preciado tourne le dos à la performance, sortant sur le seuil de la galerie pour parler avec une amie en suivant de loin le spectacle qui a déjà commencé. Non seulement le personnage sur lequel la focalisation s'est opérée ne s'intéresse pas au spectacle dont nous voyons une représentation sur la scène, mais son soliloque, repris en voix off sous la forme d'un discours direct, détourne notre attention et lui fait concurrence. L'attention des spectateur·rice·s est alors divisée entre le discours de Preciado à son amie et la chorégraphie ridicule effectuée par les acteurs sur le plateau. La marginalité des performeurs se traduit d'ailleurs par la position des interprètes, isolés dans un angle du plateau à l'avant-scène jardin. L'humiliation à laquelle se prêtent les performeurs latinoaméricains est donc redoublée par le désintérêt de Preciado. Leur performance est recouverte par un discours auquel on présuppose un intérêt supérieur parce qu'il est prononcé (a fortiori dans un cadre informel) par une figure d'intellectuel (qui avouera plus tard, au détour d'une confidence, son besoin constant d'attention). Sur scène, l'interprétation des « *chicos latinos* » par les acteurs pousse le ridicule au point que l'humiliation suggérée par le texte semble méritée : les costumes de tous les jours laissent place à une nudité de toilettes d'école primaire (tee-shirts relevés derrière la tête et pantalon baissés), les pénis sont peints en couleurs fluo et la performance consiste en une série de manipulations mi-chorégraphiques mi-marionnettiques des verges et des bourses des interprètes.

Or les propos prêtés au personnage de Preciado sont aussi généralisants que la performance est pathétique : les rares moments d'inspiration dans une vie seraient ceux où une personne charismatique transforme notre vision du monde ; cette idée s'appliquerait aussi bien aux relations intimes et amoureuses qu'aux phénomènes d'embrigadement religieux ou nationaliste[591].

Mais ce n'est pas tant la pertinence du discours de Preciado que ses liens subtils avec la performance, dans un dispositif qui met en scène leur concurrence par le déphasage entre texte et scène, qui m'intéressent ici. En effet, la superposition du spectacle et des propos de Preciado est d'autant plus troublante qu'une série de distorsions entre ce qui est annoncé et ce qui est montré provoque une étrange dissonance cognitive. Les attentes soulevées par les références évoquées dans le texte — si tant est que l'on connaisse ces références — sont systématiquement déçues et déplacées. D'une part, dans la mesure où la pièce multiplie les effets de réel et les références à des figures ou des événements contemporains, l'apparition de Preciado incite ceux qui connaissent son œuvre à attendre un discours en rapport avec ses thématiques de prédilection, ou du moins un discours lié de près ou de loin à l'émancipation, à la dissidence sexuelle ou à la critique sociale ; or c'est un discours sur l'aliénation, l'esprit grégaire et la pulsion de mort que nous entendons, à mille lieues du discours critique, sinon révolutionnaire du Preciado « réel ». D'autre part, le récit évoque une performance à caractère sexuel que les gens paient pour voir car elle va loin dans la transgression ; or, sur scène, c'est à une exploration collective très limitée — lente et molle dans son rythme, enfantine et perplexe dans les attitudes — des possibilités scéniques des organes génitaux masculins que se livrent les quatre interprètes. Il faut transcrire précisément la partition pour en donner une idée :

> Un des acteurs (on l'appellera 1) ayant relevé son tee-shirt et baissé son pantalon se penche vers l'avant, montrant son postérieur au public. L'un de ses partenaires (on l'appellera 2) le rejoint alors, s'agenouille et ouvre délicatement ses fesses. Le partenaire regarde les deux autres (on les appellera 3 et 4), qui le rejoignent. 1 se retourne vers le public et manipule son sexe avec attention, entouré par les trois autres

[591] L'intervention du personnage de Paul B. Preciado relève d'une approche mi fascinée, mi critique d'une figure de l'intelligentsia artistique européenne et stimule le voyeurisme du·de la spectateur·rice-lecteur·rice en le montrant dans une situation de relative intimité. A l'instar du deuxième tableau de la pièce, qui met en scène Michel Houellebecq adressant un discours sur l'art à une prostituée marocaine, l'intellectuel est ici montré comme un complice du système de domination, ne serait-ce que par les modalités de son énonciation puisqu'il jouit, en parlant, de son prestige social et contribue au silence ou à l'invisibilisation des figures minoritaires qui l'entourent. Si la scène met en jeu la concurrence que fait la *libido sciendi* — le désir d'apprendre et de savoir — à la pulsion scopique, c'est pour les exposer toutes deux à la déception.

> ; puis il regarde 2, son voisin de gauche. Très lentement, 2 se penche pour examiner le pénis de 1, et le tire doucement vers lui, puis le lâche brusquement, en le laissant pendouiller. Il se relève, frotte la pulpe de ses doigts l'une contre l'autre et regarde son voisin de gauche. L'interprète dénudé regarde alors son voisin de droite, qui se penche avec précaution, prend le pénis dans sa main et lui imprime un léger mouvement de va-et-vient latéral. L'homme dénudé observe son pénis, puis regarde à nouveau le partenaire qui le manipule. Celui-ci le lâche et regarde les autres. Il y a un moment de flottement. Puis le voisin de gauche de l'interprète dénudé se décide à se dénuder à son tour : il remonte son tee-shirt derrière sa tête et baisse son pantalon avec énergie, découvrant un sexe peint en vert fluo. Les deux interprètes dénudés se regardent. Le premier à s'être dénudé s'approche : tenant son propre sexe dans une main et celui de son voisin dans l'autre, il les soulève successivement, semblant comparer du regard son propre sexe (rose) au sexe vert. Autour d'eux, les deux interprètes qui sont restés habillés regardent, l'un debout et l'autre assis pour observer l'action. Ce dernier saisit dans sa main les testicules de l'interprète au pénis jaune : un mouvement de va-et-vient est alors imprimé au pénis et aux testicules de l'interprète au pénis vert par ses deux voisins, à l'image d'un clapet s'ouvrant et se refermant. Ils le lâchent. Celui qui était assis et manipulait les testicules se relève alors et se dénude énergiquement à son tour, découvrant un pénis jaune. A l'autre extrémité du groupe, le dernier interprète habillé passe devant les deux autres pour le rejoindre : il s'agenouille près de lui et soupèse doucement le sexe dans sa main, puis revient à sa place. Le premier à s'être dénudé se penche alors, mains sur les genoux (comme s'il observait un moteur de voiture), et imprime deux petites gifles au sexe jaune. Les trois interprètes dénudés se tournent alors vers le dernier à être resté habillé, et celui-ci se dénude. Les trois autres se saisissent du pénis de leur voisin de droite (le dernier se saisit aussi de son propre sexe), leurs bras formant des lignes parallèles, et impriment aux quatre sexes un mouvement de va-et-vient latéral très décidé, qui s'accélère, jusqu'à faire « trembler » les sexes, qu'ils lâchent tous en même temps.

La séquence « Berlin » et même le début de la séquence « Bruxelles » ont donné lieu à des représentations parodiques de performances existantes : le texte et l'interprétation scénique se complètent, la première nous informant sur l'intentionnalité de l'artiste, et la seconde mettant en évidence les contradictions et la vacuité de l'œuvre. Ici, la contextualisation donnée par la narratrice laisse entendre que l'œuvre n'a d'autre finalité que le profit engendré par la recherche de la transgression et le voyeurisme des spectateur·rice·s ; paradoxalement, la transposition scénique de l'œuvre en acquiert une plus grande opacité qui invite à l'interprétation. Provoquant d'abord le rire, la gêne, l'incrédulité, la compassion, voire la consternation et la honte, elle est tellement inepte *a priori* qu'elle suscite une série d'interrogations : pourquoi les pénis sont-ils peints de couleurs vives ? Quel est le rapport avec ce que dit Preciado ?

On tentera une interprétation en disant que le caractère déceptif généré par les distorsions entre les effets d'annonce et les développements narratifs ou scéniques trouve son corollaire aussi bien dans le jeu des performeurs que dans le discours tenu par le Preciado fictif.

En effet, ce discours — qui caricature en la simplifiant la philosophie de l'Histoire hégélienne — minimise le libre-arbitre et l'autonomie des individus en soulignant que les « trois ou quatre moments d'inspiration » auxquels se résume leur vie sont dus à l'influence d'une personne capable de changer leur point de vue sur les choses. L'Histoire serait ainsi menée par des figures charismatiques et par le désir mimétique qui amène les hommes à les suivre. Ce charisme qui au départ n'est que « passion, pure énergie, autrement dit, du pur érotisme » se pervertirait sous forme de mode, de nationalismes ou de religion. Plus tard, Preciado affirme que nos choix sont déterminés inconsciemment par une pulsion de mort : loin de choisir « ce qui nous convient », « nous choisissons toujours ce qui nous détruira le plus vite ».

Il y a une insolence grinçante de la part de El Conde de Torrefiel à transformer un pourfendeur de la métaphysique occidentale en fumeur mélancolique habité par Hegel et Freud, à faire dire à une figure emblématique de la déconstruction que « la véritable nature revient toujours »[592]. Le caractère généralisant de ces propos n'acquiert de sens que dans leur contradiction avec la pensée constructiviste propre à Preciado : en fait, c'est la mise en scène d'un Preciado sur le déclin, déçu par sa rupture avec Virginie Despentes, qui justifie cette attitude désabusée. Le discours peut être interprété comme une caricature de Preciado *en tant que* figure charismatique, ayant inspiré puis entraîné malgré lui la transformation d'une pensée du désir et du dépassement des déterminismes biologiques et sociaux en idéologie dominante dans le monde de l'art, bientôt récupérée par le capitalisme[593]. Son allusion à la Berezina (« C'est comme ça que des milliers de gens ont suivi Napoléon jusqu'à la mort en Russie, et apparemment ça ne les a pas dérangés de mourir de froid ») fait alors sens : il serait le Napoléon d'une armée queer dont les interprètes, sur scène, représentent littéralement la « débandade ». Alors que la narration en voix off annonçait une performance dépourvue de tout contenu, sans rapport avec la présence de Preciado autre que leur coïncidence géographique, on s'aperçoit

---

[592] Paul B. Preciado rend par exemple hommage à Derrida dans son *Manifeste contrasexuel*. Paul B. PRECIADO, *Manifeste contra-sexuel*, Paris, Balland, coll. « Modernes », 2000, trad. de Sam BOURCIER.

[593] En 2021 — six ans après la création du spectacle — Paul B. Preciado acceptait de figurer, jouant son propre personnage, dans une mini-série tournée par le réalisateur Gus van Sant pour le géant du luxe Gucci, avec l'actrice Silvia Calderoni. Il s'en explique dans un entretien donné aux Inrocks : « Paul B. Preciado : "La production d'images est un espace d'action politique" » [en ligne], URL : https://www.lesinrocks.com/ou-est-le-cool/paul-b-preciado-la-production-dimages-est-un-espace-daction-politique-190965-07-12-2020/, consulté le 6 août 2022. Cette participation a donné lieu à de nombreuses critiques, dénonçant la logique de *pinkwashing* à l'œuvre dans cette production. Voir par exemple « Paul B. Preciado, Gucci et les misères du capitalisme » [en ligne], *trounoir*, URL : https://trounoir.org/?Paul-B-Preciado-Gucci-et-les-miseres-du-capitalisme, consulté le 6 août 2022.

qu'elle peut être lue à la lumière de la critique du genre. Si l'on veut bien passer outre son pathétique et son ridicule étudiés, la performance montrée sur le plateau peut donc être lue comme une illustration scénique assez scolaire de la performativité du genre mise en évidence par Judith Butler. La mise en évidence de la flaccidité et de la malléabilité des pénis, le jeu des acteurs qui s'interrogent mutuellement du regard comme pour demander confirmation de la conformité de leur sexe à une norme toujours détenue par autrui, le caractère à la fois ridicule et enfantin de cette scène de cour de récréation apparaissent comme une mise en scène volontairement dérisoire de la construction de la masculinité. Tandis que le discours de Preciado fait l'hypothèse (hégélienne) que l'histoire est menée par des grands hommes (« *toda la Historia esta construida por personas con carisma* »), au contraire l'horizontalité et la réciprocité des rapports dans le groupe des performeurs invite à une lecture (butlerienne) qui tourne en dérision jusqu'à l'idée même de leader charismatique : par le jeu de regards qui accompagne chaque manipulation, elle montre comment la norme du genre s'établit par intériorisation du regard d'autrui et mise au diapason avec le groupe.

2.2.3.5. « Nullifier » la nudité, entre distanciation et dépréciation

Dans les deux séquences, la présence de corps nus sur scène fait événement en tant que non-événement ; c'est son caractère déceptif qui lui donne sens. D'une part, la prégnance du récit comme un « voile » contextualisant et fictionnalisant situe l'existence de ces corps dans un espace-temps fictionnel autre. En stimulant la visualisation d'une scène plus complexe que celle qui s'offre à nos yeux, elle renforce la distanciation et l'effet de quatrième mur. Comme le dit Cristina Vinuesa au sujet du spectacle *Escenas para una conversacion después de una película de Michael Haneke*, le·la spectateur·rice est « en quelque sorte éjecté[·e] de la scène » pour être « renvoyé à sa capacité réelle de compréhension et de réflexion ». La présence du récit médiatise les nudités présentes sur scène, atténuant leur capacité à affecter directement le·la spectateur·rice.

Cette contextualisation fictionnelle opère une mise en abîme de ces nudités en tant qu'œuvres d'art. Or le traitement parodique qui en est fait opère un retournement : aussi bien sur le plan du texte narré que de la performance scénique, la satire invite le public à se

positionner de manière critique vis-à-vis du spectacle de la nudité[594]. Cependant, cette « nullification » du nu passe par des traitements différents dans les deux scènes et configure des relations distinctes au public.

Dans la séquence « Berlin », la nudité représente une autre nudité, rassemblée et ordonnée sous l'œil d'un personnage réel convoqué par la fiction. Or la nudité représentée est elle-même déjà « au second degré » puisqu'elle se réfère aux millions de « vies nues » déportées, incarcérées, torturées, exploitées et exterminées par les Nazis. On pourrait donc parler d'une nudité au troisième degré, dont l'efficience se fonde justement sur l'écart qu'elle creuse avec son référent initial. La naïveté des figures développées sur scène, qui mettent en valeur tantôt la fragilité charnelle, tantôt la fraternité humaine unissant les participants, résonne donc en contraste avec l'horreur et l'irreprésentable que constitue l'Holocauste. Les corps nus photographiés par Spencer Tunick représentent une Humanité universelle, dont les attributs (la commune vulnérabilité, la dépendance vis-à-vis du collectif) transcendent l'Histoire. Lisibilité des symboles et vacuité des images pointent l'amnésie historique qui rend plausible ce shooting fictionnel évoqué par la narration (rappelons que Tunick n'a jamais réalisé de shooting sur le mémorial de Berlin). Le caractère inoffensif de la représentation a pour fonction d'alerter le·la spectateur·rice, de pointer la dépolitisation qui couve dans cet usage esthétisant.

La satire de cette nudité déshistoricisée, vidée de sa mémoire tragique, pourrait cependant avoir une visée restauratrice : en incitant le·la spectateur·rice à se méfier de la séduction des images, en dévoilant les logiques de domination qui sous-tendent sa production, elle amorce la constitution d'une communauté critique. La nudité manifeste son ambivalence dans un dédoublement : elle est simultanément dénoncée comme procédé esthétisant et requalifiée — en tant qu'outil de cette dénonciation — dans sa capacité à interroger les représentations dominantes qui informent sa perception.

On perçoit cependant une forme de redondance dans la lisibilité de la satire : la critique du consensus généralisé que représente l'œuvre de Tunick ne relève-t-elle pas elle aussi d'un consensus facile ? Comme en témoigne l'article de Mia Fineman, le succès populaire et commercial de Spencer Tunick est proportionnel à la piètre estime critique dont son travail

[594] Voire : à se désintéresser, à se détacher, se détourner.

ferait l'objet dans le monde de l'art contemporain. La satire portée par El Conde de Torrefiel ne comporte donc aucune prise de risque ; elle tend plutôt à conforter le positionnement de la compagnie au sein du monde de l'art. Par ailleurs, la représentation du public fictionnel des œuvres mises en abîme participe d'une construction du·de la « spectateur·rice anticipé·e » ; elle offre au public réel un reflet repoussoir qui l'incite à se positionner. Tandis que le texte en voix off décrit une vue aérienne qui reproduit et complète le point de vue surplombant du photographe, la scène propose des images qui se déroulent de plein pied avec les spectateur·rice·s : ces dernier·ère·s sont placé·e·s face à face avec une autre communauté (fictionnelle) d'anonymes qui, en tant que participant·e·s à une œuvre d'art, apparaissent comme des alter ego. Or, si l'humanité ridicule représentée par les performeurs ouvre à une prise de distance salutaire, l'invitation à la critique adressée au public ne suppose-t-elle pas une docilité interprétative équivalente à celle des participant·e·s au shooting ? La ligne de partage est fine entre la construction d'une vigilance collective face à la fascisation insidieuse que représenterait « l'esthétisation du jeu démocratique » par des dispositifs participatifs tels que les shootings de Tunick ou les pièces de Roger Bernat, et l'auto-confortation d'une élite de spectateur·rice·s dont l'unique trait commun serait la satisfaction de n'être pas « dupes ».

A l'inverse de la séquence « Berlin », la séquence bruxelloise met le·la spectateur·rice dans une position conflictuelle. La dramaturgie du tableau est certes plus complexe : les dissonances cognitives liées au décalage entre référent et le signifiant (dans le cas de Preciado), ou entre signifié narratif et le signifiant scénique (dans le cas des « *chicos latinos* ») déstabilisent le·la spectateur·rice en instaurant de multiples incertitudes interprétatives. Or ici, il semble que la violence symbolique dont font l'objet les corps représentés sur la scène agresse également le public, pris en sandwich entre la représentation de la performance qui se déroule devant lui et la figure de Preciado.

En contextualisant l'œuvre mise en abîme, le récit en voix off conditionne la réception de la performance scénique, et nous invite à nous distancier de l'œuvre fictionnelle et de son public. Mettant l'accent sur l'identité des artistes et leur précarité, dans un contexte où les inégalités Nord-Sud régissent les flux migratoires, elle insiste en revanche sur la richesse et la corruption de leurs commanditaires et spectateur·rice·s. Le·la spectateur·rice réel·le est alors a priori culpabilisé·e pour ce qu'il·elle va voir. Mais la présence de Preciado surgit comme une

diversion salutaire : la mise en scène de son désintérêt pour la performance en fait une figure d'identification alternative, échappant au système oppressif représenté par les artistes et le public de la galerie. Cependant, cette diversion inflige ensuite au·à la spectateur·rice une situation de stress attentionnel et une gifle narcissique, puisqu'en dernière instance, le discours lui suggère qu'il·elle s'est — comme les soldats de Napoléon — laissé·e séduire par une figure charismatique : difficile, donc, de ne pas se sentir déstabilisé·e, voire « pris·e pour un·e con·ne ».

Le discours de Preciado étant devenu l'objet principal de l'attention, c'est la performance que l'on peut regarder du coin de l'œil et qui peut faire figure de diversion. L'écart entre l'extrême transgression suggérée par le récit et la chorégraphie inoffensive qui est montrée sur scène permet alors de relâcher la tension par le rire, sous la forme d'un soulagement (« ce n'était que cela ! »).

Le·la spectateur·rice est donc simultanément pris·e en tenaille entre un rejet a priori de la performance, une possible compassion pour les artistes fictionnels, le désir de comprendre ce que dit Preciado et celui de regarder ce qu'il se passe réellement sur scène. Le comique produit par la transposition scénique de la performance rappelle le public à l'ici et maintenant du spectacle, et de cette (transposition de) performance que l'on ne voulait pas voir mais que l'on ne peut s'empêcher de regarder. C'est donc plutôt à une forme de désidentification multiple que le·la spectateur·rice est invité·e, désidentification qui ouvre également à une plus grande liberté d'interprétation.

Conclusion

L'objectif de ce deuxième chapitre était d'observer la manière dont les trois spectacles du corpus, réunis par leur emploi d'une nudité faisant office de signifiant pour réactualiser des représentations ancrées dans une certaine historicité — du passé médiéval aux années 2000 — , proposait de faire l'expérience de nudités rapportées, commentées, anticipées, de nudités parlantes parfois, mais à tout le moins accompagnées d'un discours susceptible d'en orienter la perception et l'interprétation. L'analyse de *69 positions, À mon seul désir* et La *Posibilidad…*, a ainsi permis de mettre à jour différentes manières de mettre au travail la perception de la nudité, l'expérience de la pudeur ou la lecture des situations par la contextualisation, l'anticipation, la thématisation voire la théorisation. Autant de stratégies dramaturgiques passant par le texte et produisant des effets divers — apaisement, mise à distance, rationalisation, effet d'ironie ou de comique, lâcher-prise ou crispation — qui questionnent les encodages perceptifs conditionnant notre relation à la nudité : chez Gaëlle Bourges, il s'agit de débusquer la normativité que le discours lui-même (fût-il d'époque ou d'exégèse) tend à insuffler à l'image, de restituer à la réception sa part désirante, délirante, inconsciente par une carnavalisation du discours lui-même. Mette Ingvartsen part de l'échec de la « révolution sexuelle » pour ré-historiciser notre rapport à la nudité et à la sexualité en élaborant avec le public une forme de collectif éphémère, ouvert à l'expérimentation de formes politiques, esthétiques, somatiques de rencontres avec son corps nu et avec le plaisir sexuel. À rebours de ces agendas ouvertement féministes, et dans une veine plus baudrillardienne, El Conde de Torrefiel questionne le caractère consensuel, marchandisé, de formes a priori progressistes de mises en scène du corps nu et de notre docilité à les consommer, voire à y participer.

Mais l'on ne saurait réduire ces observations à une conception unilatérale des effets du texte sur la perception du corps nu, qui renverrait à une supposée transcendance de la pensée : c'est la manière dont les corps nus s'exposent à contre-courant de nos attentes et parfois du texte lui-même qui fait théâtre dans ces spectacles. Aussi ces derniers multiplient-ils les effets d'écart, de variation, de contraste entre la nudité telle qu'elle est supposée être représentée et celle qui est montrée sur le plateau. Dans *69 positions*, Mette Ingvartsen ne cesse de jouer sur

l'appréhension ou l'inquiétude d'être exposé·e·s à la charge sexuelle du corps nu, voire agressé·e·s, nous amène à nous étonner de la confiance que nous lui faisons ; Gaëlle Bourges joue du contraste entre nudité picturale et une nudité carnavalesque qui vient subvertir les représentations traditionnelles du féminin, retourne l'association naturalisante entre féminité et animalité en une célébration méta-théâtrale de la puissance désirante des corps. Quant à *La Posibilidad*…, elle interroge notre condition de spectateur·rice·s contemporain·e·s accoutumé·e·s à la mise en scène de corps nu en exacerbant la vacuité de ces représentations.

CONCLUSION

Cette thèse partait du constat d'une multiplication et d'une diversification des mises en scènes du corps nu dans les champs du théâtre et de la danse contemporaine depuis la fin des années 1990, et d'une difficulté d'en penser les manifestations dans un contexte marqué par diverses tensions. Il s'agissait — à l'instar d'autres travaux contemporains de cette thèse —, de proposer une approche de la nudité depuis le champ des arts du spectacle, et en particulier du théâtre, qui soit susceptible d'offrir aux générations à venir quelques pistes d'analyse et de réflexion.

La méthodologie adoptée a consisté à croiser une réflexion théorique nourrie par l'histoire, l'anthropologie, la philosophie, la psychanalyse et la biologie, ainsi que diverses relectures de l'histoire de l'art ou de la théorie du cinéma par la théorie féministe, avec l'analyse de spectacles qui, si elle tient la dernière place dans l'ordre des parties de cette thèse, a joué un rôle crucial dans la sélection de et le dialogue noué avec ces sources théoriques. En effet, l'objectif poursuivi à travers cette recherche a été de cerner la spécificité de la nudité scénique par rapport à d'autres arts, d'identifier les enjeux épistémologiques que soulève son étude, et de rendre compte de sa puissance de trouble en éclairant certains des éléments qui structurent sa réception.

Dans la première partie de cette thèse, j'ai tâché de replacer la question de la nudité dans le temps long de ses représentations, de ses interprétations et de ses réceptions au cours de l'histoire occidentale. Alors que l'histoire des religions et de la philosophie montre que la nudité s'est trouvée dès l'Antiquité au cœur d'une métaphysique de la vérité divine qui privilégie sa puissance métaphorique au détriment de sa matérialité, l'histoire de l'art permet d'observer comment les représentations plastiques du corps nu dans l'Europe de la modernité ont permis de réinvestir celle-ci pour ériger le nu en genre académique, et de concilier l'étude de l'anatomie, l'harmonie des proportions et l'épaisseur de la chair au gré de leurs évolutions successives. Enfin, j'ai tenté d'esquisser, à partir de la fin du XVIII^{ème} siècle, une histoire des apparitions du corps nu dans les arts du spectacle : cette recension, nécessairement incomplète, des recherches effectuées par les historien·ne·s révèle avant tout la diversité des formes spectaculaires sous lesquelles apparaît le corps, partiellement ou intégralement dénudé, des acteur·rice·s, des danseuses classiques et de cabarets, des participant·e·s, mondain·e·s ou professionnelle·s, aux scènes de tableaux vivants, mais aussi des artistes ou personnes issu·e·s de populations colonisées. Elle permet également d'observer les débats sociétaux et juridiques

qui accompagnent la diffusion de spectacles impliquant des corps nus au seuil du XXème siècle, cherchant activement à établir de nouveaux critères de délimitation entre décence et indécence, et contribuant à la redéfinition des lois encadrant l'exposition du corps nu. Enfin, elle examine comment les artistes, tels que Rudolf Laban, Isadora Duncan ou Jacques Dalcroze, intègrent certaines formes de nudité dans leurs pratiques et leur philosophie, à l'aune d'une quête de l'authenticité perdue qui entre en résonance avec l'essor du mouvement naturiste.

Ce mouvement d'historicisation suit ainsi la voie empruntée par Julie Perrin, dont je citais l'article dans mon introduction[595]. Celle-ci insistait avec justesse sur le caractère fondamentalement ambivalent de la nudité, qui se voit signifiée en fonction des contextes dans lesquels elle s'insère, et rappelait la nécessité d'un examen circonstancié du contexte, des enjeux et de l'attitude qui sous-tendent ses mises en scène. La première partie de ce travail démontre en effet la manière dont les représentations du corps reflètent les enjeux qui traversent leurs contextes sociaux, historiques et esthétiques en même temps qu'elles y participent et contribuent à les faire évoluer. Les mouvements qui parcourent cette histoire dans une oscillation entre idéalisation et incarnation, entre émancipation et réification, tendent également à confirmer la proposition de Mary Douglas, citée par Perrin, selon laquelle le corps reproduit, à la manière d'un microcosme, « les pouvoirs et les dangers qu'on attribue à la structure sociale[596] », au sens où la structure sociale projette dans le corps les pouvoirs et les dangers dont elle est le sujet.

Pour autant, le projet de cette recherche n'est pas de faire une histoire des représentations du corps nu. Si le geste fondateur d'une approche en arts du spectacle doit proposer des formes d'objectivation nécessaires à la contextualisation, à l'historicisation, et à l'identification critique des enjeux de représentation qui se jouent dans la mise en scène des corps nus, celle-ci ne peut faire l'économie d'une interrogation des modes de subjectivation qu'engagent ces mises en scène dans l'adresse qui est la leur, tout autant que de ce qu'implique, au cœur de l'événement théâtral, l'acte même de regarder — mais aussi entendre, sentir, être en

[595] Julie PERRIN, « Le nu féminin en mouvement », *Communications*, *op. cit.*
[596] Mary DOUGLAS, *De la souillure: essai sur les notions de pollution et de tabou*, *op. cit*., p. 131, cité par Julie PERRIN, *Ibid.*

présence — des corps nus, dans le frissonnement, le bruissement ou le silence compact d'une assistance physiquement traversée par ce qui advient sur le plateau.

Telle est, du moins, la leçon que l'on peut tirer de la lecture des penseurs contemporains cités dans la deuxième partie de cette thèse et en particulier celle de Georges Didi-Huberman, lorsque celui-ci reproche aux historiens de l'art qui l'ont précédé d'avoir voulu recouvrir le nu d'une épaisse étoffe de commentaires d'ordre historiques et littéraires, passant à côté de la puissance et du mystère toujours intacts de la Vénus de Botticelli. Une analyse excessivement historiciste ou érudite des représentations du corps nu court ainsi le risque de tomber dans l'écueil d'une forme de réification, ou à tout le moins de ne pouvoir rendre compte des expériences esthétiques proposées par les œuvres.

La nudité ne fait événement que dans la mesure où se tisse une relation entre (au moins) deux corps-sujets mis en présence pendant un temps et dans un espace déterminés. En ceci, elle s'enracine dans une matérialité des corps et des psychismes à laquelle elle échappe paradoxalement, une qualité de l'événement qui selon Michel Foucault pointait pour la philosophie l'horizon d'un « matérialisme de l'incorporel » :

> […] l'événement n'est ni substance ni accident, ni qualité ni processus ; l'événement n'est pas de l'ordre des corps. Et pourtant il n'est point immatériel ; c'est toujours au niveau de la matérialité qu'il prend effet, qu'il est effet ; il a son lieu et il consiste dans la relation, la coexistence, la dispersion, le recoupement, l'accumulation, la sélection d'éléments matériels ; il n'est point l'acte ni la propriété d'un corps ; il se produit comme effet de et dans une dispersion matérielle[597].

Une telle définition de l'événement engage ainsi à distinguer la nudité comprise comme agencement matériel, procédé de mise en scène conduisant à exposer un ou plusieurs corps nus sous telle ou telle lumière, dans un mouvement ou une immobilité, un silence ou une parole, au sein d'une dramaturgie englobant l'ensemble des signifiants mis en place sur le plateau, de la nudité comme événement qui, au moment de la séance théâtrale, fait effet de par la rencontre avec le public. Pour le formuler dans les termes employés par Michel Foucault, la nudité fait effet à travers la relation que les diverses modalités de mise en scène — lumière, mouvement, durée, écriture des gestes et de la parole — tissent avec les spectateur·rice·s par leur agencement toujours singulier : coexistence, accumulation ou dispersion d'« éléments

[597] Michel FOUCAULT, *L'Ordre du discours : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1999, p. 32.

matériels » qui opèrent par leur spécificité (leur « sélection ») et par les rapports qu'ils tissent entre eux (leur « recoupement »).

S'il importe alors de prêter attention à la nudité comme événement, processus, dynamique d'ouverture du sens, les lectures que je propose dans la première partie mettent en évidence la manière dont la nudité résiste à la saisie par le concept et dessaisit le sujet tout en l'engageant dans un désir de penser. Toutefois, elles révèlent également les limites de l'approche phénoménologique lorsque celle-ci échoue à prendre en compte la diversité des expériences et des positions, versant ainsi dans une essentialisation de la nudité qui, en ignorant le caractère nécessairement situé du sujet de la perception, aboutit, à son tour, à une réification des corps regardés.

La nudité appellerait ainsi, à mon sens, une critique aussi impure que plurielle, incarnée dans une corporéité et une subjectivité qui ne se pose pas en surplomb de la représentation mais assume son caractère situé sans perdre de vue qu'elle ne constitue que l'actualisation d'une réception singulière.

En proposant ce détour par la philosophie, en questionnant les biais androcentrés des auteurs cités, et en interrogeant l'horizon d'une phénoménologie plurielle de la nudité, informée par les structures inégalitaires impliquées par les rapports sociaux, j'ai tenté d'ouvrir, à la fin de ma deuxième partie, une voie médiane entre la rigueur historienne et la mise en œuvre d'un regard à la fois conscient, situé et incarné. Une telle approche implique d'interroger le type de relations que les mises en scène du corps nu instaurent avec le regard incarné, situé des spectateur·rice·s, et, plus généralement, avec les expériences qu'ils et elles peuvent en faire. Ménager une place à la subjectivité, construite et située, permet de rendre compte des potentiels effets et modes de subjectivation des mises en scène de la nudité, afin de contribuer à l'analyse des spectacles et d'accompagner les publics dans leur travail de réception.

La troisième partie de cette thèse tente donc, au moyen d'une exploration théorique de notions telles que l'intercorporéité, la peau, la pudeur et la vulnérabilité, d'éclairer certains des phénomènes potentiellement à l'œuvre dans la·les relation·s entre corps regardants et corps exposés : sidération, acceptation, habituation, empathie tant émotionnelle que kinesthésique, mais aussi associations d'idées, de sensations, questionnements et réflexions provoqués par la rencontre avec la nudité. Parce que les actualisations de cette·ces relation·s avec les

spectateur·rice·s, que peut résumer le terme de « réception·s » demeurent nécessairement plurielles et irréductibles à toute essentialisation, j'ai choisi d'introduire dans ce cheminement théorique quelques analyses de spectacles — concentrées sur des moments de nudité — centrées sur ma propre expérience de spectatrice. À travers de brèves évocations des spectacles de Daniel Léveillé, Angélica Liddell, Rébecca Chaillon et Laetitia Dosch, j'ai tâché de décrire certaines des expériences spectatorielles qui m'ont amenée à sélectionner, dans la multiplicité des possibles, les concepts exposés dans cette partie. L'hypothèse ici déployée est qu'il peut être utile de se donner les moyens de décrire et de comprendre sa propre réception dans la perspective d'analyser des spectacles. Ces analyses permettent ainsi à la fois d'interroger la pertinence des concepts proposés — intercorporéité, peau, pudeur, vulnérabilité — à l'aune d'une expérience singulière, d'observer la manière dont les agencements spécifiques des mises en scène engagent avec eux une relation dialectique, aussi bien que d'en souligner les limites potentielles. Ainsi, il me semble que ces concepts ne sont pas pertinents en toutes circonstances et ne peuvent en aucun cas être érigés en une grille de lecture qui prétendrait rendre compte de l'ensemble des phénomènes à l'œuvre dans la réception de la nudité. Il s'agit plutôt d'une tentative pour élaborer, à partir de ma propre expérience — nécessairement située et informée par ma propre subjectivité — quelques outils pour l'(auto-)analyse du·de la spectateur·rice confronté·e à la nudité, outils dont la pertinence demeure conditionnée à la possibilité d'une réappropriation par d'autres spectateur·rice·s.

La quatrième partie, qui repose sur le mouvement inverse — partir de l'analyse de spectacles et observer comment ces derniers à la fois configurent les possibles d'une réception et entrent ou non en résonance avec les concepts — suggère qu'une telle perspective n'empêche pas de s'appuyer sur les agencements dramaturgiques et esthétiques à l'œuvre dans les spectacles pour en suivre les linéaments et en identifier les effets potentiels. Autant il demeure impossible de présumer de la réception nécessairement plurielle de l'ensemble des spectateur·rice·s présent·e·s dans la salle, tant sont complexes et singulières les déterminations (mais aussi les potentielles zones d'indéterminations, si l'on continue de croire que les œuvres peuvent nous surprendre et nous déplacer) qui affectent pour chacun·e la relation au corps nu, autant les figures spectatorielles que la dramaturgie des œuvres dessine en creux fournissent, malgré tout, un faisceau d'indices pour interroger non seulement *comment la nudité nous*

regarde, mais aussi *comment elle nous invite à la regarder*. Dans le double corpus des spectacles étudiés, différentes configurations d'adresse esquissent ainsi une figure spectatorielle tantôt complice ou en identification, tantôt mise à distance ou en porte-à-faux, tour à tour réassignée à sa position d'extériorité et mise à nu dans une équivalence métaphorique avec le corps exposé sur le plateau.

L'une des préconceptions que l'examen de ce corpus aura mises à mal est, à mon sens, celle qui désignait la nudité comme une menace potentielle pour le cadre de la représentation. L'étude des spectacles de Krystian Lupa, Romeo Castellucci, Anatoli Vassiliev, Gaëlle Bourges, Mette Ingvartsen et El Conde de Torrefiel montre au contraire que, même lorsqu'elle apparaît comme une surprise, une irruption qui vient déstabiliser les conventions théâtrales préalablement instaurées — comme c'est par exemple le cas dans *Democracy in America*, ou à la fin de *À mon seul désir* — la dramaturgie d'ensemble peut donner aux spectateur·rice·s les moyens de mettre à distance la nudité par un regard proprement théâtral. L'analyse dramaturgique permet ainsi de montrer par quels moyens les artistes parviennent à dramatiser la nudité, non seulement en l'insérant dans un système esthético-sémantique qui lui donne sens, mais en mettant au centre de la représentation la question résolument ouverte de son adresse. Précisons qu'il ne s'agit pas ici de confondre dramatisation et « solution » herméneutique, au sens chimique d'une assimilation ou d'une dilution sans accrocs du signifiant « corps nu » par le sens, mais au contraire d'entendre le terme de dramatisation comme une problématisation, chaque fois singulière, de la relation théâtrale. C'est dans la part de mystère, d'écart et d'excès entre le perçu et le connu, le visible et le pensable, que réside l'intérêt de la nudité dans ces spectacles.

Parvenue au terme de ce manuscrit, il me semble que l'apport principal de ce cheminement à la fois théorique et sensible au champ des arts du spectacle réside dans l'amorce, plutôt que dans l'élaboration définitive et complète, de cette voie médiane, entre pluralité et singularité des expériences, entre tentatives d'éclaircissements théoriques, travail rigoureux de contextualisation et d'analyse, et (re-)construction d'un regard et d'une écoute enracinés dans une (inter-)subjectivité nécessairement construite, reliée et en mouvement.

La présente étude contribue à l'ouverture d'un champ de recherche qui appelle à être précisé et approfondi par de nouvelles études ou perspectives que je n'ai pu ici mener à bien : il s'agirait de travailler la question de la nudité à partir d'une étude des processus de création qui tiendrait compte de l'expérience des interprètes, des cheminements et ajustements effectués par les chorégraphes ou metteurs en scène (ces deux instances n'étant pas, par ailleurs, mutuellement exclusives) ; d'approfondir les pistes proposées autour de la pudeur comme outil d'analyse de la réception par un travail mené auprès de spectateur·rice·s ; d'interroger plus avant les registres, notamment comiques, qui régissent certaines mises en scène du corps nu et d'approfondir la réflexion sur l'articulation entre nudité et *catharsis*. Enfin, mais il ne s'agit là que de suggérer une dernière perspective de recherche sans pour autant clore cette liste, il serait profitable de déployer, dans la continuité de la réflexion épistémologique ici proposée sur les biais genrés, et du travail amorcé par certaines chercheuses[598], de plus amples analyses à partir de spectacles exposant des corps minorisés, soumis à des doubles discours et des registres d'esthétisation particuliers. Chacune de ces pistes permettrait en effet de contribuer à reformuler l'articulation entre nudité et politique dans les termes qui sont les nôtres aujourd'hui.

[598] Je pense par exemple aux travaux, cités dans la bibliographie, de Sylvie Chalaye et de Sylvie Perault sur les corps marqués par la colonisation, ou à ceux de Charlotte Ricci et de Marie Astier sur les corps perçus comme « hors-norme ».

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

CORPUS

Corpus principal

Gaëlle BOURGES, Association *OS*
À mon seul désir, création à la Ménagerie de Verre, décembre 2014 ; conception et récit Gaëlle Bourges ; création chorégraphique Gaëlle Bourges, Carla Bottiglieri, Agnès Butet et Alice Roland ; avec Gaëlle Bourges, Carla Bottiglieri, Agnès Butet et Marianne Chargois.

Romeo CASTELLUCCI, Societas
Democracy in America, création au deSingel International Arts Campus d'Anvers en mars 2017 ; librement inspiré de *De la démocratie en Amérique* d'Alexis de Tocqueville ; mise en scène, scénographie, costumes Romeo Castellucci ; texte Claudia Castellucci et Romeo Castellucci ; avec (interprètes principales) Evelin Facchini, Olivia Corsini, Gloria Dorliguzzo, Giulia Perelli, Antonella Guglielmi, Sofia Danai Vorvila.

EL CONDE DE TORREFIEL
La posibilidad que desaparece frente al paisaje, création au Centro Nacional Dramático de Madrid en juin 2015 ; concept et création El Conde de Torrefiel et ses interprètes ; mise en scène et dramaturgie Tanya Beyeler et Pablo Gisbert ; texte Pablo Gisbert ; interprètes Albert Pérez, Nicolás Carbajal, Nicolas Chevallier, David Mallols.

Mette INGVARTSEN
69 positions, créé en 2014 au PACT Zollverein à Essen ; chorégraphie, performance : Mette Ingvartsen, dramaturgie Bojana Cvejic.

Krystian LUPA, Polski Theatre in Wroclaw
Des arbres à abattre, création au Polski Theatre in Wroclaw en octobre 2014, d'après le roman de Thomas Bernhard ; adaptation, mise en scène, décors et lumières Krystian Lupa, interprètes : Piotr Skiba, Halina Rasiakówna, Wojciech Ziemánski, Marta Zięba, Jan Frycz, Ewa Skibinska, Bozena Baranowska, Andrzej Szeremeta, Adam Szczyszczaj, Michal Opalinski, Marcin Pempus, AnnaIlcuk, Krzesislawa Dubielózna.

Anatoli VASSILIEV
Médée-Matériau, création au Festival d'Avignon en juillet 2002, reprise au Théâtre des Bouffes du Nord en novembre 2017, d'après le texte de Heiner Müller traduit par Jean Jourdheuil et Heinz Scharzinger ; mise en scène Anatoli Vassiliev, scénographie Anatoli Vassiliev et Vladimir Kovaltchouk, avec Valérie Dréville.

Corpus secondaire

Rébecca CHAILLON, compagnie Dans le ventre
Carte Noire nommée Désir, création à La Manufacture, CDN Nancy Lorraine en novembre 2021, texte et mise en scène Rébecca Chaillon, dramaturgie Céline Champinot, Scénographie Camille Riquier et Shehrazad Dermé, avec : Bebe Melkor-Kadior, Estelle Borel, Rébecca Chaillon, Aurore Déon, Maëva Husband, Ophélie Mac, Makeda Monnet, Fatou Siby, Olivia Mabounga.

Daniel LEVEILLE
La pudeur des icebergs, création à l'Agora de la Danse de Montréal en 2004, reprise en 2012 au Théâtre de Vanves, chorégraphie Daniel Léveillé, interprètes à la création : Frédéric Boivin, Mathieu Campeau, Stéphane Gladyszewski, David Kilburn, Ivana Milicevic, Dave St-Pierre.

Angélica LIDDELL, Atra Bilis Teatro
¿Qué haré yo con esta espada? (Que ferai-je, moi, de cette épée?), création Festival d'Avignon en juillet 2016, texte, mise en scène, scénographie et costumes Angélica Liddell ; interprètes principaux : Victoria Aime, Louise Arcangioli, Paola Cabello Schoenmakers, Sarah Cabello Schoenmakers, Lola Cordón, Marie Delgado Trujillo, Greta García, Masanori Kikuzawa, Angélica Liddell, Gumersindo Puche, Estíbaliz Racionero Balsera, Ichiro Sugae, Kazan Tachimoto, Irie Taira, Lucía Yenes.

Laetitia DOSCH, Cie Viande hachée du Caire
Hate, création Théâtre de Vidy Lausanne en juin 2018, direction artistique Laetitia Dosch, texte et mise en scène Laetitia Dosch en collaboration avec Yuval Roznan, avec Laetitia Dosch et Corazón, collaboratrice chorégraphique et coach cheval, Judith Zagury / Shanju, scénographie Philippe Quesne.

ARTS DU SPECTACLE (ÉTUDES THÉÂTRALES, ÉTUDES CHORÉGRAPHIQUES & *PERFORMANCE STUDIES*)

Ouvrages critiques et théoriques

AMIARD-CHEVREL, Claudine, *Les symbolistes russes et le théâtre*, Lausanne, Suisse, L'Âge d'homme, 1994.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

BANNER, Fiona, *Performance nude*, London, Royaume-Uni, Other Criteria, 2009.

BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2006.

BOISSON, Bénédicte, FERNANDEZ, Laure, VAUTRIN, Éric, *Le cinquième mur – Formes scéniques contemporaines & nouvelles théâtralités*, Nanterre-Amandiers, Théâtre Vidy-Lausanne, Les Presses du réel, 2021.

BUTEL, Yannick (éd.), *Figures du désordre sur la scène contemporaine*, Aix-en-Provence, Incertains Regards, PUP, 2012.

CAVAILLE, Fabien, LECHEVALIER, Claire (éds.), *Récits de spectateurs : raconter le spectacle, modéliser l'expérience, XVIIe-XXe siècle*, Rennes, France, Maison de la recherche en sciences humaines, Presses universitaires de Rennes, 2017.

DELAY, Florence, *Sept saisons: chroniques théâtrales, 1978-1985*, Paris, France, Gallimard, 2015.

DREVILLE, Valérie, *Face à Médée : journal de répétition*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Le temps du théâtre », 2018.

GEORGE-GRAVES, Nadine, *The Oxford Handbook of Dance and Theater*, Oxford University Press, 2015.

GINOT, Isabelle, GUISGAND, Philippe, *Analyser les œuvres en danse: partitions pour le regard*, Pantin, France, Centre national de la danse, 2021.

HUESCA, Roland, *La danse des orifices: étude sur la nudité*, Paris, France, Jean-Michel Place, 2015.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre: pour une étude du spectateur*, Paris, France, CNRS éd., 1998, 265 p.

NEFF, Renfreu, *The Living Theatre: USA*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1970.

NEVEUX, Olivier, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2013.

NEVEUX, Olivier, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2019.

PEARISO, Craig J., *Radical Theatrics: Put-Ons, Politics, and the Sixties* [en ligne], Seattle, University of Washington Press, 2015.

PERRIN, Julie, *Figures de l'attention : cinq essais sur la spatialité en danse : Xavier Le Roy, Yvonne Rainer, Olga Mesa, Boris Charmatz, Merce Cunningham*, Dijon, Presses du réel, 2012.

PHELAN, Peggy, *Unmarked: the politics of performance*, London ; New York, Routledge, 1993.

PHILIPPE-MEDEN, Pierre (éd.), *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*, actes du colloque tenu à la Maison des sciences de l'homme Paris Nord, Saint-Denis, les 23-24 octobre 2014, L'Entretemps, coll. Les Anthropophages, 2015.

PHILIPPE-MEDEN, Pierre, ROCHE, Vanille, *Spectacle vivant et neurosciences (journée d'étude, Paris, 25 octobre 2015)*, Montpellier, France, Deuxième époque, 2019.

PLANA, Muriel, *Théâtre et féminin: identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. Écritures, 2012.

POUILLAUDE, Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique: étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

PRADIER, Jean-Marie, La scène et la fabrique des corps : ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident, Pessac, France, Presses universitaires de Bordeaux, 2000.

RAMOS, Julie, POUY, Léonard, *Le tableau vivant ou l'image performée*, Institut national d'histoire de l'art, 2014.

RYKNER, Arnaud, *Corps obscènes suivi de Note sur le dispositif : pantomime, tableau vivant, et autres images pas sages*, Paris, Orizons, coll. « Universités », 2014.

SCHECHNER, Richard, *Environmental theater*, New York, Applause, 1994.

SCHECHNER, Richard, *Performance Studies: an introduction*, 2nd ed., New York and London, Routledge, 2006.

SCHECHNER, Richard, RUBENSTEIN, Raeanne, WALDMAN, Max, *Dionysus in 69 : the performance group*, New York, The Wooster Group / Farrar Straus and Giroux, 1970.

SCHECHNER, Richard, TURNER, Victor W., *Between theater & anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.

SCOTT, Diane, *S'adresser à tous: théâtre et industrie culturelle*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2021.

STANISLAVSKI, Konstantin Sergueevitch, *Ma vie dans l'art*, Lausanne, Suisse, L'Age d'homme, 1980, trad. de YOCCOZ-NEUGNOT, Denise.

THIBAUDAT, Jean-Pierre, PICON-VALLIN Béatrice (éds), *Krystian Lupa. Entretiens*, Paris, CNSAD/ Actes-Sud Papiers, 2004.

TURNER, Victor W., *The Anthropology of performance*, New York, PAJ Publications, 1987.

VAÏS, Michel, *L'accompagnateur: parcours d'un critique de théâtre*, Montréal, Québec, Canada, Éditions Varia, coll. Mémoires et souvenirs, 2005.

VENDEVILLE, Stéphanette, Le Living Theatre : de la toile à la scène, 1945-1985, Paris, L'Harmattan, 2008.

WITKOWSKI, Gustave-Joseph, NASS, Lucien, *Le Nu au théâtre depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, France, H. Daragon, 1909.

YOUNG, Harvey, *Theatre and Race*, Palgrave Macmillan, 2013.

Articles

BIDENT, Christophe, « Dans une ruse de la passion » [en ligne], *Lignes*, vol. 24, n° 1, 1995, p. 92., URL : http://www.cairn.info/revue-lignes0-1995-1-page-92.htm, consulté le 19 décembre 2018.

BIGE, Romain, « Devenir chercheuse-cobaye. La danse et les épistémologies situées » [en ligne], *Carnet de l'Atelier des doctorants en danse, Centre national de la danse*, 2020, URL : https://docdanse.hypotheses.org/1174https://docdanse.hypotheses.org/1174.

BUTEL, Yannick, « Les assis de la pensée », *Théâtre/Public n° 216. Scènes contemporaines, comment pense le théâtre*, Paris, Éditions Théâtrales, avril-juin 2015.

CHALAYE, Sylvie, « Les paradoxes de la nudité dans le spectacle de l'Afrique, contribution au séminaire "Le Corps nu - la nudité dans les arts de la scène" de l'IRET, 22 mai 2018 ».

CHALAYE, Sylvie, DECHAUFOUR, Pénélope, « Nudité et performance décoloniale : quand la sur-exhibition du corps racisé fait voler en éclats l'éroticolonie » [en ligne], *Corps*, vol. 19, n° 1, CNRS Éditions, 2021, pp. 261-271, URL : https://www.cairn.info/revue-corps-2021-1-page-261.htm, consulté le 23 août 2022.

COMPTON-ENGLE, Gwendolyn, « Male Stage-Nudity in Aristophanes » [en ligne], *Illinois Classical Studies*, vol. 45, n° 2, 2020, pp. 399-423, URL : https://scholarlypublishingcollective.org/ics/article/45/2/399/291811/Male-Stage-Nudity-in-Aristophanes, consulté le 26 août 2022.

DEMAZY, Sacha, « Strip-tease au Japon. Nu érotisé, codes culturels et représentations sociales du féminin » [en ligne], *Corps*, vol. 19, n° 1, CNRS Éditions, 2021, pp. 247-259, URL : https://www.cairn.info/revue-corps-2021-1-page-247.htm, consulté le 23 août 2022.

DUBOUILH, Sandrine, « L'entrée en salle : de la rue au fauteuil, les lieux de la préparation du public » [en ligne], *Agôn. Revue des arts de la scène*, n° 5, 2013, URL : http://journals.openedition.org/agon/2410, consulté le 11 août 2022.

GODIN, Jean, « Corps nu contre visage masqué » [en ligne], *Jeu : revue de théâtre*, n° 125, Cahiers de théâtre Jeu inc., 2007, pp. 72-76, URL : https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2007-n125-jeu1113822/2086ac/resume/, consulté le 22 août 2022.

HUESCA, Roland, « Nudité, corps et « figure ». L'exemple chorégraphique » [en ligne], *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 8, n° 2, 2011, pp. 136-143, URL : http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=NRE_008_0135, consulté le 2 février 2015.

HUESCA, Roland, « Danser nu: Usages du corps et rhétorique postmoderne » [en ligne], *Symposium*, vol. 10, n° 2, 2006, pp. 569-586, URL : http://www.pdcnet.org/pdc/bvdb.nsf/purchase?openform&fp=symposium&id=symposium_2006_0010_0002_0569_0586, consulté le 2 février 2015.

JOLA, Corinne, « Scientifiques, interprètes, publics : différents modes de création de sens », dans *Spectacle vivant et neurosciences: journée d'étude, Paris, 25 octobre 2015*.

LAVALETTE, Chloé, « Spectateurs mis à nu et dispositifs d'interaction sur les scènes de théâtre : la nudité partagée comme émergence d'une communauté » [en ligne], *Corps*, vol. 19, n° 1, CNRS Éditions, 2021, pp. 223-234., URL : https://www.cairn.info/revue-corps-2021-1-page-223.htm, consulté le 16 juillet 2022.

LAVALETTE, Chloé, « From Dionysus in 69 to Imagining O: discussing nakedness with Richard Schechner » [en ligne], *Miranda. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone / Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world*, n° 16, Université Toulouse 2 - Le Mirail, 2018, URL : https://journals.openedition.org/miranda/11697, consulté le 16 juillet 2022.

MAÏSETTI, Arnaud, « En délivrance du sens » [en ligne], *Théâtre/Public n° 216. Scènes contemporaines, comment pense le théâtre*, Paris, Éditions Théâtrales, avril-juin 2015. URL : https://www.editionstheatrales.fr/livres/theatre-public-n216-scenes-contemporaines-comment-pense-le-theatre-1219.html, consulté le 21 août 2022.

METAIS-CHASTANIER, Barbara, « La censure par le populaire: Gestions populistes de l'art et de la culture », [en ligne], *Agôn. Revue des arts de la scène*, 2014, URL : http://journals.openedition.org/agon/3127, consulté le 21 août 2022.

PARISOT, Thomas, DE ZALDO, Marie-Carmen (éds.), « Table ronde : Le corps à l'oeil nu. La nudité au théâtre » [en ligne], URL : https://www.fabula.org/actualites/article3932.php, consulté le 21 août 2022.

PERAULT, Sylvie, « Nudité, caricature ou invisibilité : Femmes et hommes noirs sur la scène française du théâtre et de la danse » [en ligne], dans Nathalie COUTELET et Isabelle MOINDROT (éds.), *L'altérité en spectacle : 1789-1918*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Spectaculaire | Arts de la scène », 2019, pp. 275-286, URL : http://books.openedition.org/pur/78602, consulté le 26 août 2022.

PERRIN, Julie, « Le nu féminin en mouvement » [en ligne], *Communications*, n° 1, 2013, pp. 173-182, URL : http://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-173.htm, consulté le 21 août 2022.

PHILIPPE-MEDEN, Pierre, « « Strip-tease Burlesque is Not Dead » » [en ligne], *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 269, 2016, pp. 117-128,
URL : https://www.academia.edu/23489516/_Strip_tease_Burlesque_is_Not_Dead_, consulté le 17 juillet 2022.

PHILIPPE-MEDEN, Pierre, LIOTARD, Philippe, « La nudité érotique en scène. Vers une éroscénologie générale » [en ligne], *Corps*, vol. 19, n° 1, CNRS Éditions, 2021, pp. 149-155., URL : https://www.cairn.info/revue-corps-2021-1-page-149.htm, consulté le 23 août 2022.

RAVAT-FARENC, Christine, « La nudité en scène et à l'écran : émancipation ou réification ? » [en ligne], École supérieure d'art dramatique de Paris, 2017,
URL : http://www.esadparis.fr/wp-content/uploads/2017/09/NUDITE.pdf, consulté le 7 août 2022.

RICCI, Charlotte, « L'érotisation des corps jugés hors-normes », *in* PHILIPPE-MEDEN, Pierre (éd.), *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*, actes du colloque tenu à la Maison des sciences de l'homme Paris Nord, Saint-Denis, les 23-24 octobre 2014, L'Entretemps, coll. Les Anthropophages, 2015.

ROQUET, Christine, « Du mouvement au geste. Penser entre musique et danse » [en ligne], *Filigrane. Musique, esthétique, danse, société*, Gestes et mouvements à l'œuvre : une question danse-musique, XX-XXIème siècle, n°21, 2016,
URL : https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=783#tocto1n5, consulté le 11 mai 2022.

ROUSSEAU, Josanne, « "Comme on est nu dans le ventre de sa mère", entretien avec Antoine Vitez », *Revue du Théâtre de la Commune, « La mise en scène du nu », Aubervilliers*, n° 4, 1983.

RYKNER, Arnaud, « De l'art ou du cochon ? Nudité et obscénité sur les scènes françaises au tournant des XIXe et XXe siècles », *Revue d'Histoire du théâtre,* Dossier « Scènes de l'obscène », n° 269, 2016, pp. 129-148.

RYKNER, Arnaud, « Figures du tableau vivant chez Maeterlinck » [en ligne], *Textyles*, n° 41, 2012, pp. 15-30, URL : http://journals.openedition.org/textyles/1496, consulté le 14 juillet 2022.

RYKNER, Arnaud, « J'veux du nu (na !) La nudité sur scène comme construction théorique, présentation dans le cadre du séminaire "Le Corps nu - la nudité dans les arts de la scène" de l'IRET, coordonné par Alexandra Moreira Da Silva et Pierre Letessier, le 23 janvier 2018 ».

SCHECHNER, Richard, « 6 Axioms for Environmental Theatre », *The Drama Review: TDR*, vol. 12, n° 3, 1968, p. 41.

SMITH, Darwin, « La nudité dans le théâtre du Moyen Âge », présentation dans le cadre du séminaire « Le Corps nu - la nudité dans les arts de la scène » de l'IRET, coordonné par Alexandra Moreira Da Silva et Pierre Letessier, le 27 mars 2018.

SOFIA, Gabriele, « Spectacle vivant et neurosciences cognitives : questions épistémologiques », dans *Spectacle vivant et neurosciences: (journée d'étude, Paris, 25 octobre 2015)*, Montpellier, France, Deuxième époque, 2019.

TOEPFER, Karl, « “Nudity and Textuality in Postmodern Performance.” », *Performing Arts Journal*, vol. 18, n°3, 1996, pp. 76-91.

TRIAU, Christophe, « Inquiéter le voir » [en ligne], Théâtre/Public n° 216. Scènes contemporaines, comment pense le théâtre, 2015, p. 55.

VAÏS, Michel, « Le nu : pas si simple : La nouvelle création de Daniel Léveillé » [en ligne], *Jeu : Revue de théâtre*, n° 142, 2012, pp. 148-151., URL : http://id.erudit.org/iderudit/66372ac, consulté le 1 février 2015.

VAÏS, Michel, « Le nu sur scène : pourquoi ? Les Entrées libres de Jeu » [en ligne], *Jeu : Revue de théâtre*, n° 114, 2005, pp. 53-63., URL : http://id.erudit.org/iderudit/24882ac, consulté le 2 février 2015.

VAÏS, Michel, « Le degré zéro du costume : La nudité » [en ligne], *Jeu : Revue de théâtre*, n° 32, 1984, pp. 30-39., URL : http://id.erudit.org/iderudit/28475ac, consulté le 1 février 2015.

WALON, Sophie, « Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de “résistance” » [en ligne], *Agôn*, Association Agôn, 2011, URL : https://journals.openedition.org/agon/1927, consulté le 10 juillet 2022.

Dossiers issus de revues scientifiques

ARZOUMANOV, Anna, BARRABAND, Mathilde (éds.), « Dossier : Polémique autour d’un “blasphème”. Regards croisés sur l’affaire Golgotha Picnic. » [en ligne], *COnTEXTES*, n° 26, 2020, URL : https://journals.openedition.org/contextes/8617, consulté le 20 août 2022.

BIET, Christian, ROQUES, Sylvie (éds.), *Performance : le corps exposé*, Revue Communications, Paris, Le Seuil, 2013.

BOUDAGHIAN, Anna, PEYRET, Jean-François (éds), *Corps théâtre - corps danse: La nudité*, Revue Études Théâtrales, Paris, France, 2003.

Anne CHASSAGNOL, Brigitte FRIANT-KESSLER (éd.), « Textes à vif. Tatouages, transferts et performances », *La Peaulogie*, n°5, Éditions La Peaulogie, Bain de Bretagne, 2020.

GARCIA, Rodrigo, BERGER, Laurent (éds.), « Rodrigo Garcia », *Théâtre/Public*, n° 220, 2016.

IVERNEL, Philippe, LONGUET MARX, Anne (éds.), *Théâtre et danse : un croisement moderne et contemporain*, Louvain-la-Neuve, Belgique, Centre d’études théâtrales, coll. « Revue d’Études Théâtrales » 47-48, 2010.

NAUGRETTE, Catherine (éd.), « Dossier : La nudité dans les arts de la scène », *Registres. Revue des études théâtrales / Paris Sorbonne Nouvelle*, n° 23, 2022.

Dossiers issus de la presse généraliste

Corps et nudité : artistes, spectateurs : le nu porté sur les plateaux, Nantes, Millénaire presse, « Théâtre(s) : le magazine de la vie théâtrale » n°3, 2015.

Travaux universitaires

Marie ASTIER, *Présence et représentation du handicap mental sur la scène contemporaine française*, Thèse en Arts du spectacle sous la direction de Muriel Plana, soutenue le 26 juin 2018, Université Toulouse - Jean Jaurès.

KAPELUSZ, Anyssa, *Usages du dispositif au théâtre. Fabrique et expérience d’un art contemporain* [en ligne], Thèse de doctorat en Études Théâtrales, sous la direction de Joseph Danan, Paris 3, 2012., URL : https://www.theses.fr/2012PA030170, consulté le 10 juillet 2022.

MERCIER, Amandine, *Transfiguration, dis-ruption de l'ob-scène et engendrement des corps. Les scènes contemporaines comme fabrique des origines*, Thèse en Arts du spectacle sous la direction d'Amos Fergombé [en ligne], Université Polytechnique Hauts-de-France, Valenciennes, 2019, URL : http://www.theses.fr/2019UPHF0012, consulté le 22 août 2022.

HISTOIRE DU THÉÂTRE, DE LA DANSE ET DE LA PERFORMANCE

Ouvrages critiques et théoriques

ARCHIAS, Elise, *The concrete body : Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Vito Acconci*, Yale University Press, 2016.

BANNER, Fiona, *Performance nude*, London, Royaume-Uni, Other Criteria, 2009.

BARTEL, Maya, *The 1960s body through sculptural movement and static dance : the works of George Segal, Allan Kaprow, and Yvonne Rainer*, Saarbrücken, VDM, 2008.

BEL, Jérôme, CHARMATZ, Boris, *Emails 2009-2010*, Dijon, les Presses du réel, coll. « Nouvelles scènes », 2013.

BERCHTOLD, Alfred, *Emile Jaques-Dalcroze et son temps*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2000.

BROWN, Trisha, HUYNH, Emmanuelle, *Histoire(s) et lectures: Trisha Brown-Emmanuelle Huynh*, Dijon [Angers], les Presses du réel CNDC, coll. « Nouvelles scènes », 2012.

BURATTI-HASAN, Sandra, VITACCA, Sara, *et al.*, *Bacchanales modernes !: le nu, l'ivresse et la danse dans l'art français du XIXème siècle*, Milan, Silvana editoriale, 2016.

BURT, Ramsay, *Judson Dance Theater: Performative Traces*, London/New York, Routledge, 2006.

DELPEUX, Sophie, *Le corps-caméra: le performer et son image*, Paris, France, Textuel, 2010.

DUNCAN, Isadora, FAURE, Élie, COLETTE, , *et al.*, *La danse de l'avenir*, Bruxelles, Belgique, Éditions Complexe, 2003.

GARLAND-THOMSON, Rosemarie (éd.), *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body*, New York, New York University Press, 1996.

GINOT, Isabelle, MICHEL, Marcelle, *La danse au XXe siècle*, Paris, Nouvelle éd., Larousse, 2008.

GOLDBERG, RoseLee, *La performance: du futurisme à nos jours*, Paris Londres [Paris], Thames & Hudson [diff. Seuil], coll. « L'univers de l'art » 89, 2001, trad. DIEBOLD, Christian-Martin.

LAMBERT-BEATTY, Carrie, *Being watched : Yvonne Rainer and the 1960s*, Cambridge, MIT Press, 2008.

MATTHIAS, Bettina, GARRISON, Eliza, VAN DYKE, James A. Auteur Préfacier, *et al.*, *Naked truth: approaches to the body in early twentieth-century German-Austrian art*, Middlebury, Middlebury College Museum of Art, 2015.

NALLY, Claire, SMITH, Angela, *Naked Exhibitionism: Gendered Performance and Public Exposure*, I.B.Tauris, 2013.

SCHWARTZ, Vanessa R., *Spectacular realities: early mass culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley, Univ. of California Press, 2001.

STILES, Kristine (éd.), *Correspondence course: an epistolary history of Carolee Schneemann and her circle*, Durham NC, Etats-Unis d'Amérique, Duke University Press, 2010.

SUQUET, Annie, *L'éveil des modernités: une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, Centre national de la danse, coll. « Histoires », 2012..

TOEPFER, Karl, *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, Berkeley, University of California Press, 1997.

TRAUB, Ulrike, *Theater der Nacktheit: zum Bedeutungswandel entblösster Körper auf der Bühne seit 1900*, Bielefeld, Transcript, coll. « Theater » Band 24, 2010.

Archives

GOBLET, Aïcha, « Aïcha vous parle. Mon Paris : son visage et sa vie ardente » [en ligne], *Gallica*, le juin 1936, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9821184n, consulté le 15 juillet 2022.

« Le Nu artistique : études photographiques d'après nature » [en ligne], Paris, 1904. BNF, 778.921., URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32827372t/date, consulté le 15 juillet 2022.

Articles

CORBIER, Christophe, « Atelier littéraire : De Nietzsche à Maurice Emmanuel: danse et hellénisme » [en ligne], *Fabula, actualités et ressources pour la recherche et les études littéraires*, le 7 novembre 2008,
URL : https://www.fabula.org/atelier.php?De_Nietzsche_%26agrave%3B_Maurice_Emmanuel%3A_danse_et_hell%26eacute%3Bnisme, consulté le 15 juillet 2022.

DOAT, Laetitia, GLON, Marie, « Parades & changes, replays, d'Anne Collod » [en ligne], *Repères, cahier de danse*, pp. 15-18,
URL :http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=REPER_021_0015, consulté le 6 avril 2017.

NAMECHE, Isabelle, « Le savoir-danser Duncan, une voie intérieure à la découverte du naturisme » [en ligne], *Corps*, vol. 19, n° 1, CNRS Éditions, 2021, pp. 181-191, URL : https://www.cairn.info/revue-corps-2021-1-page-181.htm, consulté le 23 août 2022.

OLIVESI, Vannina, « La nudité des danseuses professionnelles au théâtre de l'Opéra, 1830-1850 » [en ligne], *Rives méditerranéennes*, n° 30, 2008, pp. 93-100., URL : http://journals.openedition.org/rives/2373, consulté le 14 juillet 2022.

PHILIPPE-MEDEN, Pierre, « "Le Diable" de Rita Renoir (1972). Ethnoscénologie d'un mimodrame porno-sataniste » [en ligne], *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Dramatica*, vol. 65, n° 1, 2020, pp. 109-129., URL : http://dramatica.ro/index.php/j/article/view/34/27, consulté le 17 juillet 2022.

PICON-VALLIN, Béatrice, « "Le théâtre est la chair de l'art" : l'importance du symbolisme dans le parcours de V. Meyerhold », dans *Le dialogue des arts dans le symbolisme russe*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2008.

READ, Peter, « Pierre Louÿs, Rodin and "Aphrodite": Sculpture in Fiction and on the Stage, 1895-1914 », *French Studies*, vol. 61, n° 1, 2007, pp. 57-67.

Ressources audiovisuelles

DELPEUX, Sophie, *Raconter la performance - épisode 5 : « Cut Piece » de Yoko Ono par Laurence Bertrand Dorléac et Jean-Jacques Lebel*, [en ligne], URL : https://www.dailymotion.com/video/x6muuxl, consulté le 24 mai 2022.

LEMAIRE Olivier, *Let's dance : à poil !*, [en ligne], ARTE, 2013, URL : https://www.arte.tv/fr/videos/048767-002-a/let-s-dance/, consulté le 22 août 2022.

PHILOSOPHIE ET ÉPISTÉMOLOGIE

Ouvrages critiques et théoriques

AGAMBEN, Giorgio, *Nudités*, Paris, Éd. Payot & Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 2009, trad. de RUEFF, Martin.

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2008, trad. de ROVERE, Maxime.

AHMED, Sara, *Queer phenomenology: orientations, objects, others*, Durham, Duke University Press, 2006.

ALLEN, Jeffner, YOUNG, Iris Marion (éds.), *The Thinking muse: feminism and modern French philosophy*, Bloomington, Indiana University Press, 1989. B2424.F45 T47 1989.

AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, Paris, Institut d'études augustiniennes, coll. « Nouvelle bibliothèque augustinienne » 4 1, 1994, trad. de COMBES, Gustave, MADEC, Goulven.

BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes 5: La Somme athéologique*, Paris, Gallimard, 1992.

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe. I., Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1949.

BERNARD, Michel, *Le corps*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points » 317, 1995.

BUTLER, Judith Pamela, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, France, la Découverte, 2006, trad. de KRAUS, Cynthia.

BUTLER, Judith Pamela, *Vie précaire : les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, Paris, Éditions Amsterdam, 2005, trad. de ROSANVALLON, Jérôme, VIDAL, Jérôme.

DAVIS, Lennard J., *Enforcing normalcy: disability, deafness, and the body*, London, New York, Verso, 1995.

DAVIS, Lennard J., *The disability studies reader*, London, Routledge, 2013.

DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éd. de Minuit, Collection critique, 2009.

DENIEL, Jacques, LEBOUTTE, Patrick, BERGALA, Alain (éds.), *Une Encyclopédie du nu au cinéma*, Crisnée, Yellow Now, 1991.

DERRIDA, Jacques, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 2000.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Ed. de Minuit, 1967.

DOGANIS, Basile, *Pensées du corps. La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*, Paris, Les Belles Lettres, 2019

DORLIN, Elsa, RODRIGUEZ, Eva (éds.), *Penser avec Donna Haraway*, Paris, 1re édition, Presses Universitaires de France, coll. « Actuel Marx. Confrontation », 2012.

ELAM, Diane, *Feminism and Deconstruction*, London, Taylor & Francis Group, 2006.

FERRARESE, Estelle, *La fragilité du souci des autres: Adorno et le care*, Lyon, ENS, 2018.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 3 vol. : *Tome 1, La volonté de savoir*, 1976, *Tome 2, L'usage des plaisirs*, 1984, *Tome 3, Le souci de soi*, 984.

FROIDEVAUX-METTERIE, Camille, *Le corps des femmes: la bataille de l'intime*, Paris, Philosophie magazine éditeur, 2018.

GARRAU, Marie, *Politiques de la vulnérabilité*, Paris, France, CNRS éditions, 2018.

GROSZ, Elisabeth, *Volatile bodies: toward a corporeal feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

HARAWAY, Donna Jeanne, *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*, New York, Routledge, 1991.

HARAWAY, Donna Jeanne, *Manifeste cyborg et autres essais: sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, coll. « Essais », 2007.

HORVILLEUR, Delphine, *En tenue d'Ève: féminin, pudeur et judaïsme*, Paris, Éditions Points, coll. « Points », 2018.

IRIGARAY, Luce, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

IRIGARAY, Luce, *Speculum de l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Collection critique », 1974.

JAQUET, Chantal, *Le corps*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosopher. Les grandes questions », 2001.

JAMESON, Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2011, trad. de NEVOLTRY, Florence.

LEVINAS, Emmanuel, *Le Temps et l'autre*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

LEVINAS, Emmanuel, *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*, Paris, Le Livre de poche, 1990.

LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de poche, 1990.

LEVINAS, Emmanuel, *De l'existence à l'existant*, Paris, J. Vrin, 1986.

LYOTARD, Jean-François, *Le différend*, Paris, Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1983.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, Collection Critique, 1979.

MARZANO, Michela (éd.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1967.

NANCY, Jean-Luc, *La pensée dérobée*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2001.

PETERSON, Erik, *En marge de la théologie*, Paris, Ed. du Cerf, 2015, trad. de BOURDIN, Bernard, NICHTWEISS, Barbara, SCHLEGEL, Jean-Louis.

PETERSON, Erik, *Theologie des Kleides*, Hohenzollern, Erzabtei Beuron, 1934.

PLATON, , *La République: Livre VII*, Paris, Nathan, coll. « Les Intégrales de philo » 16.

PUIG DE LA BELLACASA, María, *Les savoirs situés de Sandra Harding et Donna Haraway : science et épistémologies féministes*, Paris, l'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2014.

PRECIADO, Paul B., *Manifeste contra-sexuel*, Paris, Balland, coll. « Modernes », 2000, trad. de BOURCIER, Sam.

RANCIERE, Jacques, *Le maître ignorant: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, 10-18, 2004.

RIZZOLATTI, Giacomo, SINIGAGLIA, Corrado, *Les neurones miroirs*, Paris, France, Odile Jacob, 2007, trad. de RAIOLA, Marilène.

SHILDRICK, Margrit, *Dangerous discourses of disability, subjectivity and sexuality*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Éd. Amsterdam, 2009, trad. de VIDAL, Jérôme.

STARHAWK, *Rêver l'obscur : femmes, magie et politique*, Paris, Éditions Cambourakis, 2015, trad. de MORBIC.

VALLAUD-BELKACEM, Najat, LAUGIER, Sandra, *La société des vulnérables: leçons féministes d'une crise*, Paris, France, Gallimard, 2020.

VARELA, Francisco J., THOMPSON, Evan, ROSCH, Eleanor, *et al.*, *L'inscription corporelle de l'esprit : sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, France, Éditions Points, 2017.

WACKERNAGEL, Wolfgang, *Ymagine denudari: éthique de l'image et métaphysique de l'abstraction chez maître Eckhart*, Paris, J. Vrin, coll. « Etudes de philosophie médiévale » 68, 1991.

WARBURG, Aby Moritz, MULLER, Sibylle, PINTO, Eveline, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, coll. « L'Esprit et les formes », 1990.

WEISS, Gail, *Body images: embodiment as intercorporeality*, New York, Routledge, 1999.

YOUNG, Iris Marion, *Throwing like a girl and other essays in feminist philosophy and social theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.

Articles

AHMED, Sara, « Orientations. Vers une phénoménologie queer » [en ligne], *Multitudes*, vol. 82, n° 1, Association Multitudes, 2021, pp. 197-203., trad. de BIGE, Romain/Emma-Rose, PONS, Daphné, URL : https://www.cairn.info/revue-multitudes-2021-1-page-197.htm, consulté le 5 août 2022.

FERRARESE, Estelle, « Vivre à la merci. Le *care* et les trois figures de la vulnérabilité dans les théories politiques contemporaines » [en ligne], *Multitudes*, vol. 37-38, n° 2, 2009, p. 132., URL : http://www.cairn.info/revue-multitudes-2009-2-page-132.htm, consulté le 19 décembre 2018.

SANDFORD, Stella, « Écrire en tant qu'homme. Lévinas et la phénoménologie de l'Éros » [en ligne], *Sens public*, Dossier "La différence des sexes : enjeux et débats contemporains", 2009, trad. de DUVERGER, Sylvie, URL : http://id.erudit.org/iderudit/1064265ar, consulté le 14 février 2022.

SCOTT, Joan, « "Émancipation et égalité : une généalogie critique". Communication pour le colloque "Penser l'émancipation", février 2014, Nanterre » [en ligne], *Contretemps, revue de critique communiste*, 2014, trad. de SERVAN-SCHREIBER, Claude,
URL : https://www.contretemps.eu/emancipation-et-egalite-une-genealogie-critique/, consulté le 12 mai 2022.

PHILOSOPHIE DE L'ART ET ESTHÉTIQUE

BARTHES Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002.

DERRIDA, Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, , 1978.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image ouverte: motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, coll. « Le Temps des images », 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus: nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Collection « Critique » », 1992.

DUMAS, Stéphane, *Les peaux créatrices : esthétique de la sécrétion*, Paris, France, Klincksieck, 2014.

FERRARI, Federico, NANCY, Jean-Luc, *Nus sommes: la peau des images*, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d' esthétique », 2006.

JULLIEN, François, *Le nu impossible*, Paris, France, Éd. du Seuil, 2005.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion, 2015, trad. de RENAUT, Alain.

MANCHEV, Boyan, *L'altération du monde: pour une esthétique radicale*, Fécamp, Lignes, Collection « Fins de la philosophie » », 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

RANCIERE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

SOBCHACK, Vivian Carol, *The address of the eye : a phenomenology of film experience*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

HISTOIRE DE L'ART

Ouvrages critiques et théoriques

ALBERTI, Leon Battista, *De pictura*, Paris, 2e éd. revue, corrigée et remaniée, Éditions Macula, coll. « La littérature artistique », 2014, trad. de SCHEFER, Jean-Louis.

ALLOULA, Malek, *Le Harem colonial : images d'un sous-érotisme*, Paris, Séguier, 2001.

ARDENNE, Paul, *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2010.

BARDON, Isabelle, BEGUE, Estelle, BINDMAN, David, *et al.*, *Le modèle noir : de Géricault à Matisse*, Paris, France, Musée d'Orsay, Flammarion, 2019.

BERGER, John, *Ways of seeing*, London/New York, British Broadcasting Corporation/Penguin Books, 2008.

BLESSING, Jennifer, *Body of art*, Londres, Phaidon, 2015.

CENNINI, Cennino, *Le livre de l'art*, Paris, Berger-Levrault, 1991.

CLARK, Kenneth, *Le nu*, vol. I, Paris, Hachette Littératures, 2008, trad. de LAROCHE, Martine.

CLARK, Kenneth, *The nude: a study of ideal art*, Londres, J. Murray, 1956.

CLARK, Timothy James, *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*, London, Thames & Hudson, 1999.

COGEVAL, Guy, DANTZIG, Charles, ARNAUD, Claude, *et al.*, *Masculin masculin : l'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, Paris, Flammarion : M'O, 2013.

COHEN, Claudine, *La femme des origines. Images de la femme dans la préhistoire occidentale*, Belin-Herscher, 2003.

COMAR, Philippe (éd.), *Figures du corps: une leçon d'anatomie à l'École des beaux-arts* [exposition, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 21 octobre 2008-4 janvier 2009], Paris, Nouvelle éd. en format réduit, Beaux-arts de Paris, 2009.

FOSSI, Gloria (éd.), *Il nudo: eros, natura, artificio*, Firenze, Italie, Giunti, 2019.

GUALDONI, Flaminio, *Histoire générale du nu*, Milan, France, 2012, trad. de LAMBERT, Geneviève.

HALLEUX, Élisa de, LORA, Marianna (éds.), *Nudité sacrée: le nu dans l'art religieux de la Renaissance entre érotisme, dévotion et censure.* Actes du colloque organisé à l'INHA à Paris, par le Centre d'histoire de l'art de la Renaissance les 13 et 14 juin 2008, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histo.art » 3, 2011.

KOLOSKI OSTROW, Ann Olga, *Naked truths : women, sexuality, and gender in classical art and archaeology*, London / New York, Routledge, 2000.

KREN, Thomas, BURKE, Jill, CAMPBELL, Stephen John (éds.), *The Renaissance nude*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2018.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, L'invention du corps: la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX siècle, Paris, Flammarion, 2006.

LEONARD DE VINCI, *Traité de la peinture*, Paris, Berger-Levrault, 1987, trad. de CHASTEL, André.

MAINGON, Claire, *L'œil en rut : art et érotisme en France au XIXe siècle*, Paris, Norma éditions, 2021.

MASSONNAUD, Dominique, *Le nu moderne au salon (1799-1853): revue de presse*, Grenoble, UGA Éditions, 2019.

NEAD, Lynda, *The female nude : art, obscenity, and sexuality*, London/New York, Routledge, 1992.

NELSON, Charmaine A., *Representing the black female subject in western art*, London/New York, Routledge, 2010

RUBENS, Peter Paul, AVELINE, Pierre-Alexandre, *Théorie de la figure humaine*, Paris, Rue d'Ulm, coll. « Æsthetica », 2003.

RUBIN, Patricia Lee, *Seen from behind: perspectives on the male body and Renaissance art*, New Haven, 2018.

VALCANOVER, Francesco (éd.), *Titien*, Paris, L. Levi, 1990.

VIEVILLE, Camille, *Le portrait nu : figurer le corps*, Paris, France, Arkhé, 2017.

WATELET, Claude-Henri, *Dictionnaire des arts de peinture sculpture et gravure*, 5 vol., Genève, Suisse, Minkoff Reprints, 1972.

Articles

ABOUDRAR, Bruno-Nassim, « De la verge, et sa représentation dans les beaux-arts et les sciences de l'homme » [en ligne], *Savoirs et clinique*, vol. 7, n° 1, 2006, p. 71, URL : http://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2006-1-page-71.htm, consulté le 19 décembre 2018.

CLUET, Marc, « La "Halle aux antiques" de Mannheim, ou le pouvoir subversif de la sculpture de nu en Allemagne dans les années 1760-1770-1780 » [en ligne], *Corps*, vol. 19, n° 1, CNRS Éditions, 2021, pp. 165-179, URL : https://www.cairn.info/revue-corps-2021-1-page-165.htm, consulté le 23 août 2022.

DIT BART, Franck, « Ernst Ludwig Kirchner : Le nu comme "la base de tous les arts plastiques" ! » [en ligne], *Corps*, vol. 19, n° 1, CNRS Éditions, 2021, pp. 207-221, URL : https://www.cairn.info/revue-corps-2021-1-page-207.htm, consulté le 23 août 2022.

LEVINE, Philippa, « States of Undress : Nakedness and the Colonial Imagination », *Victorian Studies*, vol. 50, , vol. 50, *Indiana University Press*, pp. 189-219.

Travaux universitaires

MATHIAN, Isabelle, *Le nu tardo-antique et ses prolongements médiévaux: genèse et devenir des figures de Daniel et d'Adam et Ève*, Mémoire de recherche 3e cycle, École du Louvre, 2 vol., Paris, France, France, 2016.

ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES

Ouvrages critiques et théoriques

BREY, Iris, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. « Les feux », 2020.

CERVULLE, Maxime, *Dans le blanc des yeux : diversité, racisme et médias*, Paris, Éditions Amsterdam, 2021.

DE LAURETIS, Teresa, *Théorie queer et cultures populaires: de Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, coll. « Le Genre du monde », 2007.

DE LAURETIS, Teresa, *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*, London, Macmillan, coll. « Language, discourse, society », 1987.

DENIEL, Jacques, LEBOUTTE, Patrick, BERGALA, Alain (éds.), *Une Encyclopédie du nu au cinéma*, Crisnée, Yellow Now, 1991.

MARKS, Laura U., *The skin of the film : intercultural cinema, embodiment, and the senses*, Durham, Duke University Press, 2000.

MULVEY, Laura, *Visual and Other Pleasures*, London, Palgrave Macmillan UK, 1999.

MULVEY, Laura, *Fétichisme et curiosité*, Paris, Brook, 2019, trad. par Guillaume MELERE.

Articles

CASTRO, Teresa, « Cinéma : masculin féminin, les pièges du regard. Lettre ouverte à l'autrice de "Le regard féminin. Une révolution à l'écran" » [en ligne], *nonfiction.fr*, 2020, URL : https://www.nonfiction.fr/article-10293-cinema-feminin-masculin-les-pieges-du-regard.htm.

HOOKS, bell, « The Oppositional Gaze. Black Female Spectators », dans *Black looks: race and representation*, New York, Routledge, 2015.

MOUSSA, Alexandre, « La forme et le fond. De la guerre entre féministes et cinéphiles et d'Iris Brey en particulier » [en ligne], *Critikat*, 2020, URL : https://www.critikat.com/panorama/analyse/de-la-guerre-entre-feministes-et-cinephiles-en-general-et-diris-brey-en-particulier/, consulté le 12 mars 2022.

MULVEY, Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif (1975) » [en ligne], *Débordements*, 2012, trad. de HARDY, Gabrielle, URL : https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif, consulté le 12 mars 2022.

MULVEY, Laura, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, pp. 6-18.

NOTERIS, Émilie, « Pour un regard féministe » [en ligne], *Débordements*, 2020, URL : https://debordements.fr/pour-un-regard-feministe.

LITTÉRATURE, HISTOIRE ET THÉORIE LITTÉRAIRE

Œuvres littéraires

BERNHARD, Thomas *Des arbres à abattre : une irritation*, Paris, Gallimard, 2007, trad. de Bernard KREISS.

BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes. 3: Œuvres littéraires*, Paris, Reprod, Gallimard, 2002.

HOCQUARD, Emmanuel, *Méditations photographiques sur l'idée simple de nudité*, Paris, P.O.L, 2009.

GRIFFIN, Susan, *Woman and nature: the roaring inside her*, San Francisco, Etats-Unis d'Amérique, Sierra Club Books, 2000.

MÜLLER, Heiner, *Germania mort à Berlin: précédé de Rivage à l'abandon, Matériau-Médée, Paysages avec Argonautes et autres textes*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, trad. de J. JOURDHEUIL, H. SCHWARZINGER, J.-F. PEYRET, et al.

Histoire et théorie littéraire

ARAMBURU RIERA, Francisca, BERTHELOT, Anne, BONNET, Marie-Rose, *et al.*, *Le nu et le vêtu au Moyen âge: XIIe-XIIIe siècles*, Aix-en-Provence, France, Presses universitaires de Provence, 2014.

CITTON, Yves, *Lire, interpréter, actualiser*, Paris, France, Éditions Amsterdam, 2017.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Ed. du Seuil, 2015.

LE BRUN, Annie, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » , 1993.

SAID, Edward Wadie, *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions Points, 2013, trad. de MALAMOUD, Catherine, MEININGER, Sylvestre, WAUTHIER, Claude.

ZANIN, Enrica, « La nudité sur la scène de la première modernité : une vision scandaleuse qui ne scandalise point ? » [en ligne], *Acta Fabula*, Acta Fabula / Équipe de recherche Fabula, 2019, URL : https://recherche.fabula.org:443/colloques/document5836.php, consulté le 23 août 2022.

HISTOIRE, ANTHROPOLOGIE, SOCIOLOGIE

Ouvrages critiques et théoriques

BARCAN, Ruth, *Nudity : a cultural anatomy*, Oxford, 2004.

BARTHE-DELOIZY, Francine, *Géographie de la nudité: être nu quelque part*, Rosny-sous-Bois, Bréal, coll. « D'autre part », 2003.

BAUBEROT, Arnaud, *Histoire du naturisme: le mythe du retour à la nature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

BERGE, Christine, *L'écorchement*, Neuilly-lès-Dijon, le Murmure, coll. « Borderline », 2019.

BERGE, Christine, *La peau: totem et tabou*, Neuilly-lès-Dijon, le Murmure, coll. «Borderline », 2015.

BLANCHARD, Pascal, BANCEL, Nicolas, BOETSCH, Gilles, et al. (éds.), *Sexe, race & colonies*, Paris, Éditions La Découverte, 2018.

BOËTSCH, Gilles, BANCEL, Nicolas BLANCHARD, Pascal, *et al.*, *Sexualités, identités & corps colonisés, XVe siècle-XXIe siècle*, Paris, France, CNRS éditions, 2019.

BOLOGNE, Jean Claude, *Histoire de la pudeur*, Paris, Pluriel, 2010.

BOREL, France, *Le vêtement incarné : les métamorphoses du corps*, Paris, Pocket, 2006.

BROMBERGER, Christian, *Les sens du poil : une anthropologie de la pilosité*, Granes, France, Creaphis éditions, 2015.

CARR-GOMM, Philip, *A brief history of nakedness*, London, Reaktion, 2010.

COLERA, Christophe, *La nudité : pratiques et significations*, Paris, Éditions du Cygne, 2008.

CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges (éds.), *Histoire du corps*, 3 volumes : vol. 1 : *De la Renaissance aux Lumières*, Georges Vigarello (dir.), 2005 ; 2 : *De la Révolution à la Grande Guerre*, Alain Corbin (dir.), 2005 ; 3 : *Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Jean-Jacques Courtine (dir.), Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2005.

DESCAMPS, Marc-Alain, *Le nu et le vêtement*, Paris, France, Éditions universitaires, 1972.

DORLIN, Elsa, *La matrice de la race : généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, Paris, France, la Découverte, 2009.

DOUGLAS, Mary, *De la souillure: essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 1992, trad. de GUERIN, Anne.

DUERR, Hans Peter, *Nudité et pudeur : le mythe du processus de civilisation*, Paris, France, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998, trad. de BODIN, Véronique.

ELIAS, Norbert, *La civilisation des moeurs*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Liberté de l'esprit », 1991, trad. de KAMNITZER, Pierre.

FAVRET-SAADA, Jeanne, *Les Mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard, 1985.

FEDERICI, Silvia, *Caliban et la sorcière : femmes, corps et accumulation primitive*, Genève, Entremonde, 2018, trad. de GUAZZINI, Julien, Collectif SENONEVERO.

GAZALE, Olivia, *Le mythe de la virilité : un piège pour les deux sexes*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2019.

HOLLANDER, Anne, *Seeing through clothes*, Berkeley, University of California Press, 1993.

IACUB, Marcela, *Par le trou de la serrure: une histoire de la pudeur publique, XIXe-XXIe siècle*, Paris, Fayard, coll. « Histoire de la pensée », 2008.

LE BRETON, David, *La sociologie du corps*, Paris, Que sais-je ?, n° 2678, 2018.

LE BRETON, David, *La peau et la trace: sur les blessures de soi*, Paris, Métailié, 2003.

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

LE GOFF, Jean-Pierre, *Mai 68, l'héritage impossible*, Paris, Éd. La Découverte, 2007.

LUNCEFORD, Brett, *Naked politics: nudity, political action, and the rhetoric of the body*, Lanham, Md, Lexington Books, 2012.

MARTIN, Nastassja, *Croire aux fauves*, Paris, Verticales, 2019.

MASQUELIER, Adeline, *Dirt, Undress, and Difference: Critical Perspectives on the Body's Surface*, Indiana University Press, 2005.

MERCHANT, Carolyn, *The Death of nature : women, ecology, and the scientific revolution*, London, Wildwood House, 1982.

PERKINS GILMAN, Charlotte, *Our Androcentric Cuture ; or The Man Made World*, Paris, Feedbooks, 2017.

PROLONGEAU, Hubert, *« Couvrez ce sein »: la nudité dans tous ses états*, Paris, Robert Laffont, coll. « Nouvelles mythologies », 2017.

ROACH, Mary Ellen, EICHER, Joanne B., *Dress, adornment, and the social order*, New York, Wiley, 1965.

SANDREL, Carole, *Vénus & hottentote : Sarah Bartman*, Paris, Perrin, 2010.

VAÏS, Michel, *Nu, simplement: nudité, nudisme et naturisme : essai*, Montréal, Triptyque, 2012.

VILLARET, Sylvain, *Histoire du naturisme en France depuis le siècle des Lumières*, Paris, France, Vuibert, 2005.

WIRTH, Jean, *L'image du corps au Moyen Âge*, Firenze, SISMEL/Edizioni del Galluzzo, 2013.

Articles

CRENSHAW, Kimberlé W., « Démarginaliser l'intersection de la race et du sexe : une critique féministe noire du droit antidiscriminatoire, de la théorie féministe et des politiques de l'antiracisme » [en ligne], *Droit et société*, vol. 108, n° 2, Lextenso, 2021, pp. 465-487., trad. de BEAULIEU, Sophie. Cairn.info., URL : https://www.cairn.info/revue-droit-et-societe-2021-2-page-465.htm, consulté le 13 mai 2022.

GARDEY, Delphine, « Les sciences et la construction des identités sexuées. Une revue critique » [en ligne], *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 3, Éditions de l'EHESS, 2006, pp. 649-673. Cairn.info., URL : https://www.cairn.info/revue-annales-2006-3-page-649.htm.

GATE, Juliette, « Nudité », dans *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, 2021.

Dossiers issus de revues scientifiques

PAVARD, Bibia, RENNES, Juliette (éds), « Se dénuder en public. Corps, genre et politique » [en ligne], *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, vol. 54, n° 2, Belin, 2021, pp. 7-22., URL : https://www.cairn.info/revue-clio-femmes-genre-histoire-2021-2-page-7.htm, consulté le 22 août 2022.

PSYCHANALYSE

ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1985.

BONNET, Gérard, BALIER, Claude, MONIER, Jean-Claude, *Voir-être vu : figures de l'exhibitionnisme aujourd'hui*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2005.

FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, France, Flammarion, 2019, trad. de CAMBON, Fernand.

FREUD, Sigmund, *Le moi et le ça*, Paris, Éditions Points, coll. « Points » 775, 2015, trad. de LEFEBVRE, Jean-Pierre.

FREUD, Sigmund, *Huit études sur la mémoire et ses troubles*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 2010, trad. de MESSIER, Denis.

FREUD, Sigmund, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, trad. de TORT, M.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1980.

MOREL CINQ-MARS, José, *Quand la pudeur prend corps*, Paris, France, Presses Universitaires de France, 2002.

THEWELEIT, Klaus, *Male fantasies : psychoanalyzing the white terror*, Cambridge, Polity Press, 1996, trad. de CONWAY, Stephen, CARTER, Erica, TURNER, Chris.

NOTE SUR LES ANNEXES

Présentation

Les annexes sont présentées sous la forme d'un objet graphique (*laporello*) transmis au jury en amont de la soutenance et d'une exposition organisée à cette occasion.

Le laporello contient deux éléments des annexes : le corpus de référence listant les spectacles vus au cours du processus de recherche, et une chronologie retraçant et cartographiant les activités de recherche-création qui ont accompagné l'élaboration de ce manuscrit.

1. Corpus de référence

klLe processus d'écriture de cette thèse m'a conduite à sélectionner un nombre réduit de spectacles afin de pouvoir en mener une analyse approfondie. Cependant, le processus de recherche qui l'a précédé pendant plusieurs années m'a conduite à en voir ou à en étudier plusieurs dizaines. À la manière d'une bibliographie, cette liste propose une sélection des spectacles qui ont nourri ma réflexion.

2. Chronologie d'une recherche-création

Ce document se présente comme une frise du temps, et documente les différentes activités de recherche et de création qui ont accompagné et nourri mon processus de recherche et l'écriture de cette thèse. Ces dernières relèvent de l'activité académique — communications et publications, participation à des séminaires ou à des projets de recherche (SACRe, CRAE, Performer les savoirs), organisation d'un séminaire (Atelier-laboratoire Performer la pensée) — mais également artistique — participations, comme comédienne, dramaturge ou assistante à la mise en scène, à des projets de création théâtrale dont certains impliquent une forte composante de « recherche » (écriture de plateau, improvisation, laboratoires autour du jeu d'acteur). Enfin, il donne à voir l'évolution du projet de recherche-création singulier qui a émergé des allers-retours entre pratiques de recherche et pratiques de création : s.c.r.a.p.s., sélection de chutes recyclées en aventures performatives, qui a donné lieu à deux propositions artistiques, *(la chambre d'interprétation)* et *(la peau²)*. Au-delà d'une documentation de mes activités personnelles, ce travail conçu avec Lucile Haute, maîtresse de conférence en design à l'université de Nîmes et membre des laboratoires SACRe et ENSADLab, porte une ambition méthodologique qui s'inscrit dans les réflexions menées au sein du laboratoire SACRe. Il s'agit de donner une visibilité aux événements, rencontres et processus qui nourrissent un parcours de recherche-création, composant au fil du doctorat une sorte d'écosystème dans lequel des thématiques diverses, ici consignées sous forme de mots-clés, convergent peu à peu, tissant une cohérence dans la singularité composite d'un parcours.

RÉSUMÉ

Regarder des corps nus. Perspectives pour l'analyse de la nudité sur les scènes théâtrales et chorégraphiques contemporaines

Alors que sa présence s'est largement diffusée sur les plateaux depuis la fin du XXème siècle, la nudité constitue un champ d'investigation relativement récent pour la recherche en arts du spectacle. Le corps nu n'a pas de « sens » prédéterminé : son dévoilement fréquent sur les scènes théâtrales et chorégraphiques contemporaines manifeste la pluralité des significations qu'elle peut acquérir en fonction des contextes tout autant que sa capacité à capter l'attention, à interpeller voire à troubler le spectateur. Cette thèse se propose de cerner les spécificités de la nudité dans le contexte de la scène, d'identifier les enjeux épistémologiques qu'elle soulève dans l'analyse de spectacles et d'éclairer certains des éléments qui structurent sa réception. Replaçant d'abord dans le temps long ses différentes représentations dans l'histoire des religions, de la philosophie et de l'art, elle s'attelle ensuite à penser l'expérience de la nudité scénique du point de vue du spectateur à partir d'une approche phénoménologique nourrie par la critique féministe. Il s'agit d'envisager la nudité non seulement comme un agencement matériel mettant à nu tout ou partie du corps d'un interprète mais comme un phénomène intersubjectif et intercorporel, une rencontre des peaux et des regards que la thèse examine à l'aune d'une exploration des notions d'intercorporéité, de peau, de pudeur et de vulnérabilité. L'analyse d'un corpus de spectacles signés par Romeo Castellucci, Krystian Lupa, Anatoli Vassiliev, Gaëlle Bourges, Mette Ingartsen et El Conde de Torrefiel permet de mettre au travail ces trois notions pour examiner comment les dramaturgies contemporaines mettent en scène de nouvelles manières de regarder les corps nus et de penser la nudité.

MOTS CLÉS

scènes contemporaines, nudité, spectateur, regard, intercorporéité, peau, pudeur, vulnérabilité

ABSTRACT

Looking at naked bodies. Perspectives for the analysis of nudity in contemporary theatrical and choreographic stagings

While nakedness has permeated stage performance since the end of the 20th century, it is a relatively recent field of investigation for research into performing arts. The naked body has no predetermined meaning as such and its frequent unveiling on contemporary theatrical and choreographic stages bears witness to the multiple meanings it can take on according to the context, as well as its capacity to capture the attention, to challenge and even to disturb the spectator. This PhD dissertation aims to define the specificities of nudity in the context of the stage, to identify the epistemological issues it raises in analyzing performances and to shed light on some of the elements that its reception is structured around. Firstly, it places its various representations within the history of religion, philosophy and art in a long-term perspective; it then sets about describing the experience of stage nakedness from the spectator's point of view, using a phenomenological approach informed by feminist criticism. The objective is to consider nakedness not only as a material process that exposes all or part of a performer's body, but as an intermingling of subjectivities and bodies, in which skins and gazes meet. The thesis examines this phenomenon with a view to exploring the notions of intercorporeality, skin, *pudeur* (modesty) and vulnerability. These four notions are woven into the analysis of performances by Romeo Castellucci, Krystian Lupa, Anatoli Vassiliev, Gaëlle Bourges, Mette Ingartsen and El Conde de Torrefiel, in order to examine how contemporary dramaturgy stages new ways of looking at naked bodies, and new approaches to nudity.

KEYWORDS

contemporary stages, naked body, nudity, spectator, gaze, intercorporeality, skin, modesty, vulnerability