



HAL
open science

Identité poreuses dans la performance et le théâtre contemporains - matières et corps extrêmes

Mélissa Bertrand

► **To cite this version:**

Mélissa Bertrand. Identité poreuses dans la performance et le théâtre contemporains - matières et corps extrêmes. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2022. Français. NNT : 2022PA030076 . tel-04803798

HAL Id: tel-04803798

<https://theses.hal.science/tel-04803798v1>

Submitted on 26 Nov 2024

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.

ED 267 Arts & Médias
LABORATOIRE INTERNATIONAL DE RECHERCHES EN ARTS

Thèse en vue de l'obtention du Doctorat en Études Théâtrales

Mélissa BERTRAND

**IDENTITÉS POREUSES DANS LA
PERFORMANCE ET LE THÉÂTRE
CONTEMPORAINS**

MATIÈRES ET CORPS EXTRÊMES

Thèse dirigée par Josette Féral, Professeure Émérite des Universités

Soutenue le 25 Novembre 2022

Jury :

Josette Féral, Professeure Émérite des Universités, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

Bernard Andrieu, Professeur des Universités, Université Paris 5.

Sophie Lucet, Professeure des Universités, Université Rennes 2.

Julie Sermon, Professeure des Universités, Université Lyon 2.

Karel Vanhaesebrouck, Professeur des Universités, Université Libre de Bruxelles.

Résumé :

Au début du XXI^{ème} siècle la présence de matières sur scène s'intensifie et entrave les corps, les perturbe ou les pousse à des extrêmes. C'est la capacité du corps humain à la fois à exprimer et à contenir l'identité qui est en jeu et qui remodèle en partie l'expérience théâtrale. Comment la confrontation corps-matière permet-elle de sur-affirmer ou de dissoudre les identités sur scène ? De la nourriture à la javel, en passant par les matières élémentaires (eau, feu, glace, glaise, cire...), les artistes créent un microcosme phénoménologique qui affecte aussi bien leur être en mouvement (épreuve, résistance, vulnérabilité) que leur être perçu (corps souillés, dégradés, attaqués, affaiblis...). Les environnements, les situations ou les actes mis en scène sont radicaux notamment par leur caractère ultra-sensoriel. Ils provoquent souvent l'empathie ou le malaise physique du public plutôt que la recherche du sens, de la logique, de la narration. Les identités sont tantôt sur-affirmées dans une sorte de débordement du Moi, tantôt elles s'évanouissent, sont mises en danger, ou se fondent dans leur environnement. Toutes les relations sont intensifiées : celles de l'artiste à son propre corps et à son environnement matériel, et celle des spectateur·trice·s aux corps des performeur·euse·s. La consommation du spectacle s'en retrouve modifiée, accentuant les phénomènes de projection sensorielle ou d'écœurement, de rejet, voire d'incrédulité. La rencontre entre corps et matières aboutit alors à des identités poreuses à leur environnement, en reconfiguration permanente, tiraillées entre deux extrêmes qui parfois se rejoignent, la sur-définition de soi et la dissolution.

Mots-clefs : corps ; extrême ; matières ; identité ; nourriture.

Abstract:

At the beginning of the 21st century, the presence of matter on stage intensifies and hinders the bodies, disturbs them or pushes them to extremes. It is the capacity of the human body to both express and contain identity that is at stake and that partly reconfigures the theatrical experience. How does the body-matter confrontation create an over-affirmation or a dissolution of identities on stage? From food to bleach, through elementary materials (water, fire, ice, clay, wax...), the artists create a phenomenological microcosm that affects both their being in movement (trial, resistance, vulnerability) and their perceived being (soiled, degraded, attacked, weakened bodies...). The environments, the situations or the acts staged are radical in particular because of their ultra-sensorial nature. They often provoke empathy or physical discomfort in the audience rather than the search for meaning, logic and narrative. Identities are sometimes over-affirmed in a kind of overflow of the Ego, sometimes they fade away, are endangered, or melt into their environment. All relationships are intensified: those of the artist to his or her own body and to his or her material environment, and those of the spectators to the bodies of the performers. The consumption of the performance is modified, accentuating the phenomena of sensory projection or disgust, rejection, even incredulity. The encounter between bodies and matter leads to identities porous to their environment, in permanent reconfiguration, torn between two extremes that sometimes come together, over-definition of the self and dissolution.

Keywords: body ; extreme ; matter ; identity ; food.

À mon père.

Remerciements

Pour m’ avoir accompagnée pendant ces cinq années, pour m’ avoir écoutée et suivie le long des chemins sinueux que j’ ai empruntés afin d’ aboutir à ce travail, mais aussi pour m’ avoir déstabilisée, remise en question et poussée à aller toujours plus loin, je remercie ma directrice de recherche, Josette Féral. Merci pour votre confiance, votre patience et votre persévérance.

Pour m’ avoir permis de réaliser cette thèse, je remercie l’ Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 ainsi que le Laboratoire International de Recherche en Arts.

Pour m’ avoir fait bénéficier de leur recul sur mon travail lors des comités de suivis doctoraux, je remercie Anne-Françoise Benhamou et Chloé Dechery. Vos conseils ont été précieux.

Pour m’ avoir offert ma première expérience d’ enseignement en tant qu’ ATER, je remercie l’ Université Paris 8 – Saint Denis et l’ ensemble de mes collègues, notamment Giulia Filacanapa, Raphaëlle Doyon et Nathalie Coutelet pour nos échanges réguliers. Je remercie également les étudiant·e·s que j’ ai eu le plaisir d’ avoir en cours pendant ces deux dernières années.

Enfin, je remercie mon compagnon, Jóan Tauveron, pour avoir partagé mes doutes et réflexions, mes moments d’ euphorie comme de découragement. Je remercie mon défunt père, ma mère et ma sœur, pour avoir toujours cru en moi et n’ avoir jamais cessé de m’ encourager. Je remercie mes ami·e·s, entre autres Théo Arnulf, Stefania Lodi Rizzini et Pablo Dubott pour nos discussions sur la recherche et pour nos collaborations en cours ou à venir.

Sommaire

SOMMAIRE.....	7
INTRODUCTION.....	9
ÉLÉMENTS DE THÉORISATION.....	34
LA MATIÈRE, EN TANT QUE PARTENAIRE DE SCÈNE	47
RENFORCER OU DISSOUDRE LES FRONTIÈRES DU SUJET	51
PREMIER CHAPITRE. CORPS ÉCOEURANTS : LA NOURRITURE COMME MATIÈRE-FRONTIÈRE.....	57
INTRODUCTION : LA TRAGÉDIE DES SPAGHETTIS	58
PREMIÈRE PARTIE. LE REJET DE LA NOURRITURE : DÉGOÛT POUR LA MATÉRIALITÉ DES CORPS ET IDENTITÉS À LA MARGE.....	77
<i>A/ Martin Messier : détruire la nourriture, nier la matérialité humaine</i>	<i>79</i>
<i>B/ Bobby Baker : recracher la nourriture.....</i>	<i>92</i>
<i>C/ Susciter l'écoeurement pour exprimer des identités en rupture.....</i>	<i>106</i>
DEUXIÈME PARTIE. DÉSTABILISER LES IDENTITÉS : QUAND LA NOURRITURE SUBVERTIT LES FRONTIÈRES ENTRE DEDANS ET DEHORS DU CORPS	121
<i>A/ « Cuisiner » l'identité de genre</i>	<i>124</i>
<i>B/ Dissolution des identités dans l'environnement alimentaire</i>	<i>161</i>
TROISIÈME PARTIE. CONFUSION ENTRE CORPS ET NOURRITURE : QUAND LE CANNIBALISME PERTURBE LA PROJECTION IDENTITAIRE.....	177
<i>A/ Manger l'être aimé : déplacement de la projection identitaire</i>	<i>182</i>
<i>B/ Manger l'artiste : consommer le spectacle et faire communion.....</i>	<i>196</i>
<i>C/ Manger un fœtus : lorsque la nourriture interdite anéantit toute projection identitaire</i>	<i>204</i>
CONCLUSION	212
DEUXIÈME CHAPITRE. CORPS PERMÉABLES : MATIÈRES SCULPTABLES, FLUIDES ET AGRESSIVES.....	218
INTRODUCTION : L'AGENTIVIÉ DE LA MATIÈRE	219
PREMIÈRE PARTIE. LORSQUE LA MATIÈRE DISSOUT LES IDENTITÉS	236
<i>A/ Engloutissement des corps par l'environnement</i>	<i>238</i>
<i>B/ Matières qui menacent ou attaquent les corps</i>	<i>261</i>
<i>C/ Un corps-matière.....</i>	<i>281</i>
DEUXIÈME PARTIE. QUÊTE ET TRANSFORMATION DE L'IDENTITÉ DANS LA MATIÈRE.....	304

<i>A/ Modelage et sculpture du Moi</i>	305
<i>B/ De la sculpture à l'effacement du Moi</i>	333
CONCLUSION	357
CONCLUSION	368
MODALITÉS DE L'EXTRÊME	373
DÉBORDEMENT DU MOI	384
DES CORPS TRANSGRESSIFS AUX CORPS LIANTS	389
DES EXPÉRIENCES DE L'INADÉQUATION CORPORELLE.....	393
TABLE DES MATIÈRES	397
BIBLIOGRAPHIE	399
ANNEXES	417

INTRODUCTION

I want the freedom to carve and chisel my own face, to staunch the bleeding with ashes, to fashion my own gods out of my entrails. And if going home is denied me then I will have to stand and claim my space, making a new culture – *una cultura mestiza* – with my own lumber, my own bricks and mortar and my own feminist architecture¹.

La « *cultura mestiza* » revendiquée par la poétesse et penseuse *queer* chicana, Gloria Anzaldúa², est un mode de vie « de la frontière ». Faire de la limite entre plusieurs bords son propre pays, ou sa propre maison, faire de la marge un nouveau centre, faire de la bizarrerie une force et une source de création, tels sont ses enjeux. La frontière comme identité. S'approprier l'infime espace de No-Man's land que l'on doit traverser pour aller d'une chose connue à une autre. Redessiner son visage à l'aune de cette zone-limite. Gloria Anzaldúa adopte une démarche radicale, créative et fertile. Être à la frontière, ou plutôt « être-frontière », c'est ce qui lui permet d'être inspirée – au sens fort d'entrer en transe – et d'écrire, après des périodes de mises à l'épreuve corporelle :

To facilitate the « movies » with soundtracks, I need to be alone, or in a sensory-deprived state. I plug up my ears with wax, in a state between sleeping and waking, mind and body locked into my fantasy. I am held prisoner by it. My body is experiencing events. In the beginning it's like being in a movie theater, as pure spectator. Gradually I become so engrossed with the activities, the conversations, that I become a participant in the drama. [...] Yet I am gripped by a story which won't let me go. Outside the frame, I am film director, screenwriter, camera operator. Inside the frame, I am the actors – male and female – I am desert sand, mountain, I am a dog, a mosquito. [...] My « awakened dreams » are about shifts. Thought shifts, reality shifts, gender shifts [...]. I change myself, I change the world. Sometimes I put the imagination to a more rare use. I choose words, images, and body sensations and animate them to impress them on my

¹ Gloria Anzaldúa, *Borderlands: La frontera*, 2nd ed., San Francisco, Aunt Lute Books, 1999, p. 44.

² Comme le montrent notamment les travaux de Camille Back, Gloria Anzaldúa est sûrement l'une des premières écrivaines à employer le mot « *queer* », qu'elle utilise dès 1981, alors que la généalogie occidentale du terme fait généralement remonter son emploi à l'article de Teresa de Lauretis publié en 1990. En tant que Chicana travaillant dans une démarche d'écriture auto-référentielle, Gloria Anzaldúa a longtemps été évincée de la sphère théorique et académique pour lui préférer des écrits de chercheuses blanches et nord-américaines à l'image de Judith Butler ou Teresa de Lauretis. Camille Back, « "Call me de las otras". Gloria Anzaldúa : vers une généalogie alternative des théories queers », octobre 2018. En ligne. Consulté le 24 novembre 2019. URL : https://www.academia.edu/37391495/CALL_ME_DE_LAS_OTRAS_.GLORIA_ANZALDUA_VERS_UNE_GENEALOGIE_ALTERNATIVE_DES_THEORIES_QUEERS.

consciousness, thereby making changes in my belief system and reprogramming my consciousness³.

Ainsi, l'état de corps de la personne qui se fait frontière est un état de perméabilité au monde et de métamorphose.

Dans la culture théâtrale occidentale, quels dispositifs scéniques permettent de créer un tel état d'ouverture, d'être-frontière ? Comment cette sorte de « porosité identitaire » peut-elle s'incarner concrètement ? Quelle relation engendrerait-elle entre les performeur·euse·s et l'espace scénique ? Comment reconfigurerait-elle la consommation du spectacle et le rapport scène-salle ?

Si pour l'historien de l'art, Paul Ardenne, l'humain est par essence « irréprésentable », mais tente avec acharnement de surmonter cet impossible de la représentation⁴, je me suis interrogée sur la puissance de ce paradoxe une fois porté sur scène, là où des corps en chair et en os se donnent à voir dans un espace-temps entre réel et fantasmes, fictions ou symboles. Plutôt que de parler d'échec de la représentation, ma recherche s'est axée sur la matérialité des corps comme point de départ, une matérialité qui serait valorisée et simultanément mise en danger, ou maltraitée, par la présence d'autres matières sur scène. Cette matérialité, base commune aux corps et à leur environnement scénique, constituerait un espace d'expérimentation du sujet et de ses limites corporelles. Dans ma recherche, elle est l'endroit de la frontière, sans cesse franchie et déplacée, qui borne l'identité scénique.

Les artistes sur lequel·le·s j'ai choisi de travailler se situent à la lisière entre corps-sujet et corps-objet. Les corps prennent forme, se modèlent, se transforment, se déforment et parfois se nient, se morcellent ou se désidentifient. Dans tous les cas, ils se prennent comme support d'expérimentation. La matière, quant à elle, semble d'abord passive, inerte, ne représentant qu'un simple environnement scénique. Et pourtant, du mouvement émerge : elle met les corps en difficulté, les recouvre, les encourage à l'exploration ainsi qu'à développer une attention particulière à ce qui est « autre ». La matière donne sens aux corps qui s'éprouvent contre elle, tentent de se comprendre en voulant la dominer, en voulant lui faire faire ce qu'ils veulent au moment où ils le veulent. Mais la matière impose aussi aux corps une forme d'humilité, elle

³ Gloria Anzaldúa, *op. cit.*, p. 92.

⁴ « Toute figuration de l'humain s'avère d'essence allégorique, et l'homme tel quel, en soi, irréprésentable. [...] Plus l'homme est irréprésentable, plus il s'agit d'en tracer, d'en faire fructifier la figure ». Paul Ardenne, *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du 20e siècle*, Paris, Regard, 2001, p. 12.

rend leur présence dérisoire. Dans leur relation à la matière, les corps cherchent ainsi leurs limites. En voulant sculpter la matière, c'est eux-mêmes que les corps tentent de cerner.

Au cours de cette thèse, les notions de « corps extrêmes » et d'« identités poreuses » éclairent la lecture d'un ensemble de spectacles contemporains qui suivent une même tendance, à savoir la mise en relation de corps et de matières les rappelant à leur propre matérialité. Ces matières sont la nourriture, les éléments et leur dérivés (eau, terre, feu, glace, cire, fleurs), certaines matières quotidiennes (verre brisé, javel, huile) et le corps lui-même compris comme matière. Le caractère extrême de ces corps ne se situe pas forcément dans leur apparence première, ni dans une volonté de choquer, mais plutôt dans la mise au jour d'une vulnérabilité, d'une faille, qui se creuse lors de cette rencontre avec des matières : celles-ci poussent les corps tantôt à une hyper-définition de leur identité, tantôt à une dissolution de l'individu, voire de l'humain, dans son environnement. Les « corps extrêmes » se polarisent ainsi en deux postures qui sont antithétiques mais qui se rejoignent par moments, à force d'excès : ils sont d'une part dans le surplus, l'outrance, la répétition, le débordement, l'effort sisyphéen qui affirment la différence de la personne, et d'autre part dans l'effacement, l'abstraction, la dilution de l'identité et des frontières entre soi et l'autre. Je questionnerai alors, en m'appuyant sur des textes parfois plus sociologiques, philosophiques ou relevant du champ des études de genre, la manière dont les corps sont conçus en regard de la culture occidentale dans laquelle le dualisme (corps-esprit, homme-femme, nature-culture, animé-inanimé, sujet-objet...) occupe une place prépondérante depuis le XVII^{ème} siècle. Les matières mises en scène créent des contextes qui diversifient les pratiques corporelles et la lecture symbolique des corps, mettant ainsi le Moi à l'épreuve. Selon la sociologue Anastasia Meidani :

Le corps s'offre à l'expérience humaine comme un champ d'exploration. La dimension expérientielle de l'identité somatique implique donc un processus d'appropriation du corps qui s'accomplit à travers la matérialisation de la volonté d'action individuelle. En effet, c'est par ses pratiques corporelles que l'individu parvient à connaître son corps, le juger, l'identifier. Ce qui revient à dire que l'identification de l'individu à son corps ne peut s'accomplir que de manière exploratoire. [...] le lieu de construction du corps est un lieu de symboles parce qu'il se situe dans le registre de ce transfert constant entre le sociétal, l'imaginaire et la réalité biologique. De la sorte, le corps apparaît à la fois comme une matérialité façonnée par les pratiques somatiques, et comme une entité symbolique qui ne peut pas être réduite à ces pratiques⁵.

Je m'attarderai sur les moments où corps et matières se rencontrent véritablement, où la matière ne se réduit pas à un contexte, à un décor, à un quelconque élément utilitaire ou

⁵ Anastasia Meidani, *Les fabriques du corps*, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 244.

illustratif. Dans mon corpus, la matière, sous ses diverses formes, est à la fois porteuse de sens et génératrice de sensations. Elle agit sur les corps et devient partenaire de scène.

Choisir de parler de corps en passant par la rencontre avec différentes matières m'a paru percutant car les matières dépassent aussi le cadre de scène, elles franchissent la séparation avec la salle pour saisir les spectateur·trice·s au plus proche de leur vécu intime, émotionnel et sensoriel. Sentir l'odeur de la nourriture, avoir peur pour l'artiste qui glisse dans la boue, avoir froid à l'idée du contact avec la glace sont autant de manières de créer du lien, de renouer avec le sensible, de provoquer de « l'empathie organique⁶ », pour reprendre l'expression de la performeuse Rébecca Chaillon, et d'interroger son propre corps en tant que spectateur·trice. Les artistes luttent contre une anesthésie des sensations, quitte à susciter de l'inconfort. Je développerai davantage cet aspect dans la partie de théorisation qui suit cette introduction.

Par ailleurs, comme le suggère la citation précédente, les corps sont pris dans un système d'interrelations entre leurs expériences sensorielles et leur ancrage dans un tissu symbolique, social et fantasmatique. Dès lors, l'aspect perturbant de certains usages de matières au contact des corps découle du fait que ces matières agissent *sur* les corps et *dans* l'imaginaire, à la fois des artistes et des spectateur·trice·s, faisant s'entrechoquer l'action réelle à sa perception culturelle mais aussi intime. Sur le plan purement physique, les propriétés des matières employées sur scène engendrent des états de corps variés chez les performeur·euse·s. Ces derniers vont de la fatigue extrême au sentiment d'adrénaline en passant par l'ennui de la répétition, le découragement, la soumission à l'environnement, la fierté de se redéfinir, ou l'euphorie découlant du pouvoir démiurgique de donner forme. Ces états sont engendrés par des matières qui opèrent majoritairement à la surface des corps. Néanmoins, ces transformations de l'apparence ou de l'énergie des performeur·euse·s recouvrent aussi des fonctions métaphorique, poétique et esthétique qui affectent elles aussi la perception des corps. Ainsi, matières et identité interagissent, que l'identité soit vécue comme une donnée biologique imposée (pigmentation, morphologie, sexe...), comme un système de signes performatifs en permanente réécriture, comme l'expression extérieure d'un Moi intérieur (volonté, esprit, âme, inconscient, psychisme...), ou comme la reconfiguration permanente de données socio-politiques. Le corps permet quant à lui de rassembler les expériences sensibles – telles que

⁶ Rébecca Chaillon, « Mélissa Bertrand en dialogue avec Rébecca Chaillon : 'Travailler l'empathie organique' », *In Vivo Arts. Dépasser les binarités : représentations et performances des genres et des sexualités*, hors-série, juin 2022. En ligne. Consulté le 03 juin 2022. URL : <http://invivoarts.fr/wp-content/uploads/2022/05/Melissa-BERTRAND-en-dialogue-avec-Rebecca-CHAILLON-Travailler-lempathie-organique.pdf>

celles expérimentées sur scène et collectivement perçues par les spectateur·trice·s. Comme l'explique Anastasia Meidani :

En tentant d'identifier comme siennes et signifiantes ces différentes stimulations [sensorielles], [l'individu] parvient à désigner sa chair comme une entité cohérente et familière, limitée spatialement et accessible. [...] L'intérêt sociologique de cette analyse se situe dans le caractère social des sensations éprouvées, puisque c'est à travers un long travail d'initiation que l'individu apprend à nommer, identifier, et même individualiser ses propres expériences sensorielles. Au-delà de tout mécanisme naturel, le sujet ne prend connaissance de ses sensations qu'en les faisant entrer dans une sorte d'élaboration collective qui lui permet de leur attribuer une signification. Le maintien d'une certaine identité somatique est donc renforcé par ce travail sur le corps qui sollicite la multiplication des expériences sensorielles⁷.

Comment les matières favorisent-elles les expériences sensorielles qui unifient le sujet, ou au contraire qui le déstructurent ? Comment les matières encouragent-elles les corps à explorer leurs limites intimes et sociales, et à se dépasser en permanence ? Comment les frontières entre la personne et son environnement scénique sont-elles déplacées jusqu'à produire des identités poreuses ?

Plusieurs modalités, correspondant à différentes définitions des corps, sont employées sur scène pour explorer les extrêmes de l'identité. Les corps sont le support de l'apparence, de la civilité, de l'être social : autant de bornes qui les brident et qui sont mises à mal sur scène dans des relations à l'environnement gouvernées par la mise en scène de pulsions animales ou régressives, à l'instar de la dévoration boulimique ou de la salissure volontaire qui placent l'individu hors de l'acceptable, du conventionnellement établi.

La personne prend également conscience de ses limites par l'extériorité, par la rencontre avec une chose ou un être qui lui est étranger, que sa présence soit perçue comme amicale (séparation entre la mère et l'enfant dans la théorie psychanalytique⁸) ou hostile (par exemple dans la philosophie d'Emmanuel Levinas, c'est la rencontre violente avec le visage de l'Autre qui vient m'éveiller en tant que sujet⁹). Dans ce cadre, la peau, organe le plus large du corps humain, devient une zone problématique et son traitement scénique ultra-signifiant. Dans sa contribution à l'ouvrage collectif, *La peau, un continent à explorer*, la chercheuse Aïssatou Mbodj-Pouye envisage la peau non seulement comme l'enveloppe qui contient nos organes et

⁷ Anastasia Meidani, *op. cit.*, p. 270.

⁸ Cet aspect sera notamment analysé dans le chapitre 1, partie 1, section B « Bobby Baker : recrachter la nourriture ».

⁹ J'évoquerai davantage cette dimension au sujet des matières sculptables à l'instar de la cire. Voir chapitre 2, partie 2, section A « Modelage et sculpture du Moi ».

qui constitue la frontière avec le monde extérieur, mais aussi comme la zone de rencontre entre le culturel et le sensoriel. Selon elle, « l'incorporation des savoirs par une mémoire de la sensibilité fait de la peau un lieu de pensée et permet un décentrement du sujet qui se constitue à partir de ses propres expériences sensibles¹⁰ ». Mais comment contenir l'identité lorsque les frontières de la peau deviennent perméables, lorsque les corps disparaissent sous un amoncellement de matières qui les déforme et sature leur sensibilité ?

Ensuite, les corps se définissent en lien avec leur intériorité, par leur capacité à refléter le « Moi profond » de la personne, sa force, sa vitalité, mais aussi sa mémoire, par exemple par sa manière de bouger dans l'espace qui est considérée comme une « signature corporelle », preuve d'une forme de réciprocité entre la personnalité et l'apparence extérieure. En effet, malgré le poids de l'héritage dualiste dans la société occidentale, d'autres modèles du corps se sont développés, mettant davantage en valeur le lien de réversibilité et d'unité entre le corps et l'esprit. Le développement de la psychanalyse, précédé par les expérimentations autour de l'hypnose, le traitement de l'hystérie, et autres méthodes médicales modernes, ont permis de creuser dans cette direction dès la fin du XIX^{ème} siècle en Europe. Avec la théorie de l'inconscient, on explore à partir du début du XX^{ème} siècle les rapports d'influence entre la perception mentale de l'identité et la vision du corps, et on commence à nommer les manifestations psychosomatiques. Paul Schilder, psychiatre et psychologue autrichien, a ainsi conceptualisé la notion d'« image du corps ». Dans son essai éponyme, il explique comment le schéma corporel est construit. Selon lui, l'image du corps regroupe à la fois nos sensations et ce que l'on voit de notre corps pour nous donner le sentiment d'unité. Il s'agit donc d'un processus permettant de localiser les sensations, les reconnaître et les relier, un peu comme lorsqu'on rassemble différentes coordonnées pour cartographier un lieu. Mais une dimension affective s'ajoute à la pure analyse de données par notre cerveau : nous sommes des êtres narcissiques, nous éprouvons des émotions face à notre propre corps et nous sommes parcourus de zones érogènes qui façonnent notre manière d'être et de bouger dès l'enfance. Sans compter le fait que nos relations sociales contaminent la perception que nous avons de nous, et inversement : certaines pathologies qui affectent la vision du corps s'expriment à la fois face à notre image et face à celle des autres. Ainsi, le modèle postural est toujours en transformation, « en perpétuelle auto-construction et autodestruction interne. Il est vivant dans ce processus continu de différenciation et d'intégration¹¹ ». Sur scène, l'entraînement

¹⁰ Aïssatou Mbodj-Pouye, « Ce qu'on entend par le toucher », *La peau : un continent à explorer*, Sarah Vergez-Seija (dir.), Paris, Ed. Autrement, 2005, (« Autrement Collection Mutations », 240), p. 47.

¹¹ Paul Schilder, *L'image du corps : étude des forces constructives de la psyché*, Paris, Gallimard, 1984, p. 40.

physique, l'expérience de conditions extrêmes (froid, chaleur, sol glissant, engoncement...), la recherche de l'épuisement, sont autant de façons de rapprocher le « corps-objet » de la perception intime de soi. Les matières, en dédoublant ce rapport d'extériorité, permettent des dynamiques de l'ordre de la réappropriation : maîtriser ou transformer son environnement matériel revient à affirmer sa capacité à maîtriser ou à transformer son propre corps à un instant donné.

Enfin, malgré tous les efforts possibles, les corps demeurent aussi et avant tout de la matière, ou plutôt un ensemble de matières, un agencement soumis à des « lois naturelles ». Cette matière est aussi fragile que résistante et elle est marquée par sa finitude, par son caractère périssable, par son devenir-chose dans la mort. La mort agit comme limite ultime. La représentation de cette limite est théâtralement intéressante, puisqu'elle induit un changement de corporéité, un questionnement sur le poids, sur la posture et sur la matérialité ou l'immatérialité. On retrouve ces préoccupations auprès de plusieurs artistes travaillant avec le corps comme matière en soi, avec des restes humains, voire avec de véritables cadavres¹².

Ces manières de concevoir les relations corps-identité-matière révèlent que les corps sont un phénomène de découverte perpétuel qui renouvelle la pensée comme la pratique artistique. Leur définition se trouve dans leur indéfinition, dans la possibilité de se réinventer sans cesse, d'être mis à l'épreuve, de provoquer des émotions et de réagir à des situations. Du réflexe au comportement culturel en passant par les « techniques du corps¹³ » de Marcel Mauss, de la donnée biologique à la manière dont on se la réapproprie ou dont on la perçoit, chaque corps est une construction précaire, toujours en train de se déconstruire, et un chaos toujours en train de s'organiser. Capables de s'adapter à des conditions difficiles, de cultiver l'effort ou de se remodeler dans un univers virtuel¹⁴, les corps sont régis par un puissant principe de

¹² Voir dans le chapitre 2, partie 1, section C : « Un corps-matière ».

¹³ Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, 13^e éd., Paris, PUF (Presses Universitaires de France), 2013, (« Quadriges »).

¹⁴ Je pense par exemple à Suzan Kozel dans *Telematic Dreaming*, œuvre co-réalisée avec Paul Sermon. Dans cette performance, elle se tient allongée pendant plusieurs jours sur un lit dans un appartement dont l'image est projetée sur un autre lit dans une galerie. Inversement, elle voit sur son lit se projeter, en temps réel, l'image des personnes qui s'assoient ou s'allongent sur le lit de la galerie et commence ainsi à nouer un lien avec les visiteurs. Dans cette performance, les technologies ne servent pas simplement à travailler la vision, mais elles permettent aussi de penser le virtuel comme un espace dans lequel le corps peut se perdre à loisir, s'étendre, se projeter. La corporéité se développe au-delà de l'ici et du maintenant pour trouver son prolongement ailleurs, dans un espace non définissable, rendu notamment possible par la mise en réseaux et la transmission sans fils. Pour Suzan Kozel les technologies remodelent la manière de penser les corps et leur perception. Le virtuel devient un espace à investir,

transformation. Sujets à l'empathie et permettant la sociabilité, ils sont à la fois émetteurs et récepteurs de sens, d'informations et de sensations. Leurs gestes, inscrits dans un contexte culturel, leur permettent à la fois de signifier, d'être compris, de communiquer, mais aussi d'innover, de se singulariser, de se redéfinir. Enfin, les corps, notamment lorsqu'ils sont exposés sur scène, sont d'importants vecteurs symboliques qui se recodifient en relation avec leur environnement. En témoigne la réflexion de la chercheuse Anne Creissels autour des hybridations et métamorphoses corporelles mythiques et de leurs impacts sur les corps féminins dans l'art contemporain :

Parce qu'elle permet de façon exemplaire la transgression, la métamorphose se trouve éminemment liée à la question des frontières et de la hiérarchie. Face aux déterminations humaine et sexuée, elle recouvre simultanément les enjeux d'affirmation et de perte de soi, porteuse à la fois de la possibilité d'une transformation et du risque d'une dissolution¹⁵.

C'est exactement cette double dynamique d'affirmation et de dissolution de soi qui guidera ma réflexion sur le caractère extrême des corps plongés dans des matières brutes.

Enfin, lorsque je parlerai de « corps extrêmes » dans cette thèse, il ne s'agira pas de corps hors-normes au sens de corps handicapés, de corps « *freaks* », de corps obèses, de corps-prothèses ou de corps robotisés. Ces thématiques sont parfois esquissées mais demeurent sous-jacentes. Les corps extrêmes présents dans cette recherche sont des corps qui *tendent vers des extrêmes*, qui sont dans la démesure, dans l'excès, mais au niveau de leurs actions et de leurs relations. Ils ne sont pas directement donnés comme représentatifs d'un extrême et exposés comme tels, comme ce peut être le cas par exemple dans certains spectacles de Romeo Castellucci, mais ils deviennent extrêmes par leurs actions et expérimentations sur scène. C'est un *processus* qui est donné à voir. Dans les œuvres de Romeo Castellucci, les corps peuvent être impressionnants mais ils sont quasiment statiques, ils deviennent des images, des parties d'un tableau plus grand qui invite à la contemplation. Certains spectacles ou certaines performances de mon corpus sont peut-être plus sobres en apparence mais mettent en scène une puissance d'action et de transformation des corps qui devient le lieu de tension, le lieu du drame, ou le lieu de la performativité. Les corps ne représentent pas de prime abord une forme d'écart ou de monstruosité, mais interpellent par leur volonté inépuisable d'exister, de se forger une

voire même à incarner. Susan Kozel, *Closer: Performance, Technologies, Phenomenology*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2007.

¹⁵ Anne Creissels, *Prêter son corps au mythe : le féminin et l'art contemporain*, Paris, Félin-Kiron, 2009, (« Les marches du temps »), p. 11.

identité sur scène, de se distinguer ou par leur évanouissement, presque leur refus d'être, ou du moins d'être figuré.

Concernant la matière, si Judith Butler, dans *Ces corps qui comptent*, rappelle que matière et matrice partagent leurs racines étymologiques – ce qui génère, ce qui est originel, ce qui produit aussi bien des objets que du sens¹⁶ – la matière se présente elle aussi comme un principe de transformation qui s'oppose, a priori, à la forme finie, à l'intelligibilité. Cette tension se retrouve dans la façon de concevoir les genres masculins et féminins, les uns étant associés, dans la culture occidentale, à l'âme et à l'intelligence, les autres à la matérialité et à la reproduction¹⁷. Matières et corps sont au cœur de relations de pouvoir qui sont également sociales et culturelles. Mon corpus, quasiment égalitaire, reflète ces préoccupations avec dix-sept performances réalisées par des artistes masculins, dix-huit par des artistes femmes et trois par un·e artiste non-binaire¹⁸. Si les metteuses en scène ou performeuses sont légèrement moins nombreuses (dix femmes pour quinze hommes et une personne non-binaire¹⁹), j'ai presque systématiquement analysé plusieurs de leurs créations, au contraire des artistes masculins dont j'ai plutôt étudié une seule œuvre, exception faite de Rodrigo García, Yann Marussich et Jan Fabre²⁰.

A la lueur de ce corpus, certaines parties du corps et certaines matières m'ont paru mériter plus d'attention que d'autres car elles sont déjà, en elles-mêmes, des signifiants puissants. Elles fondent en partie la distinction de deux « types » de corps extrêmes qui structureront chacun de mes chapitres : les corps écœurants et les corps perméables.

¹⁶ Judith Butler, *Ces corps qui comptent - De la matérialité et ses limites discursives du « sexe »*, trad. Charlotte Nardmann, Amsterdam, Paris, 2009, p. 43.

¹⁷ *Ibidem*, p. 44.

¹⁸ Sans compter la mention d'œuvres plutôt installatives par le groupe cadavre qui, même comptabilisées, ne rompent pas l'équilibre.

¹⁹ Artistes s'identifiant comme hommes par ordre alphabétique : Miquel Barceló, Steven Cohen, Jan Fabre, Rodrigo García, Renaud Herbin, Ivo van Hove, Michel Journiac, Yann Marussich, Martin Messier, Josef Nadj, Dimitris Papaioannou, Olivier de Sagazan, Alexander Vantournhout, Kris Verdonck et Zhu Yu. Artistes s'identifiant comme femmes par ordre alphabétique : Bobby Baker, Rébecca Chaillon, Aurore Déon, Karen Finley, Nadège Grebmeir Forget, Bauke Lievens, Phia Ménard, Carolee Schneeman, Anne Thériault et Sasha Waltz. Artiste non-binaire : Cassils.

²⁰ Il m'est apparu problématique d'étudier Jan Fabre et ainsi de promouvoir indirectement son travail tout en ayant connaissance des nombreuses accusations d'abus, notamment sexuels, au sein de sa compagnie – le metteur en scène a d'ailleurs été condamné le 29 avril 2022 à dix-huit mois de prison avec sursis par le tribunal correctionnel d'Anvers. Me résoudre à une pratique de *cancel culture* ne m'a pas semblé une solution adéquate dans la mesure où ne pas mentionner son œuvre pourrait également paraître comme un manque à la logique de ma recherche. J'émet ainsi mes interrogations afin qu'elles soient visibles et sujets à débat.

Dans le premier chapitre ce sont la bouche, le ventre, et indirectement le sexe, qui se sont distingués²¹. Ce sont des espaces de passages ou d'ouverture. Par l'ingestion de nourriture, c'est tout un rapport à l'autre qui est décrit : l'excès d'ingestion ou le refus de manger problématissent la perception du corps de l'interprète et sa socialisation (relations entre personnages ou relation entre la scène et la salle). De même, le déplacement des aliments hors de leur fonction nutritive perturbe les normes sociales et parfois le concept de bienséance théâtrale hérité de l'époque classique. Je questionnerai aussi la « dépense » physique, énergétique des performeur·euse·s dans le cadre d'une esthétique du gaspillage. Tout ce premier chapitre interrogera donc la frontière entre dedans et dehors du corps au travers de la notion de « corps écœurants » qui incarne une première forme d'extrême. La nourriture apparaîtra comme le lieu d'exploration des frontières corporelles et de la relation avec autrui, mettant en jeu la distinction entre l'acceptable et l'inacceptable, entre le bon et le mauvais, entre l'appétissant et le dégoûtant, entre l'intérieur et l'extérieur, entre la bienséance et l'obscénité, entre l'aliment et le déchet, entre l'intime et le public... Par ce rôle transfrontalier la nourriture pousse les interprètes à explorer des corporalités radicales, à intensifier certains traits de leur personnalité ou de leur personnage, quitte à frôler les stéréotypes ou à se perdre dans des scènes du débordement. L'écœurement constituera ainsi une première forme de corps extrêmes entre dispersion et hyper-identification – notamment des sujets féminins qui sortent des normes de minceur et de parcimonie dans la prise alimentaire pour explorer la dévoration publique et la souillure. Avec l'écœurement, les corps sont toujours « au bord » et menacent de franchir une limite qui paraît insurmontable, ils provoquent des réactions physiques épidermiques, de l'ordre de la nausée progressive ou du haut-de-cœur subit.

Ensuite, je me suis davantage concentrée sur la forme des corps, leur silhouette, mais aussi leur visage et leur peau. Au contact de matières brutes (verre, végétaux, javel, cire) ou d'origine élémentaire (glace, boue, feu) qui peuvent pour la plupart changer d'état, les corps cherchent à se définir ou à faire évoluer leur identité mais aboutissent la plupart du temps à ce que j'appellerai des « corps perméables ». Les matières sculptables invitent à une co-transformation. Mais le dédoublement dans la matière n'a pas de limite et conduit à une fragmentation incessante de l'identité, une tentative vaine de fixer qui l'on est. Les matières élémentaires interrogent l'ontologie des corps. Le genre apparaît encore une fois comme une caractéristique essentielle de cette volonté insatiable de définition de soi. Les matières aident

²¹ La peau est aussi investie par les artistes du premier chapitre mais elle est moins directement atteinte, malmenée et mise en danger que dans le second chapitre.

tantôt à signifier – notamment à genrer – les corps, tantôt elles les engloutissent et les dépassent complètement comme quelque chose de plus vaste qu'eux. Cette forme d'hybris se traduit par une esthétique de l'intensité, de l'épuisement, de la fuite et, d'une certaine manière, de la tempête, de la confrontation sublime avec des éléments qui reflètent un état de corps à un moment donné tout en mettant la personne en danger. Dans ce chapitre, les corps humains attendent volontairement à ce qui les définit, à leur peau, à leur verticalité, à leur manière de bouger, poussant les artistes dans leurs retranchements. Entre l'âme et la matérialité physique, entre l'abstraction et l'ancrage, entre le sujet et l'objet, la matière met en scène des corps complexes, tirillés, scindés, qui tendent vers des extrêmes a priori opposés mais qui se rejoignent dans leur démesure et dans leur vanité.

Parler de corps est un défi parce qu'il s'agit d'un concept qui s'ancre dans l'expérience même des individus et que le contexte, en permanente évolution, joue un rôle essentiel dans son appréhension. D'une part, dans les disciplines des sciences humaines l'intérêt pour les corps, s'il n'a jamais complètement cessé, est recrudescit. Il me semble que ce regain théorique exprime la revalorisation moderne de la place du corps et du visage dans la définition identitaire individuelle²², notamment via les principes d'agentivité et de performativité.

D'autre part, la société de consommation et de médias dans laquelle nous vivons est très axée sur l'apparence des corps et leur contrôle. Selon le philosophe Jean Baudrillard, « tout témoigne aujourd'hui que le corps est devenu *objet de salut*. Il s'est littéralement substitué à l'âme dans cette fonction morale et idéologique²³ ». Ce qui justifie la promotion hygiéniste des soins, des loisirs et des applications valorisant le maintien de la forme physique afin de trouver le bien-être intérieur et d'atteindre la réussite sociale²⁴. Les corps, rendus « fonctionnels » et

²² David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 2017, p. 25.

²³ Jean Baudrillard, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, 2018, (« Collection folio Essais », 35), p. 200.

²⁴ L'importance croissante de l'attention portée au corps va de pair avec des valeurs qui prônent le dépassement de soi et le contrôle psychologique de ce qui relève du matériel comme clef du succès. Georges Vigarello, historien spécialisé dans l'étude du corps et de l'hygiène, marque cette corrélation. Pour lui, au début du XX^{ème} siècle, la valorisation de l'entraînement physique rejoint « les projets de développement personnel dans une société affrontant davantage compétition et égalité ». Il évoque également le travail de l'apparence, la sculpture de la silhouette, le contrôle du poids comme autant de manières modernes de s'approprier cette matière qu'est le corps,

« lisses²⁵ », apparaissent dans nombre de supports de communication comme le bien ultime. Le terme de « bien » ici recouvre tant le sens moral que le sens physique d'objet.

L'ère du numérique et du virtuel, et plus récemment de la distanciation sociale, invitent également à repenser les corps dans un contexte par essence fluide. Les corps ne peuvent plus être pensés de la même façon que dans les années 1960, par exemple, ne serait-ce que parce que les distances temporelles et spatiales sont constamment modifiées et que les outils de notre quotidien ne sont plus les mêmes. L'identité en ligne et celle hors-ligne s'inscrivent alors dans un continuum, qui nous pousse à reconfigurer l'image que nous avons de notre corps et à repenser les possibilités d'expression de qui nous sommes. Hybridation, célébration du pluriel, solidarité par la mise en réseaux (exemple du *#MeToo* ou du rôle des réseaux sociaux dans l'organisation de manifestations contre des pouvoirs oppressifs), autant d'éléments déjà annoncés par la chercheuse Donna Haraway dans son précurseur *Manifeste Cyborg*²⁶, qui évoquent bien de nouveaux types de transformation de l'identité corporelle. Le développement du numérique a ainsi accompagné une quatrième vague de féminisme, ce qui ne signifie pas que les corps n'ont plus leur place dans le monde matériel, mais qu'ils sont aussi questionnés sous l'angle de la virtualité²⁷. Dans cette recherche, les technologies et le numérique ne seront pas abordés, justement car je me centrerai sur une forme de retour au concret des corps et des matières qui, peut-être, s'inscrit en réaction, ou simplement apparaît comme plus saillant, face à la croissance du virtuel.

faisant ainsi prédominer la volonté intellectuelle sur la corporéité. Georges Vigarello, « S'entraîner », Jean-Jacques Courtine, *Histoire du corps - Les Mutations du regard. Le XXe siècle*, vol. 3, Paris, Points, 2011, p. 181.

²⁵ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 203.

²⁶ Donna Jeanne Haraway, Laurence Allard, Delphine Gardey, [et al.], *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, 2007, (« Essais »).

²⁷ Lors du 2^{ème} congrès international organisé par l'Institut du genre à Angers, du 27 au 30 août 2019, portant sur « Genre et émancipation », le débat de clôture s'intitulait : « Violences sexistes et sexuelles : *#MeToo*, et après ? ». Les trois chercheuses invitées venaient de trois continents différents : la Costaricaine Montserrat Sagot représentait l'Amérique du Sud, la Marocaine Houria Alimi-M'Chichi l'Afrique du Nord, et la Suédoise Elizabeth Elgàn l'Europe du Nord. Elles ont mentionné comment chacun de leur pays s'est emparé du phénomène *#MeToo* à sa manière, en fonction de sa culture, et quels sous-mouvements y ont fait suite. Au Maroc, Houria Alimi-M'Chichi témoignait d'une sorte de bataille numérique. Les premières accusations d'agressions sexuelles et de viols ont mis du temps avant d'être considérées par la majeure partie de la population. Selon elle, c'est avec l'arrivée en ligne de vidéos de viols collectifs ou de témoignages de femmes séquestrées et violées que l'opinion a basculé puis que des mouvements féministes se sont mis en place (*#PasSansNotreRespect*, *#LaRueNousAppartient*) auxquels des mouvements antiféministes ont répondu (*#SoisUnHomme*), qui ont encouragé une nouvelle riposte féministe toujours en ligne (*#SoisUneFemme*). Dans tous ces débats, ce sont les corps féminins et la culture du viol qui sont au cœur de discours que l'on construit et déconstruit grâce à la puissance du collectif rendue visible par les réseaux sociaux. L'usage de la vidéo agit quant à lui comme argument-témoin.

Face à une telle saturation de la présence des corps dans notre société, qu'est-ce que l'art peut encore dire ou faire des corps ? En dehors de quelques exceptions, les œuvres de mon corpus voient le jour plusieurs décennies après l'avènement de la performance et du *body art*. En rupture avec la scène théâtrale traditionnelle (clivage scène-salle, acteur·trice-personnage, fiction dramatique-action réelle), l'art de la performance se développe au cours du XX^{ème} siècle et encourage une revalorisation des corps, tant comme sujets que comme matériaux de création. La chercheuse RoseLee Goldberg voit les prémices de la performance dans le futurisme qui, dès le début du XX^{ème} siècle, remet en cause la primauté du récit organisé, les conventions artistiques ou la recherche d'un espace-temps réaliste et se met en quête d'une expérience à partager avec un public rendu actif²⁸. La performance, souvent associée aux avant-gardes artistiques, s'est rapidement emparée des corps, notamment pour brouiller les frontières entre l'art et la vie, entre l'artiste et sa création, entre le contenant et le contenu. Au croisement entre différentes disciplines, s'opposant d'abord au théâtre tout en ayant recours à certains de ses ressorts, l'art de la performance s'est affirmé à partir de 1950 et a pris de l'ampleur autour des années 1960-1970 en Occident. Le *body art*, ou art corporel, est l'un de ses courants principaux et sa pratique se renforce en parallèle des mouvements pour l'émancipation des femmes et leur droit à disposer de leur corps. Ces derniers sont explorés sous toutes leurs coutures, soit comme matériau de création (peindre avec son corps ou celui des autres comme Yves Klein avec ses *Anthropométries* ou Shigeo Kubota dans *Vagina Painting*, faire de soi-même une sculpture vivante comme les Britanniques Gilbert et Georges...), soit comme support de revendications sociales et militantes (Ana Mendieta dans *Rape Scene* et dans ses *Siluetas*, Carolee Schneeman dans *Eyes Body*, les Guerrilla Girls, la fondation de la Womenhouse à Chicago...), soit, enfin, comme terrain d'expérimentation des limites entre privé et public ou quotidien et rituel (*Seedbed* de Vito Acconci, les « actions » d'Hermann Nitsch, véritables orgies sanglantes...). De multiples typologies ont été proposées pour classer l'utilisations des corps dans le *body art* mais la plupart d'entre elles se recoupent autour de mêmes thématiques : le corps comme objet, le corps dans le rituel, l'expérience de la souffrance et de la maladie comme agents transformateurs, le corps politique (dans son rapport à la sexualité, au genre, à la classe économique et à la couleur de peau) ou encore le corps comme concept. Chaque analyse ajoute

²⁸ RoseLee Goldberg, *La performance : du futurisme à nos jours*, Thames & Hudson, 2012. édition revue et augmentée.

sa touche à la palette. J'ai particulièrement apprécié la notion de « corps ready-made » présente chez Henri-Pierre Jeudy²⁹ mais aussi chez Saly Jane Norman³⁰, les recherches d'Anne Creissels qui proposent une relecture des mythes au travers des performances d'artistes femmes qui interrogent leur identité dans leurs œuvres³¹, ou encore celles d'Amelia Jones qui parle de « corps authentique » pour évoquer l'artiste militant·e et de « corps-simulacre » pour celles et ceux qui utilisent par exemple la photographie et l'autoportrait pour questionner la production du Moi dans la société capitaliste³².

Il me semble que dans ce mouvement de retour aux corps dans l'art, deux pistes essentielles se dessinent. D'une part, il apparaît que les corps sont revalorisés en tant que signifiants puissants : ils portent en eux la possibilité d'évoquer à la fois l'intime et le social et ainsi d'être à la croisée de presque toutes les problématiques socio-culturelles. Comme le souligne Tracey Warr, dans *Le Corps de l'artiste*, le corps est un langage en soi et peut ainsi être utilisé pour suppléer à d'autres langages artistiques, notamment parce qu'il est en perpétuelle évolution³³. D'autre part, et cette idée est déjà en germe dans la première, la présence de corps dans la création artistique met l'accent sur l'inachevé, le processus, la force de ce qui est en transformation. Les corps sont une zone de conflit et un espace de rencontre entre plusieurs cultures, entre différents rapports de pouvoir, entre passé et présent, entre plusieurs aspects d'une même personnalité. C'est ce pouvoir-là qui m'intéresse, qui m'encourage à penser qu'à chaque nouvelle période historique le langage que proposent les corps sur scène évolue et qu'il faut donc actualiser la pensée théorique qui accompagne ces nouvelles propositions.

Au cours des dernières années, même si elle n'a pas disparu, la performance *trash* ne semble plus suffire à rendre compte de la conception occidentale de la corporéité. Paul Ardenne évoque déjà une incertitude, qui serait propre au XX^{ème} siècle, quant à la manière de figurer les corps :

Ouvrant le siècle, le projet moderne, en effet, entend bien que l'artiste se donne un corps *autre*, ce corps dynamique, violent, autoritaire, fondateur en tous cas qui est celui de l'avant-gardiste,

²⁹ Henri Pierre Jeudy, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin, 1998, (« Chemins de traverse »), p. 128.

³⁰ Saly Jane Norman, « Le Body Art : du conceptuel au rituel, ou le leurre de la présence » dans *Le corps en jeu*, éd. Odette Aslan, Réimpr, Paris, CNRS Ed, 2003, (« Arts du spectacle spectacles, histoire, société »).

³¹ Anne Creissels, *op. cit.*

³² Tracey Warr et Amelia Jones, *Le corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, 2011.

³³ « Par leurs 'performances', les artistes ont voulu démontrer que le corps possède un langage et que ce langage du corps – comme d'autres systèmes sémantiques – n'est pas figé. Comparées au langage verbal ou au symbolisme visuel, les 'parties de discours' du langage du corps paraissent assez imprécises. Ce langage est à la fois trop et pas assez rigide. Le comportement du corps peut dire – volontairement ou non – beaucoup de choses ». *Ibidem*, p. 13.

prodigue en représentations héroïques de la figure humaine. Une exaltation de la figure humaine hypertrophiée dont on voit bien, cent ans plus tard, l'échec final, tandis que le doute « postmoderne » embrume têtes et formes, générant plus de fantômes que de corps à proprement parler, moins de héros que de figures hésitantes ne sachant où se poser, voire carrément idiotes³⁴.

Le début du XXI^{ème} siècle serait alors héritier de cette tension entre « hypertrophie » de la figure humaine et présence de « fantômes » qui hantent nos scènes et institutions culturelles. Alors même que le texte s'est partiellement absenté du centre des représentations pendant plusieurs décennies³⁵, les corps humains n'ont pourtant pas été le lieu d'une glorification. Explorés sous leurs aspects parfois les moins reluisants (exposition de la maladie³⁶, de la violence systémique³⁷, de la blessure³⁸ et de vulnérabilité³⁹) ou complètement désacralisés par des pratiques n'en faisant que des choses transformables à souhait, les corps ont subi une dégradation évidente dans les formes les plus radicales de l'art corporel. Il me semble qu'on en trouve actuellement les traces dans d'autres figures de corps extrêmes. Par exemple, les corps écœurants que j'explorerai dans la première partie de cette thèse descendent de ces pratiques dans lesquelles les critères de la beauté corporelle sont fortement remis en question. Ils s'en détachent cependant car l'écœurement explore quelque chose de l'ordre de l'intime, qui se trouve au point d'intersection entre le dégoût purement physique et la répulsion morale ancrée au plus profond de la personne. Les performances des années 1950 à la fin du siècle, en Occident, étaient, pour certaines, plus orientées vers l'expression d'une critique socio-politique de la guerre, avec une récurrence du motif des corps blessés ou ensanglantés. Persistent quelques images de corps-viandes dans mon corpus, mais ces derniers témoignent davantage d'une interrogation sur nos mœurs (question de l'anthropophagie et du traitement des restes humains⁴⁰) et sur notre destin funèbre. La dimension directement politique de certaines

³⁴ Paul Ardenne, *op. cit.*, p. 9.

³⁵ Jean-Pierre Ryngaert rappelle qu'après la prise de l'Odéon par les étudiant·e·s en 1968 et les représentations de *Paradise Now* du Living Theatre à Avignon, se développe un théâtre fondé sur le corps et le collectif. La même année, des représentations du Bread and Puppet et de Grotowski ont lieu tandis que de plus en plus d'artistes se réclament d'Artaud et placent le texte au second plan : « Ces spectacles, dans leur diversité, n'étaient pas forcément dirigés 'contre' le texte ; d'ailleurs plusieurs troupes donnent beaucoup d'importance au verbe poétique. Mais il se produisit en tout cas un décentrement dans la conception du travail théâtral, dans la pratique ordinaire des répétitions, dans la façon de considérer l'acteur, ses relations aux partenaires et au 'sens' d'une création ». Jean-Pierre Ryngaert, *Écritures dramatiques contemporaines*, 2^e éd., [Nouv. éd. rev. et augm.], Paris, Armand Colin, 2011, (« Lettres Sup Arts du spectacle »), p. 58.

³⁶ Par exemple le corps séropositif de Ron Athley ou Bob Flanagan et la maladie qui atteint son canal urinaire.

³⁷ Groupe ASCO (Coco Fusco et Gomez-Peña), *Two Undiscovered Amerindians Visit the West*, 1992 ou encore Ana Mendieta, *Rape Scene*, 1973.

³⁸ Gina Pane dans plusieurs de ses œuvres.

³⁹ Rebecca Horn par exemple.

⁴⁰ Chapitre 1, partie 3 « Confusion entre corps et nourriture : quand le cannibalisme perturbe la projection identitaire ».

performances et spectacles qui dénonçaient la guerre du Vietnam⁴¹, la guerre de Yougoslavie⁴², ou la guerre du Rwanda⁴³ (pour ne citer qu'elles) s'estompe dans un corpus plus centré sur le XXI^{ème} siècle, siècle où les guerres menées par les Occidentaux sont en grande partie gérées à distance, stimulées par une vente d'armes constante, ou ont lieu dans des pays « altérisés », c'est-à-dire perçus comme éloignés géographiquement, politiquement ou culturellement – du moins jusqu'au conflit russo-ukrainien. Cette continuité entre l'art corporel et les œuvres de mon premier chapitre apparaît justement dans ma décision d'inclure trois artistes du XX^{ème} siècle, Carolee Schneemann, Michel Journiac et Karen Finley qui m'ont paru incontournables dans l'émergence de « corps écœurants » pour ne pas être cités et analysés. J'aurais également pu intégrer Gina Pane, pionnière dans l'utilisation de nourriture, mais ses performances s'inscrivent davantage dans l'expérience d'un corps souffrant, blessé, mutilé, masochiste, ouvert, choquant, que dans ce que je qualifierai de corps écœurants. Bobby Baker, quant à elle, se situe plutôt au passage d'un siècle au suivant.

D'un autre côté, tout le travail de sculpture des corps dans la matière, en relation avec l'identité genrée, découle également de plusieurs années d'expression artistique. De la culture underground des *bals* et des cabarets *queer*, aux performances « institutionnalisées » de Phia Ménard et de Cassils, en passant par une avant-garde sulfureuse, la thématique des genres et des sexualités a une histoire liée à la performance. Le travestissement en a été l'une de ses modalités les plus courantes, dont Cindy Sherman pourrait incontestablement être l'ambassadrice, sans oublier de mentionner quelques autres figures majeures comme Urs Lüthi, Jürgen Klauke, Matthew Barney ou Michel Journiac. Mais dans le travail avec la matière, en quête de définition d'une identité genrée toujours glissante, les prothèses ou les vêtements perdent de l'importance pour situer l'enjeu ailleurs : non plus tant dans les artefacts de l'apparence que sur la silhouette et sur la peau. Il y a néanmoins un héritage indéniable dans l'esthétique choisie par les artistes de mon deuxième chapitre qui est une esthétique de l'éparpillement de l'identité. Le Moi n'est plus immédiatement présenté comme monstrueux mais continue à se faire et se défaire, dans une tentative de se saisir qui paraît vaine et qui aboutit à une dissolution de l'identité dans la volonté permanente de se sculpter au contact d'une matière. Si, comme le suggère Paul Ardenne au sujet de Cindy Sherman, « l'impression prévaut

⁴¹ Par exemple Christ Burden, dans *Shoot*, en 1971.

⁴² Je pense à *Balkan Baroque* de Marina Abramović, présenté en 1997 à la Biennale de Venise.

⁴³ *Rwanda 94*, Le Groupov, Théâtre de la Place, Liège, 2000.

que l'identité se donne à travers l'image et non à travers l'être, comme le voudrait la métaphysique traditionnelle⁴⁴ », cette image devient elle-même corps, mais pas n'importe quel corps, un corps fuyant (états changeants de la cire, de la glaise ou de la glace). Il y a continuité, au moins métaphorique, entre la matière corporelle et la matière élue par l'artiste pour transposer ses questionnements identitaires. Les masques de cire et de boue remplacent les maquillages bariolés, les postiches et les retouches photographiques. Les contextes d'exposition des corps ne sont plus des boudoirs aux airs lascifs, voire des lieux explicitement dédiés au voyeurisme pornographique⁴⁵, ou des décors extrêmement scénarisés, mais des espaces épurés où seuls cohabitent corps et matières. Les corps perméables de mon second chapitre s'inscrivent donc dans cet héritage, dans ce tâtonnement *queer*, mais touchent une dimension plus universelle, ce qu'envisageait déjà Tracey Warr, en préface de l'ouvrage *Le Corps de l'artiste* :

En se travestissant, Jürgen Klauke, Carlos Leppe ou Urs Lüthi remettaient en cause non seulement les stéréotypes concernant la masculinité et la représentation de la féminité, mais aussi l'idée d'identité stable et le sens du « moi ». Le corps est un système signifiant changeant, constamment soumis (au XX^{ème} siècle) à des défis et transformations libératrices⁴⁶.

Ce sont ces transformations et cette quête de déstabilisation des identités qui aboutissent, au contact de certaines matières, à l'émergence de corps extrêmes, de corps tendus vers une volonté impossible à satisfaire de se définir.

De ce désir prométhéen naît également une recherche de l'épuisement qui parcourt tous mes chapitres. Cet excès dans la volonté de se dépasser ou de chercher ses limites est propre à la performance, comme le rappelle le chercheur Frédéric Maurin :

Parallèlement à ce type de performance fonctionnant dans le retrait du théâtre, il existait et existe encore tout un courant de la performance misant sur la surenchère, la transgression des tabous théâtraux, le dépassement de la juste mesure ou de la demi-mesure des scènes traditionnelles : cette logique de l'excès — logique outrancière celle-là — franchit notamment la limite assignée au corps pour le mettre en exergue, lui et sa nudité, sa vulnérabilité, son sang qui s'écoule, ses désirs qui s'expriment, son dû qu'il réclame. [...] Il se soumet à une souffrance extrême ou à un risque mortel, s'expose dans une pure jouissance ou dans un acte véritablement militant selon une subversion artistique et politique — en particulier dans la mouvance du féminisme. [...] Passage à la limite, passage au-delà des limites du théâtre qui laisse entrevoir une illimitation de l'acte possible⁴⁷.

⁴⁴ Paul Ardenne, *op. cit.*, p. 235.

⁴⁵ Par exemple *Post-porn Modernist* d'Annie Sprinkle, 1989, Kitchen Theatre, New York.

⁴⁶ Tracey Warr et Amelia Jones, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁷ Frédéric Maurin, « Excéder », *Théâtre/Public*, septembre 2008, (« L'avant-garde américaine et l'Europe. I. Performance »), p. 69-70.

Des performances d'endurance de Marina Abramović et Ulay aux lacérations de Gina Pane, la performance s'est faite à l'aune des corps – expression rendue littérale par ORLAN dans ses actions de jeunesse, *Or-lent* (1968) et *MesuRages* (1974-1977). Les spectacles de mon corpus continuent, à leur façon, de cartographier les limites des corps. La variété d'épuisements mise en scène dépasse la recherche de l'effet spectaculaire ou sensationnel pour atteindre véritablement les corps, jusqu'à parfois participer de leur transformation réelle. Les corps s'échappent donc, mais accentuent aussi leur identité dans ce rapport endurant aux matières qui les environnent sur scène. Pour les formes les plus performatives, mais aussi pour certaines à mi-chemin entre théâtre et performance, cette recherche de l'épuisement est un trait caractéristique de l'entremêlement de la figure de l'artiste, de la personne réelle et du personnage, comme le suggérait déjà Josette Féral dans son article sur le « théâtre performatif » :

C'est dire que, plus que dans les autres formes théâtrales (dramatiques notamment), le théâtre performatif touche à la subjectivité du performeur. Cette subjectivité déplace les identités uniques, en superpose d'autres [...], montrant nos identités mutantes, illustrant parfois les propos de Judith Butler sur la performativité du genre⁴⁸.

Identités mutantes qui seraient donc, dans ma perspective, en permanente oscillation entre hyper-définition et indéfinition ou dissolution.

Enfin, l'un des autres sous-thèmes qui alimente cette recherche, est le lien entre théâtre et environnement ou théâtre et matières. Un mouvement assez récent de la recherche en arts vivants pose la question de la place de la nature au théâtre et d'un « anthropo-scène⁴⁹ ». Des manifestes comme celui du « Climate Lens⁵⁰ » initié par la chercheuse Una Chaudhuri en 1994 ou l'« eco-theatre manifesto⁵¹ » du Super-Hero Club-House interrogent la métaphore du théâtre comme microcosme, la nécessité de repenser la *mimesis* ainsi que la place de l'humain dans son environnement théâtral et terrestre. Pour les chercheuses en théâtre Frédérique Aït-Touati et Bérénice Hamidi-Kim, plusieurs auteur·trice·s et metteur·euse·s en scène actuel·le·s :

⁴⁸ Josette Féral, « Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif », *Théâtre/Public*, vol. 1 / 190, octobre 2008, p. 31.

⁴⁹ Frédérique Aït-Touati et Bérénice Hamidi-Kim, « Avant-propos », *théâtre*, Chantier #4 : Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'anthropo-scène, juillet 2019. Consulté en ligne le 29 novembre 2020. URL : <https://www.theatre.com/2019/07/06/4-climats-du-theatre-au-temps-des-catastrophes/>

⁵⁰ Una Chaudhuri, « CLIMATE LENS. Manifeste », *théâtre*, Chantier #4 : Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'anthropo-scène, trad. Frédérique Aït-Touati, juillet 2019. Consulté en ligne le 29 novembre 2020. URL : <https://www.theatre.com/2019/06/02/climate-lens/>

⁵¹ Super-Hero Club-House, « Eco-Theatre Manifesto ». Consulté en ligne le 29 novembre 2020. URL : <http://www.superheroclubhouse.org/what-is-ecotheater/>

[...] s'intéressent moins au changement climatique proprement dit qu'à une conception du monde qui ne place plus l'être humain et ses intérêts au centre de la scène. Ce faisant, ce sont les fondements mêmes du théâtre tel qu'il a été longtemps défini comme essentiellement « art de l'humain » qui sont bouleversés. [...] De fait, certaines des questions anthropologiques, politiques et écologiques contemporaines les plus vives sont des questions de dramaturgie et de scénographie : qui parle ? qui distribue les rôles ? qui a le pouvoir d'agir et comment ? qui décide de l'occupation des territoires, de la façon d'y circuler⁵² ?

Sans aborder directement la notion de théâtre écologique, ces questions apparaissent en toile de fond dans ma thèse en interrogeant les relations de pouvoir entre corps et matières, notamment par le biais des nouveaux matérialismes⁵³. Plusieurs artistes décident, du moins en apparence, de laisser libre cours à certaines matières sur scène. Même s'il y a une mise en scène qui structure le spectacle, la matière reste imprévisible et c'est pour cette raison qu'elle est utilisée. Je reviendrai plus en détail sur le traitement de la matière métaphoriquement naturelle et sur son caractère aléatoire dans la partie « éléments de théorisation » ainsi que dans l'introduction au second chapitre.

A présent, je souhaite revenir rapidement sur la démarche adoptée au cours de cette recherche. Mes lectures féministes m'ont éclairée sur un point : le savoir se situe. Il n'existe pas de savoir *ex nihilo*, produit en toute neutralité, hors d'un contexte précis. C'est cet effacement de l'auteur·trice dans ses écrits qui contribue à donner l'impression d'un savoir massif et immuable, souvent issu d'une tradition du « génie masculin », de l'idée que si presque seuls des noms d'hommes ont été retenus par l'Histoire, c'est parce qu'ils étaient, d'une certaine façon, supérieurs aux femmes. Donna Haraway est l'une des chercheuses féministes dont le travail a largement encouragé une réécriture de l'histoire et des sciences⁵⁴ qui commence à infuser dans notre société⁵⁵. Une partie du milieu académique et de la société reste réticente à

⁵² Frédérique Ait-Touati et Bérénice Hamidi-Kim, *op. cit.*

⁵³ Voir l'introduction au chapitre 2.

⁵⁴ « Biology tells tales about origins, about genesis, and about nature. Further, modern feminists have inherited our story in a patriarchal voice. [...] The word was Aristotle's, Galileo's, Bacon's, Newton's, Linnaeus's, Darwin's; the flesh was woman's. And the word was made flesh, naturally. We have been engendered. [...] To author is to have the power to originate, to name ». Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women. The reinvention of nature*, Free Association Book, Londres, 1991, p. 72.

⁵⁵ On peut par exemple penser au musée d'Orsay qui s'empare progressivement des sujets de société avec une exposition sur « Le modèle noir de Géricault à Matisse » en 2018, suivie d'une exposition sur la peintre impressionniste Berthe Morisot. Bien que l'on puisse reprocher à ces expositions d'être incomplètes sur certains aspects (pas d'écriture inclusive par exemple, peu d'artistes noir·e·s représenté·e·s), on voit paraître une tentative

l'écriture inclusive et à l'usage de la première personne du singulier, pourtant assez répandu dans le monde anglophone. J'ai choisi, aux vues des questionnements soulevés par mon sujet, d'employer ces pratiques à bon escient.

L'écriture inclusive, faute d'avoir des pronoms neutres, permet déjà de limiter l'invisibilisation des femmes dans la langue, cette dernière étant un outil de pouvoir. Un spectacle comme *Comment prononcer FénanOQ* de Cécile Proust et Pierre Fourny, présenté lors du « Sujet à Vif » du festival d'Avignon 2018, permet d'aborder la problématique de manière ludique. Les travaux de l'autrice et metteuse en scène Aurore Evain⁵⁶ et du Collectif H/F⁵⁷ sont à souligner pour leur apport à ces questions dans le milieu du théâtre. Il faudrait également mentionner les rapports ministériels, à présent réguliers, sur la place des femmes dans le spectacle vivant. Je pense notamment aux deux rapports Reine Prat (2006⁵⁸ et 2009⁵⁹), au rapport de la SACD (« Où sont les femmes ? Bilan 2012-2017⁶⁰ ») et au rapport du Haut Conseil à l'Égalité entre les Femmes et les Hommes dans les Arts et la Culture (2018) permettant d'analyser et de chiffrer les inégalités toujours actuelles. La liste des chercheur·euse·s qui travaillent à revaloriser les femmes et leurs contributions à la création

de réécrire l'histoire de l'art au sein de certaines institutions muséales françaises. Ce type d'initiatives se multiplie depuis quelques années.

⁵⁶ Aurore Evain s'attache à retracer l'histoire du terme « autrice », à mettre en avant son apparition, sa disparition et sa réapparition, prouvant ainsi que le féminin de certains mots est lié à des enjeux de pouvoirs. Aurore Evain, « Histoire d'Autrice, de l'époque latine à nos jours », *SÉMÉION*, février 2008. En ligne. Consulté le 23 mars 2020. URL : <http://siefar.org/wp-content/uploads/2015/09/Histoire-dautrice-A-Evain.pdf>

⁵⁷ Le collectif H/F est une association qui œuvre pour l'égalité femmes-hommes dans le domaine des arts et de la culture.

⁵⁸ Reine Prat et Ministère de la culture et de la communication, Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, *Mission ÉgalitéS. Pour une plus grande et meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant. [Rapport d'étape n° 1] : pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation*, 2006.

⁵⁹ « Ces inégalités produisent :

- une organisation du secteur selon un système de séparation des sexes qui paraît peu compatibles avec les exigences d'une société moderne et démocratique,
- un gâchis de compétences et de talents qui constitue une entrave au développement économique du secteur tout autant qu'à son rayonnement artistique,
- des représentations artistiques qui tendent à renforcer les stéréotypes, en décalage avec les évolutions sociétales, plutôt qu'elles ne contribuent à l'invention de nouveaux rapports sociaux de sexe ».

Reine Prat, et Ministère de la culture et de la communication, Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, *Arts du spectacle. Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, aux moyens de production, aux réseaux de diffusion, à la visibilité médiatique. [Rapport d'étape n°2] : De l'interdit à l'empêchement*, 2009.

⁶⁰ « En spectacle vivant, sur les 102 théâtres, orchestres et opéras subventionnés étudiés, la représentation féminine parmi les artistes programmées demeure préoccupante avec : 2% de compositrices, 5% de librettistes, 24 % d'autrices de théâtre, 29 % parmi les metteuses en scène, 40% de femmes parmi les chorégraphes. [...] La situation n'est guère plus reluisante aux postes de direction. La part de femmes à la tête des lieux de création et de diffusion du spectacle vivant subventionnés par le ministère de la Culture est la suivante : 0 % dans les théâtres nationaux, 13 % dans les centres chorégraphiques nationaux, 15 % dans les Maisons d'opéra, 25 % dans les centres dramatiques nationaux et régionaux, 29 % dans les scènes nationales ». SACD, « Où sont les femmes ? Toujours pas là ! Bilan 2012-2017 ». En ligne. Consulté le 17 août 2021. URL : https://www.sacd.fr/sites/default/files/4711_-_ousontlesfemmes2016.pdf

théâtrale se développe également (Muriel Plana, Raphaëlle Doyon, Aurore Evain, Anne-Françoise Benhamou, Bérénice Hamidi-Kim, les thèses de Lorraine Wiss sur les théâtres féministes, de Julie Rocello Rochet sur les autrices dramatiques du XIX^{ème} siècle et de Stefania Lodi-Rizzini sur la question transgenre, etc.). Il me semble ainsi que ces efforts de réécriture de l'histoire doivent être rendus visibles au sein même de la langue, qui est avant tout vivante et soumise à des évolutions permanentes. De même, j'ai préféré employer le terme « humain » à la place d' « Homme », pour inclure tous les genres à ma réflexion. Afin de ne pas trop alourdir la lecture, je ne l'ai cependant pas accordé au féminin (« humain·e »).

L'usage du « je » sous-entend quant à lui que ma pensée s'est forgée au cours d'un chemin de vie et que tout ce qui est posé ici est ouvert à discussion. Enfin, concernant ma pratique artistique (écriture, illustration, mise en scène), elle croise parfois des interrogations soulevées par mes recherches⁶¹ mais ne s'y limite pas. Cette activité influence probablement ma manière d'appréhender certains concepts, et inversement. Cela dit, ce travail ne s'inscrit pas, à l'heure actuelle, dans un projet de recherche-création.

Au sujet de la méthodologie de recherche utilisée, comme le reste de l'introduction le suggère, j'ai décidé de m'appuyer sur des concepts qui ne sont pas toujours esthétiques car il me semble fertile de croiser les disciplines tout en en conservant une principale. Ma formation académique, très marquée par un enseignement tourné vers le « postdramatique » et la performance, est restée visible dans le choix de mon corpus et de mes lectures. Ces derniers retraduisent, d'une manière certes personnelle, le contexte académique dominant pendant mes années d'étude et très justement dépeint par la chercheuse Muriel Plana :

Les conséquences, parfois paradoxales, de ce climat idéologique et culturel [de la fin de siècle] sont les suivantes : une quête de la « pureté » du théâtre comme art de la scène mais étrangement couplée à son absorption progressive, des années 1990 à 2000, par les notions molles d'*arts du spectacle* ou d'*arts performatifs* ; la ringardisation de l'histoire du théâtre et l'orientation massive des jeunes chercheurs et chercheuses de la discipline vers le seul objet « scène contemporaine » (dominante/institutionnelle) et du seul point de vue de la contemporanéité ; l'abandon de l'étude des textes dramatiques, anciens comme actuels, ainsi que des approches historicisées et comparatistes du théâtre, aux littéraires ; l'isolationnisme socio-intellectuel, enfin, parfois dénué d'autocritique. Pour résumer, un manque de distance, d'objectivité, d'autonomie critique, s'installe souvent entre le chercheur/la chercheuse et son champ d'études. D'aucun.e.s sont

⁶¹ J'ai écrits et illustrés deux ouvrages miniatures, l'un dédié à Rebecca Chaillon (*Les Yeux dans le ventre*) et l'autre au spectacle *Les Os Noirs* de Phia Ménard (*Calme noir*) aux éditions du Carnet d'Or, collection Quelqu'Une. Je viens également d'achever l'écriture d'une pièce où la nourriture structure les relations sociales dans un huis-clos familial.

tenté.e.s par l'idéalisation de leurs objets, l'osmose avec leurs corpus ou avec le propos des artistes sur leurs propres œuvres, le « contemporainisme » et le présentisme⁶².

A regarder de plus près mes auteur·trice·s « piliers », c'est-à-dire celles et ceux qui sont cité·e·s plusieurs fois ou qui sont au fondement de mes analyses, j'ai effectivement intégré de la socio-psychologie (Christine Durif-Bruckert, Audrey Abitan), des études de genre (Judith Butler, Suzanne Bordo), de la philosophie « pure » (René Descartes, Emmanuel Lévinas, Maurice Merleau-Ponty, Renaud Barbaras) ou de la philo-sociologie (Christopher Lasch, Gilles Lipovetsky), de la psychanalyse (Sigmund Freud, Didier Anzieu) et des neurosciences (António Damásio). Bien sûr, j'ai aussi effectué des lectures en histoire de l'art (Paul Ardenne notamment) et en art du spectacle (Richard Schechner, Barbara Kirshenblatt-Gimblet, Athéna-Hélène Stourna, Amelia Jones, Rebecca Schneider, Henri-Pierre Jeudy entre autres...) mais elles se mêlent à ce corpus hybride. La notion de performance, au croisement entre plusieurs disciplines, m'a encouragée à tisser des liens.

Les spectacles étudiés sont quant à eux marqués par le « contemporainisme » et le « présentisme » notés par Muriel Plana. Ils ont été créés pour la plupart entre les années 2000, et 2020. La question de la matière, de la dissolution du corps humain et du rapport à l'environnement scénique, n'est pas sans rappeler les préoccupations écologiques contemporaines, bien que ces dernières ne soient pas traitées de manière thématique ou frontale dans cette recherche. Quant aux questions de féminisme et de genre – indirectement d'identité –, elles reviennent au centre de débats de société qui, depuis le début de ce doctorat que j'ai commencé quasiment avec le lancement de la vague #*MeToo*, prennent de plus en plus d'ampleur. Proposer un évènement-clef pour instaurer une borne chronologique à cette recherche me paraît artificiel et ne pas restituer l'aspect progressif de l'intensification du recours aux matières sur scène depuis le début du XXI^{ème} siècle et de son influence sur le traitement des corps et de la représentation du sujet. Dans l'introduction à chacun des chapitres, je reviendrai néanmoins sur des éléments historiques permettant de mieux cerner l'usage actuel de telle ou telle matière. La rencontre entre nourriture et spectacle, par exemple, possède une longue histoire qui remonte au moins à l'Antiquité mais la période présente fait un emploi particulier des aliments sur scène, qui ne se contentent pas d'être illustratifs ou de remplir les estomacs de convives-spectateur·trice·s. De même, les matières analysées dans mon deuxième

⁶² Muriel Plana, « De théâtre et féminin à fictions queer : approches esthético-politiques et théorie de la relation », *In Vivo Arts. Dépasser les binarités : représentations et performances des genres et des sexualités*, Hors-série, juin 2022. En ligne. Consulté le 3 juin 2022. URL : <http://invivoarts.fr/wp-content/uploads/2022/05/Muriel-PLANA-De-theatre-et-feminin-a-fictions-queer-approches-esthetico-politiques-et-theorie-de-la-relation.pdf>

chapitre, qui sont pour beaucoup d'origine naturelle, voient leur usage s'intensifier au tournant du siècle. Cet entrecroisement découle également d'une interdisciplinarité accrue entre les arts (visuel, théâtral, plastique, sculptural...) qui est croissante au cours du XX^{ème} siècle.

Au contexte dominant de recherche décrit par Muriel Plana s'ajoute une composante qui a également joué sur l'établissement de mon corpus d'œuvres étudiées, à savoir le développement du recours à la captation de spectacles. La captation est un outil de travail que je juge utile en tant que chercheuse (facilitation de la prise de note, arrêts sur image, revisionnage du spectacle) c'est pourquoi ne posséder que la vidéo d'un spectacle n'a pas toujours été discriminant dans mon choix de corpus. Cela étant, je reconnais que la captation peut fortement altérer la réception d'un spectacle. J'ai donc gardé en œuvres de mon corpus des captations dans le cas où j'avais vu d'autres spectacles du metteur en scène ou de la metteuse en scène et/ou j'ai eu la possibilité de réaliser des interviews complémentaires ou des recherches d'articles et d'archives suffisantes. J'ai aussi conservé des captations pour mes analyses principales car la constitution de mon corpus s'est faite progressivement, par développement de la pensée dans le temps, et que certains spectacles n'étaient plus en tournée à proximité pendant que je devais travailler à leur analyse. Il est également à noter que l'épidémie de coronavirus a conduit à une longue fermeture des théâtres et des frontières ainsi qu'à une dématérialisation de l'offre théâtrale. Les artistes sur lequel·le·s je travaillais alors ont été pour la plupart très coopératif·ve·s et m'ont permis de poursuivre mes recherches autant que faire se peut, grâce à la numérisation de leurs spectacles et à l'envoi de documentation. Enfin, pour quelques spectacles plus anciens (Karen Finley) ou face à la difficulté d'entrer en contact avec certain·e·s artistes, j'ai pu consulter des captations archivées au Centre Georges Pompidou, à la Bibliothèque Nationale de France et au Théâtre de l'Odéon.

Le travail d'interview, quand il a été possible, représente aussi une pratique que j'ai trouvée très enrichissant car elle permet d'explorer le processus de création et de mieux cerner certains questionnements amenés par le spectacle, d'autant plus que les artistes analysent très bien leurs propres œuvres ou parviennent à y poser un regard critique et sont ouvert·e·s à l'échange. Cela ne signifie pas pour autant que leur parole doit fermer l'analyse. Je n'ai pas eu l'occasion d'interviewer la totalité des artistes mentionné·e·s dans cette thèse mais celles et ceux que j'ai pu rencontrer m'ont beaucoup apporté et ont fait preuve d'une grande générosité dans la discussion. Tous les entretiens réalisés pour cette thèse et que j'ai choisis de conserver comme matériau de recherche se trouvent en annexes. J'ai réalisé d'autres entretiens qui ne paraîtront pas en annexes car les spectacles se sont révélés moins cohérents par rapport à ma

problématique et ont été retirés de mon développement. Je les conserve néanmoins pour d'autres pistes de recherches éventuelles.

ÉLÉMENTS DE THÉORISATION

Alors que les mouvements identitaires se multiplient – ou du moins font leur retour –, on assiste dans les créations théâtrales ou performatives contemporaines à une détérioration des corps qui entraîne une dilution des identités sur scène. Déjà dans les années 1980, l'historien et sociologue américain, Christopher Lasch, mettait en garde son lectorat contre une société du survivalisme, en crise permanente, qui troublait les distinctions entre le sujet et son environnement. Sa pensée, toujours d'actualité, interroge la place du Moi et de la personnalité dans un monde vécu comme une pré-apocalypse quotidienne. Le sentiment d'urgence – économique, politique, écologique... – engendre une désintégration des personnalités et un brouillage des frontières entre le réel et le fantasme qui affectent nécessairement la perception des corps ainsi que les pratiques artistiques créées pendant cette période :

L'art contemporain est un art de l'extrême non pas parce qu'il prend des situations extrêmes comme sujets — encore qu'une grande partie de l'art contemporain le fasse — mais parce que l'expérience de l'extrême menace jusqu'à la possibilité même d'une interprétation de la réalité par l'imagination. Le seul art qui semble adapté à une telle époque (à en juger par l'histoire récente de l'expérimentation artistique) est un anti-art, ou art minimal, où le minimalisme ne renvoie pas simplement à un style particulier dans une suite infinie de styles, mais à la conviction répandue que l'art ne peut survivre que par une restriction drastique de son champ de vision⁶³.

Pour ma part, je ne parlerai pas forcément d'anti-art, mais d'un art qui produit des corporalités extrêmes, d'un art qui se centre sur une relation à la fois basique et complexe, celle entre corps et matières, entre l'individu et son environnement. Christopher Lasch évoque plusieurs traits de cet art minimal, qui me semblent incarner autant de pistes à interroger aujourd'hui : « immersion dans l'ordinaire, effacement délibéré de la personnalité de l'artiste, rejet des contextes clarifiants qui mettent au jour les relations entre objets ou événements, refus de trouver des modèles quels qu'ils soient, affirmation du caractère aléatoire de l'expérience⁶⁴ ». Je défendrai moins catégoriquement certains de ces aspects, comme le refus

⁶³ Christopher Lasch et Christophe Rosson, *Le moi assiégé : essai sur l'érosion de la personnalité*, Paris, Climats, 2008, p.132.

⁶⁴ *Ibidem*, p.133.

de trouver des modèles. Il me semble que la dimension souvent performative des œuvres actuelles se fonde justement sur un phénomène de reprises et variations, d'héritages et d'inventions, de copies et de parodies. Par exemple la compagnie de Phia Ménard, qui se détache particulièrement dans le paysage contemporain par l'originalité de ses créations, ne s'intitule autrement que Non Nova, c'est-à-dire « rien de nouveau » et affirme être héritière d'une histoire esthétique qui s'écrit et se réécrit sans cesse. Comme en témoignent les entretiens que j'ai menés, les artistes, maîtrisant parfaitement le discours qui entoure leurs œuvres, sont conscient·e·s à la fois du contexte de leur création et de leur inscription dans une histoire des arts vivants plus large. En revanche, d'autres aspects mentionnés par Christopher Lasch, comme l'importance accordée à l'aléatoire dans l'expérience artistique et le flou des relations au sein des œuvres, me semblent toujours pertinents. Enfin, la prévalence d'un cadre ordinaire immersif et l'effacement de la personnalité de l'artiste sont beaucoup plus problématiques. Les spectacles de mon corpus se fondent justement sur une forme de renversement permanent suggérant tantôt que la personnalité de l'artiste est au fondement même de l'œuvre, tantôt la diluant dans un environnement enveloppant, multisensoriel, mêlant le personnel au collectif.

Néanmoins, la question de la définition du sujet, et plus précisément du corps comme enceinte et reflet d'un Moi constamment menacé, est brûlante. Les mouvements identitaires (féministes, *queer*, autochtones, racialisés...) mettent les corps au centre de leur réflexion et de leur engagement socio-politique. Les corps sont exposés, parfois mis à nus, parfois peints ou costumés, lors de manifestations, dévoilant à la fois leur force et leur vulnérabilité. En héritage de plusieurs décennies de luttes ouvertement féministes, les corps sont perçus comme des territoires à investir, à défendre, à s'approprier et à marquer. Des slogans comme « *My body, my choice* » sont devenus un topos et témoignent de l'idée selon laquelle le corps est une chose dont le sujet dispose et sur lequel il a autorité.

Les signes qui permettent de *lire* un corps en l'inscrivant dans un champ référentiel plus large se multiplient et cessent progressivement, depuis les années 1990, d'être l'apanage de groupes sociaux marginaux : gestion de la pilosité, tatouages, piercings, maquillage, style vestimentaire ou capillaire, démarche... C'est davantage la *densité* ou l'addition de ces signes qui vient alors signifier une forme de « radicalisme » identitaire. David Le Breton, dans *Anthropologie et modernité*, notait un mouvement d'appropriation de leur corps par les individus, allant croissant à partir des années 1980, et se popularisant à partir des années 1990. Chaque modification ou accentuation de tel ou tel aspect du corps devient une manière de le signer, d'en faire sa propre œuvre, son propre objet :

Une exigence impitoyable de séduction et de cisèlement de soi s'impose. Le corps est aujourd'hui un alter ego, un autre soi-même, décevant de prime abord, mais disponible à toutes les modifications. [...] Le corps devient dès lors un partenaire à concilier pour mieux être soi. Multiplication des mises en scène de soi pour sursignifier sa présence au monde, exigence de remettre sans arrêt le corps sur le métier dans une course sans fin pour adhérer à soi, à une identité éphémère mais essentielle à un moment donné⁶⁵.

Les corps, utilisés comme moyen d'expression, ne sont pas idéalisés ou sacralisés. Ils s'inscrivent dans une société de l'image, voire de l'emballage, et du message, nécessitant une adéquation efficace entre signifiant et signifié. Cette absence de sublimation (au rebours du champ publicitaire et de normes genrées impossibles à satisfaire) s'accompagne d'une quête de sens, d'identité et, souvent, de revendications. Le retour au concret des corps implique leur recodification, parfois violente. La théorie de la performance, en ouvrant la porte à une forme d'agentivité du sujet vis-à-vis de son corps, a généré du trouble, pas seulement dans le genre – pour faire référence à l'ouvrage de Judith Butler –, mais dans tous les signes qui permettent de cerner la personne à partir de son corps. Pour le dire autrement, si mon corps est la partie matérielle et partiellement modulable de mon identité, la manière dont je choisis de jouer avec les signes que véhicule mon corps (genre, classe sociale, âge, santé...) est plus déterminante que mon corps lui-même. Performer physiquement (au quotidien ou lors d'événements précis) son identité, en accentuer ou en diminuer certains aspects, est devenu un enjeu majeur, un signe véritable d'existence. Il n'est plus question de subir un système – ou un ordre naturel, cosmique, divin, social, culturel, selon les conceptions dominantes et les périodes historiques – mais d'y *réagir*.

Face à cet appel, voire à cette sommation, à s'hyper-identifier, pourquoi voit-on sur les scènes de théâtre se multiplier des corps dégradés, salis, englués, mis en danger ou en difficulté par des matières omniprésentes, collantes, glissantes, odorantes et parfois dégoûtantes ? Les artistes semblent ajouter des signes aux signes, de la matière à la matière que sont les corps, aboutissant à une saturation sensorielle aussi bien du côté des performeur·euse·s que des spectateur·trice·s. Au lieu de s'emparer de la scène pour se rendre plus visibles, plus clairs, plus identifiables, les corps se confondent avec leur environnement et leurs contours se dissolvent

⁶⁵ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 2017, p. 229.

par les mêmes moyens qui sont ailleurs utilisés pour se définir (maquillage, gestes d'hygiène ou gestes du quotidien par exemple). Les impératifs de bienséance et de réalisme, progressivement abandonnés, notamment par les mouvements d'avant-garde du XX^{ème} siècle, sont pris à rebours : scènes de l'impudique, orgies de matières et de corps, contexte narratif souvent absent ou éclaté, mouvements de groupe difficiles à déchiffrer ou individus noyés dans un quotidien amplifié et déformé à l'extrême, abondance d'objets ou de matières réels plutôt que réalistes, frontalité ou immersion préférées au quatrième mur, etc. Cette liste, non exhaustive, représente les tendances majeures de mon corpus.

Ces œuvres mettent-elles en scène un nouveau dualisme ou un échec du dualisme occidental ? Si l'esprit a cessé de représenter la part de divinité en nous, le corps est investi comme dernier bastion de l'humanité à explorer et à éprouver. Il devient la matière avec ou contre laquelle peuvent s'exprimer la volonté et l'identité – deux termes qui sont quasiment devenus synonymes dans un système mondialisé où l'effort est le maître-mot (mythes ou fantasmes de l'autodidacte, de l'ascension sociale, du développement personnel, de l'*empowerment* libérateur, etc.). En tant qu'enveloppe externe, le corps devient le lieu d'une confusion entre être et paraître mais aussi entre vouloir (ou désirer) et pouvoir. Il n'est plus simplement un moyen d'action mais le lieu dans lequel l'action peut s'inscrire et avoir un impact visible. Christopher Lasch parle d'ailleurs d'une théâtralisation quotidienne des corps, de leurs gestes et de leur apparence qui aboutit, plus qu'à un renforcement de la personnalité, à une porosité entre l'individu et les autres (se réajuster en permanence en fonction du regard de l'autre porté sur soi) mais aussi entre la personne et son environnement, le Moi devenant une marchandise à façonner :

[L'individu] apprend que l'image qu'il projette compte plus que les aptitudes et l'expérience qu'il a pu accumuler. Sachant qu'il sera jugé, par ses collègues, ses supérieurs et même les passants, sur ses biens, ses vêtements et sa « personnalité » — et non, contrairement à l'usage du dix-neuvième siècle, sur son « caractère » —, il adopte une vision théâtrale de sa propre « performance », au travail comme en dehors. [...] il en devient presque impossible de distinguer le moi de sa surface. L'individualité et l'identité personnelle deviennent problématiques [...]⁶⁶.

Une autre tendance, très présente depuis la fin des années 1980 et le début des années 1990, est le recours aux technologies scientifiques, médicales ou informatiques. Ces dernières, employées dans diverses performances, interrogent également les limites de la chair, et par là, les limites de l'individu (exosquelettes, prothèses, mises en réseau, avatars, développement

⁶⁶ Christopher Lasch, *op. cit.*, p.24.

d'espaces sonores ou visuels immersifs...) entre présence, survivance et projection dans le futur. Ce sont aussi les distinctions entre le réel et l'artefact ou entre le réel et l'effet qui sont en jeu avec le recours aux nouvelles technologies. Les corps virtuels tantôt prolongent et décuplent les corps réels, tantôt en dénoncent les limites, notamment charnelles. Délocalisés, dématérialisés, déformés ou modifiés, les corps technologiques nient la réalité mortelle de l'humain et font du corps un concept ou un espace d'expérimentation. Les corps deviennent eux-mêmes des gadgets ou de simples lieux de passage, d'incarnation temporaire d'une individualité nomade et multipliable.

Dans cette thèse, je me concentrerai davantage sur la relation entre corps et matières brutes ou organiques. Bien que les technologies puissent être utilisées de manière très concrète et laisser de la place aux outils, machines, ordinateurs et robots, elles se situent davantage du côté de l'immatériel ou du mécanique (par opposition au carné et au périssable) et du déplacement de l'humain dans d'autres supports, moins proches de la matérialité humaine.

Choisir un corpus qui fasse un emploi extrême et abondant de matières sur scène permet de questionner les corps sous l'angle de leur contingence, de leur matérialité et de leur animalité. C'est l'aspect brut des corps, toujours mis en parallèle d'un contexte sociétal déterminant contre lequel il faut réagir, qui m'intéresse. Les corps de mon corpus sont des corps *en réaction*. Ils performant quasiment *contre* l'agentivité justement prônée par la performance, tout en l'employant : contre l'impératif d'être identifiables et lisibles, ils brouillent les frontières, deviennent perméables, s'imbibent d'autres éléments, plongent dans des matières amoncelées, floutent leurs contours ; en bref, ils empêchent la lecture « lisse » de leur identité. Les spectateur·trice·s s'exercent alors à les déchiffrer, à trier ce qui définit les corps de ce qui vient volontairement parasiter leur identification.

Dans ce contexte, les corps sont extrêmes par leur capacité à décupler leur ancrage charnel. Ils opèrent par redondance de matérialité, par redoublement, par exagération, abondance, excès, trop-plein, étalage, engluage... Les artistes ont recours à des formes esthétiques qui empruntent à la lutte, à la confusion ou encore à l'écoeurement qui, toutes à leur manière, sollicitent, outre l'ouïe et la vue, d'autres sens (toucher, odorat et goût). Ces sens créent par là une promiscuité entre la scène et la salle, imposant une épreuve matérielle et réciproque des corps. La réversibilité phénoménologique, incarnée par le principe du touchant-

touché⁶⁷, est poussée à l'extrême et rendue elle aussi très concrète. La distinction entre Soi et l'Autre, entre identité et altérité, se fait moins par la cognition et l'analyse de signes que par la sensation. Les spectateur·trice·s sont tantôt en empathie avec les performeur·euse·s, tantôt dans le rejet radical, le dégoût physique ou moral. Les corps sur scène, réagissant à leur environnement, impliquent que les corps dans la salle répondent à leurs actes, soit par une participation clairement établie, soit par réflexe sensoriel, ou encore par réponse à une provocation. En retournant aux corps dans ce qu'ils ont de plus charnel et de plus matériel, les performeur·euse·s expérimentent leurs limites personnelles et imposent aux spectateur·trice·s de les accompagner, d'opérer également un retour à leur propre corps.

Loin de toute sublimation, cette accentuation de la matérialité permet aux corps de valoriser leurs aspérités, leur contingence et leur vulnérabilité. Ce mouvement dynamique s'opère au risque de s'éloigner encore davantage de la narration de soi ou d'un personnage. L'identité et le récit, lorsqu'ils existent, accentuent par contraste cette exploration des corps comme matières débordantes de possibles. Bien que la parole soit encore présente dans plusieurs spectacles, celle-ci s'apparente plus souvent à une logorrhée qui inonde le champ auditif ou à une texture qui s'ajoute aux autres matières qu'à un discours logique et linéaire. Semblant les héritiers du « théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud, les corps convoqués lors de ces performances sont des corps insoumis au règne de l'esprit, et qui mettent à l'épreuve de la matière leur personnalité et leur volonté. Le récit – lorsque celui-ci perdure – s'apparente le plus souvent à une succession de tableaux et s'accompagne d'un morcellement du personnage (ou de la figure de l'artiste)⁶⁸. L'événementialité et le goût pour le présent permettent alors de saisir la fracture du Moi exposé sur scène ou sa réduction au statut de corps-matière baignant dans un flot de « textes-matériaux⁶⁹ ». L'environnement, au lieu d'être passif, devient un

⁶⁷ Voir l'introduction au deuxième chapitre.

⁶⁸ Pour Christopher Lasch, l'urgence de la société aboutit à un survivalisme extrême et à un survivalisme quotidien qui font écho à cette pratique artistique. Le survivant « consolide des fragments pour se protéger de la ruine. Sa vie est faite d'actes et d'événements isolés. Elle n'a ni histoire, ni motif, ni structure. Le déclin du mode narratif, tant dans la fiction que dans la littérature historique — où il a été remplacé par une approche sociologique qui tente de reconstruire les détails du quotidien d'autrefois —, reflète la fragmentation du moi. Le temps et l'espace se sont réduits au présent immédiat, à l'environnement immédiat du bureau, de l'usine ou de la maison ». *Ibidem*, p.95.

⁶⁹ « De nombreux textes contemporains, récusant le modèle de représentation, font aussi sauter toute structure interne qui convoquerait la 'pièce de théâtre'. Ces textes [...] n'appartiennent plus à la catégorie du dramatique, tout en étant écrits pour le théâtre. Ce sont des textes-matériaux, imposant un tout autre rapport entre texte et mise en scène, dans la mesure où s'y annule la dramaturgie 1 [conception, agencement, structuration du texte], obligeant à poser autrement la question de la dramaturgie 2 [choix effectués pour passer du texte à la scène] ». Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2017, (« Apprendre »), p. 28.

élément perturbateur⁷⁰ qui interfère avec la lecture des corps. Il agit en même temps comme révélateur puisqu'il pousse les corps sur scène à explorer leurs propres frontières.

Divers courants de pensée influencent nettement ces rencontres entre matières et corps. Ils s'inscrivent tous, d'une façon ou d'une autre, dans une critique du dualisme cartésien et dans une revalorisation des corps, des sensations et de la matérialité. La phénoménologie merleau-pontienne inspire des relations réciproques entre corps et matières sur scène, mais elle remodèle également le dispositif théâtral scène-salle. Ce dernier est davantage pensé comme un environnement global et sensoriel que comme l'opposition frontale d'un espace représentant l'illusion ou la fiction et d'un espace passif de réception et d'écoute. La théorie de la performance (J.L. Austin, Erwin Goffman, Richard Schechner, Judith Butler...) interroge quant à elle l'identité en regard de l'agentivité de l'individu. Elle problématise aussi le rapport aux corps entre, d'une part, l'inscription dans un ordre social et culturel qui dépasse et préexiste aux sujets et, d'autre part, la possible réécriture de soi. Les nouveaux matérialismes, notamment les sous-courants développés par Bruno Latour et Karen Barad, se situent en quelque sorte au croisement de la théorie de la performance et de la phénoménologie. Ils alimentent ce système de réciprocités et d'influences multiples en postulant que la matière possède elle-même une forme d'agentivité et que l'anthropocentrisme impose une hiérarchie infertile entre êtres et choses, entre vivants et non-vivants, entre humains et non-humains. Une chercheuse comme Karen Barad définit ainsi le pouvoir de la matière :

On an agential realist account, matter does not refer to a fixed substance; rather, *matter is substance in its intra-active*⁷¹ *becoming—not a thing, but a doing, a congealing of agency. Matter is a stabilizing and destabilizing process of iterative intra-activity. [...] That is, matter*

⁷⁰ Christopher Lasch explique : « Une des raisons pour lesquelles les gens ne se voient plus comme les sujets d'un récit tient à ce qu'ils ne se voient plus du tout comme sujets, mais plutôt comme les victimes des circonstances ; et ce sentiment d'être le jouet de forces extérieures incontrôlables entraîne un autre mode d'armement moral, l'individu passant d'un moi assiégé au rôle d'observateur détaché, perplexe et ironique ». Il me semble que la répétition de ce détachement sur une scène où les éléments matériels sont véritablement des partenaires de jeu est à interroger. L'environnement ne domine pas, puisqu'il reste borné par une mise en scène, mais il met au jour une forme de réciprocité entre matières et corps. Dans un tel dispositif, on n'aboutit pas forcément à des corporités passives, mais plutôt résistantes. Christopher Lasch et Christophe Rosson, *op. cit.*, p.95.

⁷¹ Pour Karen Barad, l'« intra-action » est le fait que les choses se créent au sein d'un phénomène, qu'elles ne sont pas préexistantes.

*refers to the materiality/materialization of phenomena, not to an inherent fixed property of abstract independently existing objects of Newtonian physics*⁷² [italiques dans le texte].

Les nouveaux matérialismes font ainsi écho aux courants artistiques qui valorisent la présence et la liberté de la matière sur scène. Déjà au XX^{ème} siècle, le metteur en scène polonais, Tadeusz Kantor, prônait un « art informel » qui reposait sur l'expression de la matière via le hasard ou sur la prise en compte de la matière au sein d'un mouvement général, potentiellement destructeur⁷³. Tadeusz Kantor entendait ainsi se rapprocher de la réalité dans son aspect le plus élémentaire. Les propos d'artistes comme Phia Ménard, avec qui j'ai pu m'entretenir⁷⁴, s'inscrivent dans la continuité de cette réflexion. Matières et corps sont mis au même niveau, ce sont des éléments agissants au sein d'un environnement partagé, et leur relation de pouvoir ou d'influence ne cesse de se transformer.

On aboutit alors à des performances dans lesquelles le sentir devient primordial, faisant écho à la théorie du « moi-peau » de Didier Anzieu ou à l'hypothèse des « marqueurs somatiques » d'António Damásio. Selon le premier, la peau est conçue « comme donnée originaire à la fois d'ordre organique et d'ordre imaginaire, comme système de protection de notre individualité en même temps que comme premier instrument et lieu d'échange avec autrui⁷⁵ ». Dans les œuvres de mon corpus, c'est cette même peau qui est mise à l'épreuve par l'interaction constante avec des matières envahissantes qui viennent troubler la perception du sujet au lieu d'être le terrain de définition du Moi. Selon Didier Anzieu, le moi-peau se constitue dès l'enfance et possède plusieurs fonctions qui participent à la délimitation de la frontière entre le sujet et le monde :

La peau, première fonction, c'est le sac qui contient et retient à l'intérieur le bon et le plein que l'allaitement, les soins, le bain de paroles y ont accumulés. La peau, seconde fonction, c'est l'interface qui marque la limite avec le dehors et maintient celui-ci à l'extérieur, c'est la barrière qui protège de la pénétration par les avidités et les agressions en provenance des autres, êtres ou objets. La peau enfin, troisième fonction, en même temps que la bouche et au moins autant qu'elle, est un lieu et un moyen primaire de communication avec autrui, d'établissement de relations signifiantes ; elle est, de plus, une surface d'inscription des traces laissées par ceux-ci. [...] le Moi-peau fonde la possibilité même de la pensée⁷⁶.

Dans les spectacles et performances de mon corpus, ces fonctions sont mises à mal : dans les scènes d'étalage et de régurgitation, les corps cessent d'être des contenants. Leur peau

⁷² Karen Barad, « Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28 / 3, mars 2003, p. 801-831, p. 822.

⁷³ « La matière non gouvernée par les lois de la construction, toujours fluctuante [...] était plutôt une manifestation accessible seulement par des forces destructrices, par le caprice et le risque du hasard, par la rapidité et la soudaineté de l'action ». Tadeusz Kantor, *Écrits. 1 : Du théâtre clandestin au théâtre de la mort*, Besançon, Éd. Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 157-158.

⁷⁴ Voir les annexes.

⁷⁵ Didier Anzieu, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1995, (« Psychismes »), p. 25.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 61-62.

est comme ramollie, ce qui n'est pas sans faire écho à certains troubles alimentaires au cours desquels la perception du corps se trouve chamboulée, l'individu ne percevant son ventre que sous la forme d'un tube dans lequel les aliments doivent passer sans jamais se fixer. Cela fait aussi référence à des pathologies d'ordre névrotique ou psychotique où règne la confusion entre le Moi et le non-Moi dont Didier Anzieu a noté le développement croissant⁷⁷. D'autre part, la peau ne protège plus, ou très peu. Elle subit, par exemple, des températures extrêmes qui mettent en danger les corps, et ne suffit pas à éviter l'hypothermie ou la brûlure. A d'autres moments elle est confrontée à des matières agressives, coupantes ou corrosives. Enfin, si la peau sert normalement à communiquer, cette communication est parasitée par d'autres éléments qui se greffent à la peau et empêchent d'y avoir un accès direct, rendant la lecture des corps et des visages difficiles. Le Moi-peau est donc employé par les artistes mais de manière à saper ou à subvertir les fondations du sujet.

L'autre notion éclairante, celle des marqueurs somatiques d'António Damásio, postule quant à elle que « l'émotion particip[e] à la raison et qu'elle [peut] assister le processus du raisonnement au lieu de nécessairement le déranger⁷⁸ ». Partant de ce principe, c'est la posture passive des spectateur·trice·s qui est remise en question : face à des scènes ultra sensorielles, faisant appel à une mémoire physique (odeurs, textures, températures, densité de la matière...) à la fois personnelle et collective, c'est l'intelligence émotionnelle et sensorielle des spectateur·trice·s qui est sollicitée. Toute ma réflexion sur le dégoût ou l'écœurement en est l'exemple. Le mélange de ces inspirations théoriques infuse ainsi dans une forme théâtrale qui agit par contamination, réaction, trouble ou parfois répulsion.

⁷⁷ Didier Anzieu explique avoir vu sa patientèle évoluer en trente ans et note des troubles récurrents : « Etymologiquement, il s'agit d'états à la limite de la névrose et de la psychose et qui conjoignent des traits relevant de ces deux catégories traditionnelles. En fait ces malades souffrent d'un manque de limites : incertitudes sur les frontières entre le Moi psychique et le Moi corporel, entre le Moi réalité et le Moi idéal, entre ce qui dépend de Soi et ce qui dépend d'autrui, brusque fluctuations de ces frontières, accompagnées de chutes dans la dépression, indifférenciation des zones érogènes, confusion des expériences agréables et douloureuses, indistinction pulsionnelle [...], vulnérabilité à la blessure narcissique en raison de la faiblesse ou des failles de l'enveloppe psychique, sensation diffuse de mal-être, sentiment de ne pas habiter sa vie, de voir fonctionner son corps et sa pensée du dehors, d'être le spectateur de quelque chose qui est et qui n'est pas sa propre existence ». *Ibidem*, p. 29.

⁷⁸ Antonio R. Damasio, *L'erreur de Descartes : la raison des émotions*, Nouvelle éd., Paris, O. Jacob, 2010, (« Odile Jacob poches »), p. II.

Sur scène, le rapport des corps à l'espace se trouve bouleversé. L'espace devient environnement ou écosystème. Il ne s'agit plus d'une simple extériorité, d'une donnée matérielle distincte de l'individu. C'est justement cela qui entraîne une déconfiture des identités en même temps qu'une incitation à lutter – ou du moins à se positionner – face à cette mise à mal des corps dans la matière. Les éléments qui composent l'espace scénique, lorsqu'ils sont d'origine naturelle, ne se fondent en aucun cas sur une posture naïve vis-à-vis de la nature. Il n'est pas question d'imiter la nature dans sa forme, en reproduisant par exemple un paysage, mais plutôt d'inviter la matière sur scène, en tant que partenaire de jeu à part entière. Les metteur·euse·s en scène ne s'inscrivent pas non plus dans une démarche pédagogique, militante ou sensibilisatrice à l'égard des enjeux écologiques et climatiques. Il est davantage question d'expérimenter une relation réciproque entre différentes matières, sans que les corps humains prédominent fatalement sur ce qui les entoure. Et si la mise en scène reste présente, elle permet plutôt de créer un cadre dans lequel des relations de matière à matière peuvent advenir. Une fois que la matière est en scène, elle n'est pas systématiquement contrôlée, elle est simplement encadrée. Elle est envisagée dans toute l'étendue de ses possibles et c'est ce qui fait qu'il y a parfois danger.

L'espace scénique devient donc un lieu de rencontres sans cesse renouvelées, d'interrelations qui questionnent les limites de l'humain, et notamment des corps. Ces écosystèmes éphémères expérimentés sur scène montrent que non seulement il n'y a pas de Moi sans le monde, mais qu'une certaine forme de porosité peut se dessiner, que les frontières entre la personne et ce qui l'environne ne sont pas si étanches. Effectivement, face à certaines performances, ce n'est pas tant la personnalité de l'artiste ou d'un personnage qui ressort que l'évidence d'un corps comme pure matière parmi d'autres.

Néanmoins, puisque l'environnement acquière une place prédominante, il faut revenir sur le choix des matières qui le composent. Dans mon premier chapitre, interrogeant la présence de « corps écoeurants » dans le paysage théâtral contemporain, la nourriture est centrale. Nous verrons ainsi qu'en dehors des liens entre arts de la scène et arts de la table, la nourriture agit comme matière transfrontalière. Elle évoque aussi bien des milieux sociaux que des traditions personnelles ou collectives. Elle se situe à la lisière entre le privé et le public. Sa diversité permet, d'un point de vue artistique, différents impacts sur les corps : les nourritures collantes, odorantes, salissantes, brutes ou cuisinées, d'origine naturelle ou industrielle, suscitent des actions scéniques allant de l'étalage au nettoyage, de la destruction à la concoction et à l'engloutissement de plats. Les sens, aussi bien des spectateur·trice·s que des

performeur·euse·s, sont sollicités et basculent sans cesse du plaisir au dégoût. C'est ainsi que j'évoquerai, entre autres, les créations de Bobby Baker, de Rébecca Chaillon, de Nadège Grebmeier Forget, de Rodrigo García ou encore de Karen Finley et Carolee Schneemann.

Les matières présentes dans mon deuxième chapitre, portant sur les « corps perméables », sont moins liées à l'intérieur du corps. Elles s'inscrivent davantage dans un rapport de métonymie avec le monde et jouent sur des notions de microcosme-macrocosme. Elles créent un espace propice à une rencontre entre corps et matières souvent d'ordre phénoménologique, la réciprocité y occupant une place de taille.

Il me semble que parmi ces matières, trois sous-catégories se distinguent : d'une part les matières sculptables qui opèrent comme de secondes peaux (la cire dans *Wax* de Renaud Herbin), d'autre part les matières fluides qui dissolvent la frontière entre corps et environnement (la glace se liquéfiant dans *P.P.P.* de Phia Ménard ou dans *Tiresias* de Cassils), ou entre les corps entre eux, et enfin les matières agressives qui violentent plus directement les corps (la javel dans *Whitewashing* de Rébecca Chaillon, par exemple). Les matières sculptables comprennent l'argile (et assimilés), la cire, la glace encore solide et le corps lui-même traité comme un matériau. Les matières fluides comptent parmi elles les végétaux, le bleu de méthylène, l'huile et la glace en cours de fonte (ces deux dernières peuvent aussi entrer dans la troisième catégorie). Les matières agressives sont essentiellement représentées par le verre brisé, le feu et la javel. Ces distinctions ne sont cependant pas rigides, une matière pouvant glisser d'un statut à l'autre.

Concernant les matières sculptables, elles sont utilisées par les artistes pour former des alter-ego, souvent de leurs propres mains, et parfois directement à même leur visage ou leur corps. L'interprète endosse alors la seconde peau – et par là l'autre identité – que lui offre la matière mise en forme, tantôt pour créer une confrontation (Cassils dans *Becoming an Image* qui affronte à l'aveugle un bloc de terre), tantôt pour favoriser un dédoublement, une re-formation de la personne sous d'autres traits (*Transfiguration* d'Olivier de Sagazan). Corps réel, corps vécu, corps sublimé et fantasmé se juxtaposent ou se superposent. Dans le pouvoir quasi-divin de donner forme, affleure parfois l'angoisse de la perte du corps propre qui s'incarne dans ces multiples esquisses du Moi que la matière autorise.

Un autre rapport qu'instituent les matières sculptables est celui de la lutte. Il rejoint par certains aspects les effets produits par les matières agressives. L'environnement devenant dangereux et aléatoire refuse de se plier aux désirs humains. Les corps n'ont alors plus de prise sur le monde et cette absence de *prise*, ou d'emprise, dénonce un effondrement de la distinction

entre l'individu et ce qui l'entoure. Il ne s'agit pas tant de mettre en scène une forme d'osmose avec une nature idéalisée que de révéler une perméabilité, une insécurité profonde de l'être face à ses limites et à sa propre définition. Qui plus est, cette intervention de l'aléatoire crée un contexte propice à l'exploration de l'extrême, comme lorsque le plateau recouvert de glaise dans *Paso Doble* de Josef Nadj et Miquel Barceló devient un terrain glissant :

Ce jeu non maîtrisé avec le possible, cette éventuelle dérivation calamiteuse du programme, l'obligation conséquente pour l'artiste d'intégrer à son plan créatif une donnée d'incertitude dont l'effet pourrait, faute de contrôle, se révéler fatal signent ici l'« extrémisme » de l'œuvre⁷⁹.

La lutte peut aussi être explorée sous l'angle d'un effort qui coconstruit à la fois le corps et la matière (Cassils). Dans ce cas, c'est la volonté qui est le moteur d'une transformation physique et la peau est simultanément perçue comme enveloppe protectrice contre laquelle le sujet peut éprouver le monde et comme une surface malléable, transformable. Cette co-construction des corps dans et par leur environnement peut enfin passer par la manipulation de matières déjà sculptées, par un jeu entre rigidité et élasticité. Ce peut notamment être le cas lorsque les corps deviennent eux-mêmes la matière manipulée permettant d'explorer les limites concrètes de la peau dans sa relation à la sculpture (*Sisyphus / Trans / Form* de Dimitris Papaioannou).

Les matières fluides, quant à elles, créent des scènes de l'incertain où les corps épousent les qualités de la matière qui les entoure. Ils donnent l'impression d'être liquides, glissants ou insaisissables. Les matières fluides diluent les identités non pas en masquant les corps et en imposant un combat dense, pesant, ancré, mais en entraînant les corps dans leur propre mouvement. Les scènes de la fluidité induisent donc des corporéités à leur image, essentiellement définies par le rythme que leur impose la matière qui les environne. Il s'agit d'explorer une circularité des matières, une réciprocité des corps. Matières et corps se co-affectent réciproquement, troublant le rapport de force et la conception traditionnelle de l'agentivité comme découlant de la volonté. C'est ainsi que le corps de Lisbeth Gruwez dans *Quando l'uomo principale è una donna* (Jan Fabre) voit ses mouvements décuplés et transportés par l'huile qui recouvre la scène. Cette réciprocité corps-matière prend aussi forme lorsque Cassils laisse la sculpture d'un buste de glace fondre pendant quatre heures au contact de sa peau.

Enfin, les matières agressives sont celles qui s'attaquent explicitement aux limites des corps et mettent en danger la fonction de certains organes ainsi que leur capacité à signifier une

⁷⁹ Paul Ardenne, *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, p. 14.

identité. Coupure (*Bain brisé* de Yann Marussich), brûlure (*Inestinguishable Fire* de Cassils) ou corrosivité (*Whitewashing* de Rébecca Chaillon) menacent directement la santé voire la vie de l'artiste. Si la plupart des matières peuvent, par leur usage hors-norme, s'avérer dangereuses, d'autres le sont d'emblée. Leur présence non truquée sur scène donne le sentiment d'un surcroît de réalité ou, au contraire, suscitent la défiance de spectateur·trice·s qui doutent de l'authenticité du geste effectué sur scène tant il leur paraît aberrant ou révoltant. L'agressivité de certaines matières lorsqu'elles entrent en contact avec des corps humains tend à suspendre la capacité à fixer des traits identitaires.

Par ailleurs, la plupart des matières que j'ai décidé d'analyser et d'inclure dans cette étude gommant les corps et les poussent en même temps à s'affirmer. Toute la réflexion que je mènerai sur la disparition du visage (sous les aliments, dans la glaise, dans la cire, dans le verre, derrière les flammes) montre comment la matière peut rapidement *défigurer* l'humain ou rendre le familier étranger. Avec *Transfiguration*, d'Olivier de Sagazan, le dédoublement du visage sous un masque de matière révèle la facticité de l'identité. Les performeur·euse·s oscillent entre corps démiurgiques et corps défaits, déconstruits, déformés. Le pouvoir d'agir et le fait d'être agi, ne concernent plus seulement l'impact des corps sur la matière, mais aussi l'inverse. La matière apparaît simultanément comme malléable et résistante. Elle se laisse modeler, mais pousse également à l'effort et modifie la silhouette. A la volonté humaine répond la densité et la stabilité de la matière. Les relations de pouvoir ne font qu'alterner, finissant quasiment par s'annuler, à la différence près que ce sont les corps qui sortent éreintés et suants de l'affrontement, tandis que la matière a tout au plus changé d'état ou été gaspillée, rendue inutilisable ou immangeable. Les corps se dépensent et les matières se répandent, s'effritent, fondent, s'évaporent ou se diluent.

Il y a lutte lorsque matières et corps s'opposent et lorsque l'environnement scénique met en péril les artistes ou leur impose un effort long et répété. Leur force, leur constance, leur résistance deviennent des éléments métonymiques qui définissent leur mode d'être, mais de manière quasiment générique. Ce n'est plus un sujet que l'on voit combattre, ni un personnage qui s'arc-boute dans une matière, au comble de l'essoufflement, pour poursuivre un but dramaturgique, mais un simple corps que l'on saisit dans un acharnement vain ou une précarité certaine. Autrement dit, la cause de l'affrontement, lorsqu'il y en a une, est rapidement perdue

de vue, pour ne laisser place qu'à la bataille, forme spectaculaire et digne d'intérêt en soi comme lorsque Phia Ménard tente de jongler avec des boules de glace de deux kilos qui tombent des cintres tandis que le sol devient de plus en plus glissant.

D'autres scènes de lutte ou de mise à l'épreuve sont d'emblée gratuites. Elles ne semblent vouloir défendre aucune cause ou aucune idéologie. Cette gratuité peut découler de plusieurs positions : soit d'une quête artistique pure, formelle, prenant les corps pour matériaux ; soit d'une démarche expérimentale quasi scientifique ou chimique où l'on fait se rencontrer corps et matières comme l'on tenterait de mélanger l'eau à l'huile ; soit d'une quête de l'événement brut, du choc. Dans ce dernier cas, ce qu'il se passe sur scène saisit les sens avant toute réflexion de la part des spectateur·trice·s. Celle-ci peut naître lors d'une phase ultérieure, plutôt après-coup, car l'expérience est dense et immersive, même lorsque les spectateur·trice·s ne sont pas directement impliqué·e·s. Ces dernier·e·s sont parfois presque pris·e·s en otages par les artistes, ou du moins confronté·e·s à leur propre goût du spectacle, peu importe ce qu'il en coûte, certaines performances pouvant réellement être risquées pour les interprètes. Il s'agit alors d'expérimenter le danger « par procuration » pour se sentir plus vivant·e·s, mais à moindre frais, comme l'explique Paul Ardenne dans son ouvrage *Extrême : esthétique de la limite dépassée* :

L'option de la représentation, contre celle de l'action, n'engage pas le corps avec la même intensité. Aux actes corporels, relevant de l'action dynamique, se substituent des actes de repli physique : lecture, visionnage, selon le principe d'un accompagnement distancié. On est spectateur, mais l'on jouit tout de même de l'action « extrême », par procuration. [...] Le spectacle de l'extrême, dans ce cadre non négociable, c'est la culture du dépassement sans le risque, une simulation productive de stimulation sans conséquence asociale⁸⁰.

La matière, en tant que partenaire de scène

Face à ces mouvements simultanés et apparemment contradictoires d'affirmation des corps et de dilution des identités, la performance est mise en question. Que signifie performer dans de telles créations ? Et qu'est-ce qui performe ? Est-ce le sujet ? Est-ce la matière ?

⁸⁰ Paul Ardenne, *op. cit.*, p. 38-39.

Je serais tentée de dire que la performance se joue alors à plusieurs niveaux, qu'il s'agit plutôt d'un dispositif à entrées multiples. Plusieurs éléments de la performance sociale ou de la performance de genre sont présents et travaillent effectivement la définition du sujet – la dimension féministe d'une grande part de mon corpus en témoigne. Mais d'autres aspects, relevant davantage des *performing arts*, prennent quant à eux les corps en tant que matériaux mêmes. Ils sont mis au service d'une forme artistique pluridisciplinaire, au même titre que tout autre élément scénique. Goût du risque, événementialité, choc du réel, effort physique, mise en valeur des corps au détriment d'un récit (ou présence d'une dramaturgie définitivement ouverte), détournement du quotidien, engagement politique sous-jacent, cadre minimaliste et radical... autant de pratiques qui relèvent des *performing arts* ou qui les développent.

Certaines caractéristiques des spectacles étudiés semblent effectivement renouveler la conception de la performance ou du « théâtre performatif⁸¹ ». Il me semble qu'au-delà d'une déhiérarchisation des éléments scéniques, c'est une véritable revalorisation de la matière en tant que partenaire pouvant également performer et agir qui est en jeu. La matière, notamment par son pouvoir extrêmement sensoriel et sa capacité à englober les corps sur scène aussi bien qu'à affecter les corps dans la salle, devient elle-même une sorte de corps. Dans les œuvres de mon corpus, les corps ne sont définitivement pas obsolètes – ce que certaines performances, à l'instar de celles d'ORLAN ou de Stelarc, tentent de révéler. Les corps sont simplement expérimentés en tant que tels, en tant que matière ayant quasiment une agentivité à elle, non assujettie à l'agentivité traditionnellement associée à l'identité, aux choix ou à la conscience. Comme dans la théorie du « Moi-peau », la matière, notamment celle corporelle, est pourvue d'intelligence⁸². Il s'agit donc de performances du sujet, mais d'un sujet matériel, ou alors de performances de la matière, mais d'une matière sensible et intelligente.

⁸¹ « L'acte performatif s'inscrit donc contre la théâtralité qui crée des systèmes, du sens et renvoie à la mémoire. Là où la théâtralité est davantage liée au drame, à la structure narrative, à la fiction, à l'illusion scénique qui l'éloigne du réel, la performativité (et le théâtre performatif) insiste davantage sur l'aspect ludique du discours sous multiples formes – visuelles ou verbales : celles du performeur, du texte, des images ou des choses. [...] Elle impose le dialogue des corps, des gestes, et touche à la densité de la matière, qu'il s'agisse de celle des performers sur scène ou de celle des machines performantes [...]. Elle installe la déconstruction de la réalité, des signes, du sens, de la langue ». Josette Féral, « De la performance à la performativité », *Communications*, vol. 92 / 1, 2013, p. 205-218, p. 30-31.

⁸² En embryologie, c'est la même surface, l'ectoderme, qui « forme à la fois la peau (incluant les organes des sens) et le cerveau. Le cerveau, surface sensible protégée par la boîte crânienne, est un contact permanent avec cette peau et ses organes, épiderme sensible protégé par l'épaississement et le durcissement de ses parties les plus superficielles. Le cerveau et la peau 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 ces deux écorces composant au moins deux couches, l'une protectrice, c'est la plus extérieure, l'autre, sous la précédente ou dans les orifices de celles-ci, susceptible de recueillir de l'information, de filtrer des échanges ». Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 31.

Il faut reconnaître néanmoins que les corps dont il est question s’accomplissent dans l’action et dans le concret. Il n’y a plus – ou peu – de corps idéaux. Les corps en tant que symboles sont malmenés. Ils ne sont pas forcément là pour représenter quelque chose qui les dépasse, mais pour être, tout simplement. Et s’ils peuvent faire référence à des concepts ou conceptions, c’est souvent pour mieux les attaquer et les remplacer par une expérience sensorielle partagée. Par exemple, il n’est plus question d’une image fantasmée de la féminité, mais de corps réels de femmes qui sont bel et bien dans le monde et qui affirment la complexité de leur identité. Ou alors ce n’est pas un récit et une corporéité transgenre « type » qui sont donnés à voir, mais une expérience de l’aléatoire de la matière, du sentiment de danger, de l’urgence à réagir à son environnement qui sont explorés sur scène.

Dans tous les cas, l’usage massif de matières sur scène vient interférer avec la perception des corps. Alors même que les éléments réels remplacent les simulacres, on se décale d’une perception réaliste et logique des corps pour aller vers une perception plus affective. L’évidence des corps réels, ou l’épiphanie de leur matérialité, vient paradoxalement entraver toute notion d’objectivité pour basculer vers la prévalence des corps perçus. Tout se passe comme si l’écrasante matérialité des corps était finalement inconcevable, inhumaine, monstrueuse : les corps salis, englués, mouillés rendent leur matérialité si présente et inévitable qu’elle paraît obscène. Même lorsque les corps sur scène sont dans les standards valorisés par notre société, ils sont déformés par l’omniprésence de matières desquelles il devient laborieux de les distinguer. Les matières prolongent les corps ou entrent en contraste avec eux, mais invitent toujours à les appréhender dans un contexte sensoriel saisissant, entre épure et saturation. Leur axe définitionnel ne se situe plus au niveau de l’identité ou la personnalité, mais plutôt au niveau de l’intensité et de l’énergie qui se dégagent d’eux ou encore de leur aspect malléable, transformable, insaisissable, presque liquide. En empêchant ou brouillant la lisibilité des corps, les matières délocalisent le drame ou la performance pour les situer non pas seulement dans le sujet mais dans sa relation avec ce qui l’environne et dans la constitution même de cet environnement. Tantôt, il en ressort une forme de vanité du sujet (le corps n’est qu’une matière parmi d’autres et n’a aucune supériorité sur ce qui l’entoure), tantôt l’accent est mis sur la

perméabilité des êtres et des choses (hybridité ou métissage corps-matières), tantôt le sujet se redessine plus nettement à l'issue de la performance, fortifié de l'épreuve qu'il s'est infligé.

Les spectateur·trice·s, de leur côté, se retrouvent confronté·e·s à une sensorialité exacerbée qui les pousse en retour à explorer leur propre corps. Je rejoins en ce sens les recherches menées par Erin Hurley qui parle du théâtre comme d'un « travail des émotions » (« *feeling-labour*⁸³ »). Si Erin Hurley se concentre sur des formes théâtrales plus dramatiques, comportant souvent un récit, à l'instar du mélodrame auquel elle accorde une place cruciale, ses réflexions peuvent s'appliquer à l'usage de matières sur scène en tant que « super-stimuli » :

[...] the theatre offers « super-stimuli »; that is, it concentrates and amplifies the world's natural sensory effects. [...] the extra-simulating stimuli of the theatre directly address feelings (emotions, moods, affect, sensations) and, in doing so, draw out extraordinary affective response⁸⁴.

La quasi-privation de la vue dans certaines créations, par exemple, revalorise l'ouïe, l'odorat et la kinesthésie. Les corps cessent d'être de simples contenants pour l'esprit et deviennent le moyen même par lequel communiquer et éprouver le spectacle ou la performance. L'intégration importante de matières au contact des corps sur scène relève donc d'une stratégie artistique immersive. Cette dernière génère des liens interpersonnels ou inter-corporels. Le contact entre corps et matières saisit les spectateur·trice·s dans leur intimité. La valorisation des sensations et des affects favorise une approche ultra-personnelle des spectacles tout en proposant un temps collectif, parfois ritualisé. Tout comme dans la « *rasaesthetic* » de Richard Schechner⁸⁵, la dimension viscérale d'une performance permet une véritable expérience sensible et émotionnelle :

The snout-to-belly-to-bowel is the « where » of taste, digestion, and excretion. The performance of the snout-to-belly-to-bowel is an ongoing interlinked muscular, cellular, and neurological process of testing-tasting, separating nourishment from waste, distributing nourishment throughout the body, and eliminating waste. The snout-to-belly-to-bowel is the where of intimacy, sharing of bodily substances, mixing the inside and the outside, emotional experiences, and gut feelings⁸⁶.

En renouant avec la sensibilité individuelle, ces performances encouragent les spectateur·trice·s à se confronter aux conceptions dominantes concernant l'identité et le corps qu'ils et elles ont assimilés. Du dégoût à l'inquiétude en passant par la fascination, la rencontre

⁸³ « By 'feeling-labour' I intend to capture the work theatre does in making, managing, and moving feeling in all its types (affect, emotions, moods, sensations) in a publicly observable display that is sold to an audience for a wage ». *Ibidem*, p. 9.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 23.

⁸⁵ Voir chapitre 1.

⁸⁶ Richard Schechner, « *Rasaesthetics* », *The Drama Review*, 2001, p. 27-50, p. 27.

entre corps et matières captive les spectateur·trice·s par le remodelage possible des corps et des identités qui est exploré sur scène.

Renforcer ou dissoudre les frontières du sujet

Ces corps sont-ils finalement le signe d'une libération ou d'une soumission ? La matière est-elle synonyme de liberté ou seulement agent de dissolution de la personnalité ? Si une érosion des identités a bien lieu sur scène, n'y a-t-il pas renaissance ou renforcement de ces identités dans un deuxième temps ? Les spectacles de mon corpus laissent entrevoir deux issues possibles : soit l'identité est renouvelée par la rencontre avec des matières brutes dans un contexte extrême, comme lorsque Yann Marussich sort de son bain de verre brisé, soit on aboutit à des corps-matières fondus dans leur environnement, comme lorsque les performeur·euse·s s'engluent dans la nourriture chez Rodrigo García.

Si pour Christopher Lasch l'art extrême émerge d'un sentiment d'urgence et d'effondrement des frontières entre le sujet et le monde, je dirais que la rencontre entre corps et matières fait de la scène un laboratoire permettant de rejouer ces frontières. L'art extrême permettrait de recréer des barrières, de chercher les limites des corps, et donc de mieux distinguer leur identité. Pour le dire autrement, voir les artistes affronter des environnements scéniques dangereux va éveiller en moi, en tant que spectatrice, par effet de miroir, le sentiment de m'être frottée aux frontières du sensible. Mon corps en revient assuré de ses limites ; contenant solide de mon être, il est capable d'endurer des situations violentes et d'en ressortir toujours plus fort bien que parfois amoché ou éreinté. L'identité est alors définie par ses bords, par ce qui lui est extérieur (bien que cette limite soit toujours déplaçable), si l'on se fie aux recherches étymologiques menées par Paul Ardenne :

Extrême, mot forgé au bas Moyen Âge, indifféremment utilisé comme nom ou comme adjectif, vient à la fois des termes latins *extremus*, « super » (ce qui est au-dessus, ce qui surplombe, ce qui se tient à distance du commun) et *exter*, « extérieur à » (ce qui ne se situe pas dedans mais en dehors du lieu de référence, hors du cadre, au-delà de la frontière). Affinant ces données, le dictionnaire codifie l'« extrême » sous le sceau complémentaire de l'ultime, de l'exceptionnel, de l'extraordinaire, de l'excessif et du hors de portée⁸⁷.

⁸⁷ Paul Ardenne, *op. cit.*, p. 19-20.

Mon corpus, sans chercher nécessairement le choc qui ferait sortir de soi, relève de corporéités extrêmes parce que se met en place une quête de soi. Certaines matières, par la dépense d'énergie qu'elles entraînent chez les performeur·euse·s, prodiguent un sentiment de liberté et de puissance, sentiment décuplé par l'effet de résistance mis en scène. Dans certaines performances malgré toutes les formes de blessures réelles ou métaphoriques, d'oublis, d'effacements, de recouvrements des corps, la personnalité de l'artiste en ressort plus fortement. Mais il s'agit d'un Moi humble, blessé, qui retrouve sa « véritable identité » après s'être épuisé à « performer ». Plusieurs artistes qui travaillent la transformation identitaire violentent leur corps pour y trouver au final une source d'*empowerment* (ou « empouvoirement »). Dans d'autres cas, il n'est pas tant question de la revendication d'une identité sociale que de la mise en valeur de la particularité même du corps humain. Les corps qui se contorsionnent dans une matière empruntent des mouvements d'un extrême dynamisme, et quand bien même ils affleurent la bestialité, ce sont leurs contours humains qui sont redessinés. Liberté et vitalité se conjuguent alors dans des expériences radicales de la matière.

Mais l'inverse peut être postulé – d'où le paradoxe au cœur de ma recherche. Erin Hurley propose une démarche complètement à rebours de celle de Christopher Lasch et de Paul Ardenne concernant l'extrême. Selon elle, ce sont nos sens, particulièrement sollicités lors de l'expérience théâtrale, qui affirment constamment notre séparation avec le monde (il s'agit donc du résultat des pratiques extrêmes telles qu'évoquées précédemment et non leur point de départ). Mais par l'expérience de l'imitation proposée par la scène – pas seulement la *mimésis* mais aussi la projection empathique provoquée par les neurones miroirs⁸⁸ –, une forme d'unité ou d'indifférenciation avec l'environnement peut être atteinte. S'opère donc un retour au postulat initial de Christopher Lasch concernant le manque de barrières entre soi et le monde :

It is our senses – touch, taste, smell, sight, hearing – that tell us we are distinct from the world; they define and patrol our physical perimeter by registering the effects of the world on our selves. [...] We live, then, with near-constant reminders that we are separate from our surroundings; they may encompass us, but they are not *of* us. Interestingly, that which patrols our isolation – namely the affect system, which comprises the physiological and cognitive dimensions [...] – also breaks it open. Imitations (in the brain and in the worldly form of art)

⁸⁸ « [...] this class of neurons [mirror neurons] reproduce the neural component of the observed movement; they create a representation in the brain of the observed action [...]. We might say they produce a literal mental image of the observed action. [...] Subsequent experiments have revealed that what is true for motor representation of action in the brain is also true for neural representation of emotion in the brain. [...] To the human brain, observation and experience – or, put differently, simulation and reality – are, effectively, the same thing ». Erin Hurley, *op. cit.*, p. 30-31.

can help fill that gap between, the self and the world because they hover, perceptually, between the self and the world; they participate in and are the consequence of both⁸⁹.

Si l'on suit une telle pensée, ce sont aussi bien les frontières entre la scène et la salle, mais aussi les frontières interpersonnelles, voire les frontières entre les êtres et les choses qui peuvent être brouillées par l'expérience théâtrale. Plus la sensorialité et l'organicité sont exacerbées, plus les corps disparaissent et les identités se perdent. Dans cet état de quasi-fusion avec le monde, la matérialité des corps est amplifiée et trouve son pendant dans des matières variées, qui ne signifient pas la même chose, selon qu'il s'agisse de fast-food, de glace ou de glaise. Si ces matières agissent toujours en surface – et non à l'intérieur des corps – elles disent toutes un corps en disparition mais aussi en mutation. Car si les corps deviennent poreux et les identités interchangeables ou modelables à souhait, c'est la question de l'opposition entre l'essence et l'attribut qui est en jeu. L'immersion des corps dans les matières est telle que ce qui est extérieur interfère avec l'intérieur, avec l'être même, dans une forme de fluidité qui finit par rompre les dualités. C'est pour cela que l'on peut parler de corps en transformation, en mutation. Ces corps-matières empêchent l'identification et questionnent par leur humanité. Dans de telles performances, y a-t-il dilution ou métissage avec les matières environnantes ? Où se situe le sujet ? Qu'est-ce qui agit ? C'est ce que j'interrogerai dans les deux chapitres qui suivent en me penchant sur certaines pièces choisies pour leur représentativité.

Dans le chapitre I, portant sur la nourriture et les corps écoeurants, j'ai distingué trois axes, allant du maintien volontaire d'une distance entre les aliments et le corps à une proximité déstabilisante. J'ai d'abord décidé de travailler sur un écoeurement pour la matérialité des corps qui présente ces derniers comme des choses closes sur elles-mêmes, refusant que la nourriture franchisse la barrière de la bouche et préférant manipuler les aliments pour manifester leur pouvoir d'action. La pièce *Con Gracia* d'Anne Thériault et Martin Messier met ainsi en scène des corps-machine qui détruisent divers aliments tandis que la performeuse Bobby Baker explore dans plusieurs performances la projection et la régurgitation comme moyens de mettre à distance le corps maternel en tant que source de nutrition « obscène ». Ensuite, le dégoût pour la matérialité du corps se situe à un niveau intradiégétique dans l'adaptation du *Misanthrope* par Ivo van Hove où l'on voit le personnage d'Alceste se dégrader physiquement en se couvrant de sauces et d'aliments pour susciter le rejet des autres personnages. Dans *L'histoire de Ronald, le clown de McDonald's*, de Rodrigo García, l'avilissement est cette fois associé à une esthétique du débordement et de l'hyper-consommation qui est à la fois critiquée et reproduite

⁸⁹ *Ibidem*, p. 33.

sur scène. Le gaspillage de nourriture (dégoût moral) et le gaspillage d'énergie se rencontrent. Les aliments, jetés en tous sens et sortis du contexte du repas, participent d'un espace scénique qui fait désordre, c'est-à-dire qui vient perturber ou rompre l'ordre social. Dans ces œuvres le jet ou le rejet de nourriture exprime un dégoût pour la matérialité corporelle (identité humaine) ou pour certaines identités à la marge.

La nourriture est aussi employée comme ce qui déstabilise les identités, notamment en perturbant la frontière entre dedans et dehors du corps. Plusieurs performeuses ont ainsi recours à la cuisine ou à l'alimentaire pour mieux questionner les normes genrées. L'association entre consommation de nourriture et consommation des corps féminins dans le cadre d'une société patriarcale s'exprime au travers de stratégies de « devenir-ingrédient » des corps. Chez Rébecca Chaillon, Nadège Grembeier Forget et Karen Finley la cuisine a lieu à même le corps et, dans certains cas, s'accompagne d'un excès d'oralité (scènes de dévoration boulimique ou flot de paroles). Les rituels de beauté à l'instar de l'hydratation du corps et du maquillage sont aussi détournés pour transformer le « joli » en souillure dégradante. L'identité féminine est à la fois hyper-signifiée et déplacée. L'écœurement a lieu par la collision entre le propos engagé tenu par les artistes et l'emploi de la nourriture hors de pratiques socialement codifiées. Les attentes, sexualisantes et parfois racistes, sont rompues à un niveau très organique. A d'autres moments, c'est l'environnement, extrêmement sensoriel, qui produit du dégoût ou l'inconfort. Les corps se mêlent à une nourriture omniprésente, odorante, collante, liquide, suintante qui évoque les fluides corporels (*Meat Joy* de Carolee Schneemann). Les corps apparaissent alors comme une matière parmi d'autre, une chair au milieu d'autres chairs. La nourriture vient perdre les identités, proposer des présences interchangeable, creuses, dans une esthétique du trop-plein (*Golgota Picnic* de Rodrigo García).

Enfin, la frontière ultime est franchie avec les performances incluant du cannibalisme, fictif (*Monstres d'amour* de Rébecca Chaillon) ou réel (Michel Journiac dans *Messe pour un corps*, Steven Cohen dans *Put Your Heart Under Your Feet...and walk!* ou Zhu Yu dans *Shi Ren*, que l'on peut traduire par *Manger du monde* ou *Manger les gens*). C'est alors l'identité humaine qui est mise en péril par la proximité immédiate avec l'animalité, la « sauvagerie », la mort et la matérialité même de notre être. Dedans et dehors du corps se rejoignent dans ce trouble de l'identité, mais aussi de l'altérité, puisque des mécanismes identificatoires puissants ont lieu via l'acte anthropophage à la fois sur scène et dans la relation scène-salle. Ce rapport d'identification est souvent sorti du schéma dramatique traditionnel, les spectateur·trice·s sont

tantôt mis à distance par la représentation de l'acte tabou, tantôt participant à la transgression, leur corps devenant lui-même lieu d'assimilation de cet Autre cannibalisé.

Dans la seconde partie, portant sur les corps perméables, j'ai davantage travaillé sur des environnements scéniques composés généralement d'une seule matière. Cette dernière est le plus souvent d'origine naturelle (glace, glaise, feu, cire, fleurs) ou se charge d'une portée symbolique et sensible universelle (huile, javel, verre brisé), en passant par le corps lui-même compris comme matière modelable. Deux dynamiques se mettent en place : soit la dissolution de l'identité par la matière, soit une quête ou une transformation de l'identité dans la matière.

Dans le premier cas, plusieurs scènes de recouvrement donnent lieu à une difficulté à repérer les contours du corps (*Sisyphus / Trans / Form* de Dimitris Papaioannou, *Preparatio Mortis* de Jan Fabre et *Paso Doble* de Josef Nadj et Miquel Barceló). Ensuite, c'est la mise en danger du corps par une matière qui le réduit à une identité schématique, le sentiment du risque empêchant l'identité de se fixer (*Quando l'uomo principale è una donna* de Jan Fabre avec un plateau recouvert d'huile, *Bain brisé* où Yann Marussich s'immerge dans une baignoire emplie de verre en morceaux et *Inestinguishable Fire* où Cassils s'immole pendant quatorze secondes). Enfin, le fait de traiter le corps – ou des parties du corps – comme une matière produit un morcellement de l'identité. Dans plusieurs créations, la peau est tirillée et malaxée sans qu'aucune douleur ne soit exprimée, évacuant ainsi toute subjectivité (*Raphaël* d'Alexander Vantournhout et Bauke Lievens et *Körper* de Sasha Waltz). Certaines fonctions du corps sont aussi détachées de l'individu pour devenir le centre d'une action ou d'une expérience au cours de laquelle l'identité s'absente (*HEART* de Chris Verdonck où le cœur de l'interprète fait fonctionner le dispositif scénique ; *Bleu Remix*, performance dans laquelle Yann Marussich, après avoir absorbé du bleu de méthylène, laisse sa transpiration colorée peindre son corps en toute autonomie). Enfin, avec le groupe cadavre, les corps dépourvus de vie deviennent des choses que l'on peut découper, assembler et agencer librement. Ils sont traités par les artistes comme une matière première de laquelle l'identité s'est échappée mais qui conserve un fort pouvoir symbolique et sensible.

Dans le second cas, lorsque les performeur·euse·s s'inscrivent davantage dans une quête ou une transformation de leur identité par la matière, deux tendances se dégagent. Il y a d'une part la volonté de sculpter une matière telle que la cire (*Wax* de Renaud Herbin) ou la glaise (*Transfiguration* d'Olivier de Sagazan et *Becoming an Image* de Cassils) pour faire à la fois figure d'altérité et prolonger le sujet. Les artistes sont parfois dans la confrontation, parfois dans une relation beaucoup plus phénoménologique à la matière, les corps sculptant cette dernière

autant qu'ils sont sculptés par elle en retour. D'autre part, des esthétiques très minimalistes, de l'ordre de la fonte ou de l'effacement, voient le jour. On opère alors davantage par dévoilement de l'identité dans le temps. Lorsque les artistes utilisent de la glace (*P.P.P.* de Phia Ménard ou *Tiresias* de Cassils), le changement d'état, très progressif, accompagne une modification du corps qui a notamment attiré au genre. Avec *Whitewashing* de Rébecca Chaillon, c'est la javel qui est utilisée pour simultanément mettre en péril et exhiber la couleur de peau en tant que site d'inscription identitaire.

Ces exemples ont été choisis en raison de leur représentativité. Ils font tous fortement appel à la matière sur scène ou aux corps comme matière. Au travers de ce parcours, j'espère analyser un phénomène sociétal qui semble prédominant en ce début de XXI^{ème} siècle. Ces œuvres répondent aux questions que je me suis posées depuis le début de cette recherche : pourquoi la matière est-elle autant investie par les artistes ? de quelle matière s'agit-il ? que deviennent les corps dans cette confrontation et, ultimement, que devient le sujet ?

PREMIER CHAPITRE

CORPS ÉCOEURANTS : LA NOURRITURE COMME MATIÈRE- FRONTIÈRE

INTRODUCTION AU PREMIER CHAPITRE.

LA TRAGÉDIE DES SPAGHETTIS

[...] manger est d'abord et avant tout une expérience corporelle, identitaire et existentielle majeure⁹².

Food has presence, whether the medium is live or not, whether the object is physically present or not, and can evoke similar specific, personal reactions⁹³.

Dans l'adaptation de *Thyeste* de Sénèque par le metteur en scène australien Simon Stone, la scène fatidique où Atrée sert à son frère ses propres enfants à manger est transposée autour d'un plat de spaghettis à la bolognaise. Le côté gluant et filandreux des pâtes agrémentées de leur sauce rouge facilite le parallèle imaginaire entre la viande humaine et le plat actuellement servi sur scène. Lorsque Thyeste découvre qu'il est en train d'ingérer la chair de sa chair et qu'il recrache les pâtes dégoulinantes de sa bouche, il n'est nul besoin d'explicitement la puissance de la rencontre entre nourriture et corps sur scène tant la matérialité qui les réunit paraît évidente : un rapport d'identité se crée. Le vomissement de Thyeste effectue également une transgression de la frontière entre intérieur et extérieur du corps, mettant en branle la séparation entre l'individu et le monde dans lequel il s'inscrit. Le vomi montre un corps qui n'est pas clos sur lui-même et autonome mais qui déborde, qui est vulnérable et contingent. La régurgitation saisit le corps dans sa précarité, dans une situation qui le sort de la quotidienneté et qui le rappelle à

⁹² Christine Durif-Bruckert, *La nourriture et nous : corps imaginaires et normes sociales*, Paris, A. Colin, 2007, (« Sociétales »), p. 17.

⁹³ Christine Simonian Bean, *Sticky Performances: Real Food, Sensual Provocation, and Material Strategy, 1945-2015*, Northwestern University, 2016, p. 16.

sa matérialité. C'est le dégoût, le rejet de la nourriture, le renversement du rituel hospitalier du repas en consommation macabre qui concrétisent la tragédie. La nourriture incarne le rapport à l'autre et inscrit cette relation au cœur des entrailles.

Sur scène, manger avec excès, refuser de se nourrir, se salir avec des aliments, les gaspiller, les recracher ou les régurgiter, sont des actes à haut potentiel expressif. D'une part, ils altèrent le corps de l'artiste tel qu'il est perçu par le public avec les odeurs qui se dégagent de la scène, le recouvrement du corps par les aliments, la souillure, la transgression d'interdits alimentaires ou encore la déformation de stéréotypes de genre liés à la façon de manger. D'autre part, ils modifient le corps en mouvement : le corps devient parfois collant ou dégoulinant, l'artiste s'étouffe lors de scènes d'ingestion massive, le sol recouvert de nourriture ou de sauce encourage une gestualité extra-quotidienne. Il s'agit là d'autant de manières d'exprimer son identité, la perception de son propre corps ou sa relation avec autrui. L'usage de nourriture sur scène, par les qualités réelles et symboliques qui sont attribuées à cette matière, ouvre les frontières du corps de l'artiste, le rend perméable à son environnement. C'est à la fois la manière dont l'artiste agit sur un aliment que la façon dont ce dernier affecte la perception du corps qui rendent ces spectacles particuliers. La rencontre entre corps et nourriture, dès qu'elle sort d'un cadre purement illustratif ou contextuel, se caractérise par une réversibilité. Loin d'être un simple accessoire, la nourriture est traitée sur scène comme une matière ayant un pouvoir d'action sur les corps.

Dans ce premier chapitre, les corps que j'évoquerai explorent leurs propres frontières, mais aussi les frontières sociales, par le biais de la nourriture. Entre inconvenance et débordement cathartique, ils renversent les normes et les tabous en cherchant l'excès. Certains affirment une identité repoussante, à la limite du monstrueux, et utilisent les aliments pour mieux ériger leur identité face aux autres – que ces autres soient la société en général, des personnages en particulier ou les spectateur·trice·s. D'autres corps se dérobent et semblent disparaître sous un amoncellement de nourriture qui agit comme un masque, alors même qu'ils s'inscrivent dans une sur-présence scénique. Les corps écœurants qui sont l'objet de ce chapitre relèvent de stratégies sensorielles mises en place par les artistes. Pour la chercheuse américaine Christine Simonian Bean :

Food and eating acts in performance are sensually provocative and differently signify based on varied personal experiences of the performed moment. While food suggests, maybe even necessitates embodied responses, it is impossible to predict the outcome, necessitating an

attention to the management strategies available to and employed by artists and creators in the various genres⁹⁴.

Si, dans sa thèse, Christine Simonian Bean évoque plusieurs stratégies possibles, je me concentrerai pour ma part sur des œuvres qui impactent la lecture sensorielle des corps sur scène et qui invitent à une réaction sensible manifeste dans la salle. L'écœurement ou le dégoût seront les moteurs de ce système sensoriel qui lie performeur·euse·s et spectateur·euse·s. Dans ce cadre, ce que j'appelle des « corps écœurants » caractérise des corps qui cherchent à se définir essentiellement par le rejet, soit de la nourriture en elle-même et de ce qu'elle représente, soit par son usage décalé, surabondant et, parfois, répugnant. Les spectacles et performances étudiés oscillent entre une affirmation radicale de soi dans un rapport particulier aux aliments, un excès de nourriture qui finit par camoufler les corps ou déformer leur apparence, et la mise à distance des aliments qui érige les corps en objets froids, tentant de se détacher de leur matérialité.

Par son caractère transfrontalier, la nourriture apparaît comme une matière privilégiée dans l'élaboration scénique de corps excessifs, de corps qui semblent dérailler, s'avilir, chercher à provoquer une aversion épidermique. Son emploi sur scène ne fait qu'accentuer le caractère ultra physique de certaines performances et crée une tension entre réalité et représentation. Les arts de la table, historiquement mêlés aux arts de la scène et au spectaculaire, permettent de questionner les fondements même de la théâtralité ou de la performativité en plaçant corps et sensations au centre de l'attention : relations interpersonnelles (entre personnages mais aussi entre acteur·trice·s et spectateur·trice·s), dichotomie entre réel et artefact, rituel du spectacle et temps de communion du repas, répétition théâtrale ou répétition performative sont au carrefour de la relation entre corps et nourriture sur scène.

A la fois dans un rapport très intime au corps propre, tout en étant au cœur de notre sociabilité, quotidienne ou rituelle, la nourriture est une matière dotée d'une forte charge symbolique puisqu'elle peut être absorbée par le corps humain pour maintenir son énergie et sa force ou au contraire le rendre malade, voire l'empoisonner. En occident, ce potentiel évocateur est exploité dans différents récits constitutifs d'une identité culturelle, que ce soit dans la tradition chrétienne avec l'eucharistie, dans les mythes comme celui de Thyeste ou dans les contes de fées à l'instar d'*Hansel et Gretel*. Si « se nourrir est l'instrument le plus puissant pour exprimer et donner forme aux interactions entre les êtres humains⁹⁵ », le théâtre s'en empare pleinement.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 16-17.

⁹⁵ Bernard Andrieu et Gilles Boetsch, *Le dictionnaire du corps*, 2018, p. 20.

Le chercheur Richard Schechner remarque ainsi la place prépondérante qu'occupent la nourriture et le système digestif dans la culture orientale. Dans son texte *Rasaesthetics*, il rappelle notamment que le modèle occidental du théâtre comme lieu d'où l'on voit n'est pas le seul envisageable. Le manuel indien *Natyasastra*, attribué au dramaturge et sage Bharata Muni, mais probablement issu d'une tradition orale complexe⁹⁶, développe toute une théorie de la performance comme d'une cuisine (assemblage d'émotions véhiculées par les acteur·trice·s) que l'on vient goûter (réception du spectacle, émotions ressenties du côté des spectateur·trice·s)⁹⁷. De cette analyse de la culture théâtrale indienne et des méthodes de jeu qui y sont employées, Richard Schechner propose une série d'exercices et une théorie de la performance en lien avec le système digestif qu'il nomme « *rasaesthetic* », le terme *rasa* signifiant « le jus, ce qui donne le goût » :

I want here to outline an overall theory of flavor as it pertains to performance, what I call « *rasaesthetics* ». Rasa is flavor, taste, the sensation one gets when food is perceived, brought within reach, touched, taken into the mouth, chewed, mixed, savored, and swallowed. The eyes and ears perceive the food on its way—the presentation of the dishes, the sizzling. At the same time, or very shortly after, the nose gets involved. The mouth waters in anticipation. Smell and taste dissolve into each other. [...] Rasa is sensuous, proximate, experiential. Rasa is aromatic. Rasa fills space, joining the outside to the inside⁹⁸.

Je me questionnerai alors sur les modalités d'une « *rasaesthetic* » à l'occidentale, sur le rapport entre consommation du spectacle et consommation de la nourriture et sur l'effet d'une telle esthétique sur les sens et les émotions aussi bien des acteur·trice·s que des spectateur·trice·s. Ces éléments contribuent à modifier la perception du corps de l'artiste. Si les corps écoeurants sont excessifs et poreux, c'est parce qu'ils extraient, condensent ou détournent les qualités matérielles, sensorielles et symboliques de chaque aliment en les confrontant aux qualités des corps en scène. La chair des tomates qui explosent dans *Con Gracia* de Martin Messier et Anne Thériault, les nourritures qui sont recrachées par Bobby Baker dans ses performances, le poisson frais qui glisse sur les corps dénudés dans *Meat Joy* de Carolee Schneemann, le chocolat qui recouvre le buste de Karen Finley dans *We Keep our Victims Ready*, le sol couvert de pains à burger dans *Golgota Picnic* de Rodrigo García, sont autant de manières de produire des affects et des discours autour des corps en scène. Que la nourriture soit ingérée ou qu'elle subisse d'autres traitements (vomissement, étalage, propulsion, salissure...), c'est autant la quantité que la qualité des mets employés qui importe. On va et vient entre scènes de l'épure et scènes du débordement, entre corps restreints ou dissimulés par

⁹⁶ Richard Schechner, « *Rasaesthetics* », *The Drama Review*, 2001, p. 27-50, p. 28.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 29.

⁹⁸ *Ibidem*.

la nourriture et corps sur-présents, déplaçant les normes alimentaires et transperçant le quatrième mur pour prendre les spectateur·trice·s aux tripes.

Selon l'anthropologue Mary Douglas :

Granted that disorder spoils pattern, it also provides the material of pattern. Order implies restriction; from all possible materials, a limited selection has been made and from all possible relations a limited set has been used. So disorder by implication is unlimited, no pattern has been realised in it, but its potential for patterning is indefinite. This is why, though we seek to create order, we do not simply condemn disorder. We recognise that it is destructive to existing patterns; also that it has potentiality. It symbolises both danger and power⁹⁹.

Et si la saleté recouvre des potentiels infinis, il en est de même lorsque la nourriture est sortie des codes qui restreignent son usage et redevient matière. Elle laisse champ libre à des corporéités non-conventionnelles. Plus l'emploi d'un aliment est décalé (exploration des qualités matérielles ou esthétiques de la nourriture au lieu de son caractère nutritif, recours à des quantités astronomiques, destruction du cadre du repas, immoralité de certains aliments), plus sa relation au corps de l'artiste est signifiante. L'identité devient perméable, le corps en scène est métamorphosé par le langage de la nourriture, la matérialité de l'aliment se superpose ou se confronte à celle du corps. Parce que la nourriture a un pouvoir social et symbolique structurant, le déplacement de son usage sur scène crée du chaos, désorganise la hiérarchie occidentale des sens et remodèle les identités.

D'un point de vue historique, en Occident le lien entre théâtre et nourriture apparaît dès l'Antiquité, en ancrant la représentation comme le repas dans la sociabilité et dans le rituel. Titulaire d'un doctorat en arts de la scène portant sur la cuisine et le théâtre, Athéna-Hélène Stourna rappelle l'importance de la nourriture dans les fêtes antiques comme les Dionysies, les banquets, le *symposion* grec ou le *cena* romain¹⁰⁰. Le repas y est soit dramatisé, soit accompagné de passages de théâtre, de danse et de morceaux de musique. L'espace de restauration semble même adapté au spectacle¹⁰¹. Réciproquement, les théâtres comportent des espaces dédiés aux

⁹⁹ Mary Douglas, *Purity and danger: an analysis of concept of pollution and taboo*, London ; New York, Routledge, 2005, (« Routledge classics »), p. 95.

¹⁰⁰ Athéna-Hélène Stourna, *La cuisine à la scène : boire et manger au théâtre du XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 20.

¹⁰¹ « A l'opposé de l'*andron* où les convives entouraient l'espace réservé aux performeurs, à Rome, le *triclinium* affrontait cet espace. Le centre d'attention était la porte d'entrée, d'où arrivaient les invités et les plats grandioses.

banquets¹⁰² ou autorisent la nourriture dans les gradins, les festivités s'étalant parfois sur plusieurs jours. Durant la période médiévale, ce lien perdure avec notamment les réfectoires :

Un exemple liant théâtre et beuverie est illustré par le *Jeu de la feuillée* d'Adam de la Halle, écrit en 1276, représenté lors d'une cérémonie où les invités buvaient pendant toute une nuit. Ce spectacle a été effectivement donné dans un réfectoire, espace excluant la frontière entre la salle et la scène¹⁰³.

Un tournant s'opère avec l'introduction de la fourchette dans les habitudes alimentaires « car il s'agit d'un désir de séparer le moi du corps, de son aspect physique. Les réfectoires ont continué à être utilisés pour donner des représentations, néanmoins, l'acte de manger a été graduellement séparé de l'acte de regarder¹⁰⁴ ».

Mais la nourriture continue à être dramatisée et mise en scène. D'après la chercheuse spécialisée en performance, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, avant que la modernité ne définisse le théâtre comme un art indépendant des autres et prenant place dans un lieu particulier, la nourriture était intrinsèquement liée aux représentations¹⁰⁵. Sans oublier le repas princier qui est « mis en scène et observé par les spectateurs-convives, afin de démontrer la puissance de l'Etat¹⁰⁶ », au cours du XV^{ème} siècle se développent aussi les banquets musicaux (*opera gastronomica*). Ces derniers mêlent musique, danse, théâtre et cuisine. Les « entremets » constituent également des saynètes préparées en collaboration entre artistes et cuisiniers¹⁰⁷. Plus tard, Louis XIV participe aux rencontres des arts de la table et des arts du spectacle avec des festivités comme les Plaisirs de l'île enchantée¹⁰⁸. Au cours du XVII^{ème} siècle, avec les « repas

Ainsi, l'espace devant la porte était l'aire du spectacle. On suppose donc que la disposition du dîner copiait l'arrangement de l'espace théâtral ». *Ibidem*.

¹⁰² « Parallèlement, des banquets ont dû être servis également dans les théâtres ou des bâtiments similaires, où la restauration des invités était accompagnée de divertissements visuels, l'espace privé débordant sur l'espace public ». *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 21.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ « It has taken considerable cultural work to isolate the senses, create genres of art specific to each, insist on their autonomy, and cultivate modes of attentiveness that give some senses priority over others. To produce the separate and independent arts that we know today, it was necessary to break fused forms like the banquet apart and to disarticulate the sensory modalities associated with them. Not until the various components of such events (music, dance, drama, food, sculpture, painting) were separated and specialized did they become sense-specific art forms in dedicated spaces (theater, auditorium, museum, gallery), with distinct protocols for structuring attention and perception. It was at this point that food disappeared from musical and theatrical performances ». Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « Making Sense of Food in Performance: The Table and the Stage », in Sally Banes, Andre Lepecki. *The Senses in Performance*, Routledge, New York, 2006, p. 71-90, p. 71.

¹⁰⁶ Athéna-Hélène Sourna, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁷ Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *op. cit.*, p. 73.

¹⁰⁸ « Les Plaisirs de l'île enchantée, fête d'une durée de trois jours donnée par le roi de France le 7 mai 1664, comportait plusieurs représentations (notamment des pièces de Molière et un opéra de Lully) précédées ou suivies d'un repas majestueux ». Athéna-Hélène Sourna, *op. cit.*, p. 22.

en ambigu », la dimension visuelle de la nourriture fait partie intégrante du spectacle¹⁰⁹. Elle est saturée de sens, à tel point qu'elle incarne à elle seule un langage que les spectateur·trice·s des banquets peuvent déchiffrer¹¹⁰. A la même période, en France, les spectateur·trice·s n'hésitent pas à lancer pommes pourries et tomates mûres sur scène en signe de désapprobation d'un spectacle¹¹¹. Athéna-Hélène Stourna mentionne également l'émergence, dans l'Italie du XVIII^{ème} siècle, de sculptures comestibles qui intègrent des animaux vivants et qui représentent parfois des paysages entiers¹¹². Barbara Kirshenblatt-Gimblett rappelle enfin la dimension spectaculaire des « tables volantes » ou « tables machinées » de l'époque baroque, qui sortent du plafond comme par magie et font apparaître miraculeusement le dîner¹¹³. Elle souligne par ailleurs à quel point, depuis le développement des restaurants après la révolution française¹¹⁴ jusqu'à nos jours, la cuisine est considérée comme une performance où le « faire » est exposé comme tel, que ce soit dans les restaurants où la cuisine est à vue ou dans l'organisation rythmique, presque dramatique, d'une cuisine gastronomique et du service des plats¹¹⁵. On peut également penser aux nombreuses émissions télévisées qui mettent en scène la préparation culinaire (« Un dîner presque parfait », « Top chef », « Le meilleur pâtissier », « La meilleure boulangerie de France » ou « Cauchemar en cuisine », émissions qui reposent sur des tournants mélodramatiques évidents). A chaque époque, ce va-et-vient de la table à la scène prend ainsi forme à la fois dans une scénarisation de l'action et dans une sollicitation des sens qui place les corps au centre de l'expérience.

Un autre point de vue, celui de la chercheuse en muséologie, Mélanie Boucher, fait remonter l'usage de la nourriture dans les arts performatifs au début du XX^{ème} siècle avec les

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ « These were monumental events, viewed from a distance by crowds of people over many hours. Flavor cannot be witnessed. Appearance can. Flavor is momentary. Appearance endures. The operating principle, 'for show,' required that appearance dominate, as did the emphasis on a legible (edible) visual language of emblems and signs. This was, one might say, a cuisine of signs, a world made edible. It was discursive food addressed to the senses ». Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *op. cit.*, p. 73.

¹¹¹ « Bref, les produits venant du règne végétal ont été choisis pendant des siècles parce qu'ils n'étaient pas chers et en même temps ils étaient assez lourds pour être lancés de loin et assez mous pour éclater de manière spectaculaire sur la scène, sans être dangereux pour les acteurs qui les recevaient ». Athéna-Hélène Stourna, *op. cit.*, p. 25.

¹¹² *Ibidem*, p. 22.

¹¹³ Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *op. cit.*, p. 74.

¹¹⁴ « With the weakening of guilds, proliferation of free-lance cooks, the professionalizing of chefs, and the emergence of restaurants, food becomes part of a different mode of sociality, one that is more intimate and better suited to focused attention on the nuances of taste. The restaurant emerges as the dedicated space of food theater ». *Ibidem*, p. 75.

¹¹⁵ « When everything is working, the kitchen is an ensemble performance improvising on a scenario. The diners get a three or four act play, each table its own performance, complete with program notes or menu. For the staff, the whole evening has a rhythm and a dramatic structure ». *Ibidem*, p. 76.

premières explorations futuristes. Filippo Tommaso Marinetti, instigateur du mouvement, insuffle la dimension culinaire dès les premières créations futuristes. Il écrit en 1909 la pièce *Le Roi Bombance* dont le sujet, mais aussi le choix des costumes et de la scénographie, tournent autour des aliments. Le manifeste *La Cuisine futuriste*, datant de 1930, consolide l'intérêt des Futuristes pour la nourriture. On y trouve de brèves histoires, des revendications (« abolition des pâtes¹¹⁶ »), des menus et recettes synesthésiques (« un plat avec bruits et odeurs¹¹⁷ », « repas tactile¹¹⁸ », « repas extrémiste [...] où, au lieu de manger, on ne fera que se rassasier de parfums, les convives resteront à jeun pendant deux jours¹¹⁹ »), fantasques (« confits d'électricité atmosphérique¹²⁰ », « viande crue déchiquetée par le son de la trompette¹²¹ », « repas rajeunissant¹²² ») et esthétiques (« repas géographique¹²³ », « plasticoviande¹²⁴ », « aéroplat¹²⁵ », « potagerocube¹²⁶ »). Pour Mélanie Boucher :

La nourriture est, en soi, un matériau de tous les possibles doublé d'un signe riche en portées et en contradictions, rattachée à des emplois nombreux et variés, allant de la récolte dans le champ à la défécation. Mais, de surcroît, cette chose commune à tous et agissant dans l'intimité est poreuse sur le plan sensoriel, autant qu'elle l'est sur le plan cognitif. [...] Cela explique bien sûr, du moins en partie, un usage important de la nourriture en arts depuis les premières avant-gardes, pour atteindre l'observateur ou le participant. Pour l'émouvoir, l'interpeller, le déranger, en faisant place à l'intersubjectivité ainsi qu'à l'expérience différenciée, personnelle et non partagée, ce qui est particulièrement important en arts vivants depuis la deuxième moitié du XX^e siècle. Même s'il devait attendre jusqu'aux années 90 afin d'être reconnu, cet usage agit *in vivo* : il décline l'hégémonie du visuel au profit de la multi sensorialité, et l'expérience distanciée au profit de la proximité¹²⁷.

Je ne m'attarderai pas sur le recours à l'aliment d'ordre uniquement illustratif ou décoratif. Ce qui m'intéresse, c'est comment l'emploi décalé de la nourriture sur scène déstabilise les identités. Dans les performances et spectacles de mon corpus, les aliments font ressortir la matérialité et la sensorialité des corps en les poussant dans des situations radicales (inconvenance sociale, rejet des aliments comme de la corporéité, mise en danger, ingestion de

¹¹⁶ « Antipratiquement donc nous autres futuristes dédaignons l'exemple de la tradition pour inventer à n'importe quel prix un *nouveau* que tous jugent insensé. [...] Nous estimons avant tout nécessaire : a) l'abolition des pâtes, absurde religion gastronomique italienne ». Filippo Tommaso Marinetti, Fillia et Nathalie Heinich, *La Cuisine futuriste*, Paris, A.M. Métailié, 1982, p. 43-44.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 78.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 124.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 116.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 93.

¹²¹ *Ibidem*, p. 105.

¹²² *Ibidem*, p. 129.

¹²³ *Ibidem*, p. 127.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 139.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 140.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 149.

¹²⁷ Mélanie Boucher, « La nourriture en arts performatifs », *Jeu*, Nourriture en scène, 2015, p. 14-19, p. 19.

nourritures « interdites »...). On aboutit soit à un phénomène d'hyper-identification des corps qui bousculent les normes, soit à leur dispersion ou leur déstructuration identitaire dans la nourriture.

Je me suis concentrée sur des spectacles ayant recours à des aliments réels et non à des simulacres car l'impact sensoriel n'est pas de même intensité et dépasse la simple stimulation de l'imagination pour interpeller directement les corps sur scène et dans la salle. J'ai par ailleurs décidé de me focaliser sur les interactions entre la nourriture et le corps des acteur·trice·s plutôt que sur la consommation de nourriture par les spectateur·trice·s. La mise en place d'un spectacle synesthésique permettant une projection empathique sera analysée en tant qu'effet produit par l'usage de nourriture *sur scène*, et non dans la salle. Si le partage de la nourriture avec le public est intégré à la démarche de certain·e·s metteur·euse·s en scène, à l'instar d'Ariane Mnouchkine qui élabore le menu du Théâtre du Soleil pour entrer en résonance avec les spectacles à l'affiche¹²⁸, j'ai préféré m'intéresser aux aliments en tant qu'« objets scéniques¹²⁹ » hautement signifiants.

Dans les spectacles de mon corpus la nourriture interagit avec les corps et modifie leur signification sur scène. Les corps ne sont pas seulement le siège d'une identité (réelle ou fictive), car ils sont aussi traités comme des matériaux artistiques, et ce, sans pour autant être glorifiés ou embellis. Je propose ainsi de parler de « corps écœurants » pour regrouper des phénomènes où la relation corps-nourriture se rapproche à différents degrés de la sensation de dégoût qui « retourne les tripes », qui ramène aux corps dans ce qu'ils ont de plus primaire, de plus concret, de plus instinctif.

Les premiers corps dont je parlerai manifestent cette répulsion en refusant la nourriture ou en suscitant le rejet des autres par leur usage de certains aliments. Ils laissent rapidement place à des corps qui se souillent, se baignent dans la nourriture, se salissent pour devenir eux-mêmes repoussants, écœurants ne serait-ce qu'à regarder ou à sentir. La personne se perd derrière la chose, derrière l'amoncellement de matière qui dissimule la forme d'un corps ou les traits d'un visage. D'autres corps produisent cette sensation nauséuse par l'ingestion excessive d'aliments. La radicalité de certaines performances provoque des réactions toutes aussi fortes chez les spectateur·trice·s qui expriment parfois leur malaise par un rejet du spectacle en soi et

¹²⁸ « Quelques mariages mémorables entre cuisine et représentation au Théâtre du Soleil sont : la cuisine grecque servie avant le début du spectacle *Les Atrides* (1990-1993), les plats indiens consommés par les spectateurs dans *L'Indiade* (1987-1988) et la nourriture tibétaine offerte lors du *Et soudain, des nuits d'éveil* (1997) ». Athéna-Hélène Sourna, *op. cit.*, p. 24.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 15.

des artistes qui en sont à l'origine. Plusieurs performances ont ainsi été au cœur de controverses (*Golgota Picnic* de Rodrigo García, *We Keep Our Victims Ready* de Karen Finley et, à moindre mesure, *Meat Joy* de Carolee Schneemann). Au contraire, des témoignages révèlent parfois un sentiment d'empathie très développé chez les spectateur·trice·s qui vont même jusqu'à mentionner des maux de ventre déclenchés à la vue de certaines performances comme *Le Gâteau* de Rébecca Chaillon. Du dégoût proprement physique, je passerai à la répulsion morale ou culturelle, avec la thématique du cannibalisme qui touche au tabou alimentaire, à la nourriture interdite, du moins dans la société occidentale. Il s'agira d'un écœurement suscité par la réduction du corps à une chose consommable, à une chair marquée par la finitude, à une impossibilité à concilier identité et matérialité du corps.

Je définirai ainsi les corps écœurants comme des corps qui provoquent (ou subissent) une réaction vive de rejet, liée à la rencontre avec la nourriture. Tantôt ils éprouvent eux-mêmes cet écœurement sur scène et mettent la nourriture, ou des personnages qui interagissent avec la nourriture, à distance. Tantôt, ce sont eux qui créent l'écœurement, notamment chez les spectateur·trice·s. Cette réaction peut être lente comme une nausée qui monte progressivement, ou rapide comme un vomissement qui prend par surprise. Les artistes jouent avec la symbolique et le potentiel synesthésique de la nourriture pour interroger les limites des corps face à leur dégradation. Les corps apparaissent comme ancrés dans leurs instincts, dans ce qui est associé au sale et au bas corporel. Ils ne sont pas mis en valeur ou esthétisés et sont même parfois repoussants ou monstrueux. L'image de la féminité, mais aussi celle de la civilité, sont notamment bousculées par ces spectacles. L'écœurement sort le repas des « règles de table » et du raffinement pour ramener les corps en tant que machines digestives, parfois dysfonctionnelles, au centre de l'attention. L'écœurement a également une valeur ambiguë, il peut aussi bien témoigner d'un corps malade, et donc susciter des réactions de défense par crainte de la contagion, que d'un réflexe sain et protecteur. Les artistes qui mettent en scène des corps écœurants questionnent ainsi les limites humaines, ce qui est tolérable – moralement ou physiquement – et ce qui dépasse nos capacités d'acceptation jusqu'à produire un rejet épidermique. Une partie de ma réflexion s'articulera ainsi sur la notion de dégoût, à la fois physique et moral, telle qu'analysée par les chercheuses en psychologie sociale Audrey Abitan¹³⁰ et Silvia Krauth-Gruber¹³¹. Mais c'est aussi la frontière entre l'intérieur et l'extérieur

¹³⁰ Audrey Abitan, *Déterminants et conséquences du dégoût physique et moral : du jugement stéréotypé à la déshumanisation*, Thèse de doctorat en psychologie sociale, Université Paris Descartes (Paris 5), 2012.

¹³¹ Audrey Abitan et Silvia Krauth-Gruber, « 'Ça me dégoûte', 'Tu me dégoûtes' : déterminants et conséquences du dégoût physique et moral », *L'année psychologique*, vol. 114, janvier 2014, p. 97-124.

du corps qui est déstabilisée par l'écœurement : le Moi menace de se confondre avec son environnement, l'assimilation de ce qui est autre est interrompue ou renversée – notamment lorsque le corps n'ingère plus mais est lui-même englouti par la nourriture qui le recouvre –, ou encore c'est la projection identificatoire qui déborde d'elle-même dans l'acte cannibale. L'écœurement apparaît donc comme une stratégie artistique favorisant l'émergence d'identités poreuses, c'est-à-dire de relations réversibles entre un corps et une matière présente sur scène afin de mettre en branle les limites du Moi.

Ce chapitre se structure autour d'une progression marquant trois seuils de la relation corps-nourriture-identité : d'abord, le rejet de la nourriture exprimant un dégoût pour la matérialité des corps et des identités à la marge ; ensuite, la déstabilisation des identités par l'intermédiaire d'aliments qui brouillent les frontières entre l'intérieur et l'extérieur du corps ; enfin, la confusion identitaire produite par la similitude entre corps et nourriture dans les scènes de cannibalisme.

Le rejet représente la distance maximale entre les corps et la matière alimentaire, soit dans la relation qu'un individu entretient avec lui-même, soit dans des relations interpersonnelles (de personnage à personnage, entre la scène et la salle, ou entre un type d'identité opposé à une norme sociale). Ce rejet marque la volonté de maintenir un rapport d'extériorité : la nourriture est conçue comme un objet sur lequel les corps marquent leur pouvoir d'action mais refusent tout parallèle entre la matérialité des aliments et leur propre condition. Ce refus vient pourtant les définir car il devient l'épicentre du spectacle ou de la performance et caractérise une certaine manière de percevoir la corporéité. Trois degrés de rejet peuvent être distingués.

D'abord, la destruction de la nourriture qui érige les corps comme barrières infranchissables (*Con Grazia* de Martin Messier et Anne Thériault). Les aliments ne passent pas à l'intérieur des corps, comme si la nourriture était dégradante en soi. Les corps deviennent mécaniques, renient leurs instincts et s'inscrivent dans une volonté dualiste de maîtrise de leur environnement matériel. S'ils ne se mêlent pas directement à la matière présente sur scène ils y sont poreux par la relation même qu'ils nouent avec elle. Le phénomène de destruction

alimentaire met en scène le pouvoir d'action d'un Moi tout puissant qui serait difficile à cerner sans la présence de cette matière à asservir.

Ensuite, la manipulation de la nourriture sans finalité nutritive et sa régurgitation problématise la réification du corps de l'artiste femme et du corps maternel (diverses performances de Bobby Baker). Tantôt la nourriture est traitée comme un matériau qui permet la création d'images et de sculptures critiquant les techniques des « grands artistes masculins » en ramenant l'art dans la sphère domestique. Le jet d'aliments va alors de pair avec un rejet de la tradition et des conventions artistiques. Tantôt le dégoût pour la maternité prend forme dans une régurgitation d'aliments-souvenirs. La nourriture ne sert pas à sustenter le corps de l'artiste, mais à l'évoquer, à représenter une identité dévalorisée, à critiquer sa présumée obscurité.

Enfin, la nourriture exprime des identités en rupture vis-à-vis des conventions sociales lorsque certains corps l'emploient pour créer du désordre, pour se salir, pour devenir écœurants au regard des autres (*Der Menschenfeind*, adaptation du *Misanthrope*, d'Ivo van Hove et *L'histoire de Ronald, le clown de McDonald's* de Rodrigo García). Ici, la nourriture est auto-avilissante et sert de frontière interpersonnelle. Il ne s'agit pas d'un corps qui met à distance sa propre matérialité mais, au contraire, qui l'amplifie de manière outrancière afin que les autres le rejettent. L'ordre alimentaire est brisé, signalant une rupture parallèle de l'ordre social. On voit alors à quel point corps et nourriture entrent en réseau notamment afin de redéfinir le Moi et ses relations avec le monde et la société.

C'est à la fois l'identité humaine, dans ce qu'elle a de plus matériel, et certaines identités particulières (femme artiste, mère, personnages en rupture) qui sont mis à distance par ces techniques de rejet alimentaire. La manière dont on agit sur ou dont on se laisse transformer par la nourriture devient signifiante de la position qu'occupe l'individu dans un réseau humain et non-humain et de l'association de la corporéité à la dégradation de l'être.

La déstabilisation des identités advient quant à elle dans un rapprochement plus marqué entre corps et nourriture mais ce dernier s'associe toujours à des stratégies de détournement des usages alimentaires socialement tolérés. Si les corps écœurants se définissent par leur degré de distance ou de proximité avec ce qui est perçu comme dégoûtant, alors tout est question de frontière et de transgression. La nourriture est précisément un objet migrant, voyageur, transitoire, capable de jouer avec les limites corporelles. En empruntant le concept de « scène

digestive¹³² » à la chercheuse en psycho-sociologie Christine Durif-Bruckert, j'évoquerai le moment où les frontières entre dedans et dehors du corps se brouillent, invitant à questionner le rapport entre Soi et l'Autre, entre assimilation et rejet. Deux axes se dessinent alors : d'une part, la subversion de l'identité de genre féminine par l'intermédiaire de la nourriture, d'autre part la dissolution des identités dans l'environnement alimentaire.

Dans le premier cas, on voit apparaître sur scène des corps féminins qui s'inscrivent dans un « devenir-ingrédient » au lieu de jeter ou régurgiter la nourriture comme le fait Bobby Baker. Avec les performances de Rébecca Chaillon, l'engloutissement boulimique d'aliments place le corps de l'artiste sur le même plan que la matière (*L'Estomac dans la peau*), à tel point qu'il fait lui-même partie de la préparation culinaire, comme dans la performance *Le Gâteau*. Le travail de la performeuse canadienne Nadège Grebmeier Forget, notamment dans *La Chandeleur* et *Creamy Deluxe*, repose sur une technique similaire d'inversion entre le contenant et le contenu. Le corps de ces deux performeuses atteint une démesure qui les pousse à la limite du monstre, de l'ogre ou de l'animal. Avec Karen Finley, dans *We Keep Our Victims Ready* et *The Constant State of Desire*, la souillure volontaire et le jeu sur l'appétissant qui devient repoussant exemplifient la réification du corps féminin par la société patriarcale. Une sorte d'hyper-identité féminine émerge en réaction au danger d'être phagocytée, d'être réduite à un objet consommable et malmenable. Avec ces trois artistes, c'est le Moi, notamment genré, qui est menacé de désintégration par l'inversion du rapport d'assimilation (la nourriture recouvre le corps) ou par son amplification radicale.

Dans le second cas, le brouillage des frontières entre l'intérieur et l'extérieur du corps ne renforce pas l'opposition entre le Moi et l'Autre mais favorise un état de confusion des identités. Avec *Meat Joy* de Carolee Schneemann et *Golgota Picnic* de Rodrigo García, la scène, recouverte d'aliments, engloutit les corps et renverse le rapport de force. Dans *Meat Joy*, la dilution de l'identité s'opère via une dynamique de groupe concomitante au brassage des corps avec des aliments et d'autres matières. La sensorialité est exacerbée et mise en valeur par le contexte théâtral. Cette saturation olfactive, auditive, visuelle et, d'une certaine façon, tactile et gustative, provoque par moments du dégoût chez les spectateur·trice·s. Rodrigo García interroge quant à lui la matérialité des corps à l'ère de l'hyperconsommation. Le dégoût et l'excès se situent alors dans le débordement, le surplus, le gâchis et la dépense physique comme

¹³² La « scène digestive » regroupe tout ce qui est associé symboliquement et socialement à la digestion. Christine Durif-Bruckert, *op. cit.*, p. 21.

alimentaire. La parole, tout comme l'identité des personnages ou des performeur·euse·s, perd de sa profondeur. C'est le règne de l'interchangeable qui s'instaure.

D'un côté, l'identité s'affirme avec force (récits biographiques et/ou propos féministes) par la proximité corps-aliments qui opère une réappropriation du stigmaté¹³³. D'un autre, l'identité se laisse engloutir par l'immersion des corps dans la nourriture, faisant d'eux des matières parmi d'autres.

La dernière partie réduira encore la frontière qui sépare matière corporelle et matière alimentaire en abordant l'anthropophagie. J'appuierai ma réflexion sur *La Scène cannibale*¹³⁴, récemment publié par la chercheuse en théâtre Zoé Schweitzer, que je compléterai par mes propres analyses de spectacles, cet ouvrage se centrant davantage sur le thème cannibale dans la dramaturgie du XVII^{ème} siècle à aujourd'hui que sur des représentations ou performances contemporaines. Dans ces dernières, l'écoeurement et la dimension excessive découlent tant de la morale occidentale que de la réaction épidermique que peuvent éprouver les spectateur·trice·s face aux matières présentes sur le plateau. La représentation de l'acte anthropophage sur scène perturbe la projection identificatoire qui a lieu au théâtre selon trois modalités.

Le motif de la dévoration cannibale de l'être aimé, qui est réinvesti par certain·e·s artistes, a pour effet de troubler la projection des spectateur·trice·s vers les acteur·trice·s. L'acte interdit empêche de s'identifier à la fois au personnage dévorateur et au personnage dévoré. D'un côté c'est l'animalité de l'humain qui est surinvestie, d'un autre l'identité est évacuée au profit d'un corps réduit au statut d'aliment consommable. Les spectacles *Monstres d'amour* de Rébecca Chaillon et *Put Your Heart Under Your Feet... and Walk!* de Steven Cohen ont recours à des stratégies différentes qui, dans les deux cas, sollicitent les sens des spectateur·trice·s, créant un partage d'ordre organique plutôt qu'intellectuel. Si l'identification à un personnage n'advient plus tant l'acte cannibale « perce » la fiction, un autre type de relation se crée, cette fois sur le plateau. Puisque le cannibalisme est l'endroit d'une assimilation, manger l'être aimé,

¹³³ Cette réappropriation fonctionne pour les individus genrés au féminin de la même façon que ce que Judith Butler décrit au sujet de la communauté LGBTQI+ : « Le terme 'queer' a opéré comme une pratique linguistique dont le but était de faire honte au sujet qu'il nommait ou, plutôt, de produire un sujet à travers cette interpellation humiliante. Il tire sa force précisément de l'invocation répétée par laquelle il est devenu lié à l'accusation, à la pathologisation, à l'insulte. Par le biais de cette invocation, un lien social s'est constitué au fil du temps au sein de communautés homophobes. Cette interpellation fait écho aux interpellations passées, et crée un lien entre les locuteurs, comme s'ils parlaient à l'unisson à travers le temps ». Judith Butler, *Ces corps qui comptent - De la matérialité et ses limites discursives du « sexe »*, trad. Charlotte Nardmann, Amsterdam, Paris, 2009, p. 228.

¹³⁴ Zoé Schweitzer, *La scène cannibale : pratiques et théories de la transgression au théâtre (XVI^e-XXI^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2021, (« Perspectives comparatistes, Série Dramaturgie comparée », 100. 2).

c'est faire corps avec lui, au sens fort. Et c'est la matière alimentaire, ici le corps humain (ou un facsimile dans le cas de Rébecca Chaillon), qui permet cette fusion avec l'Autre. Il n'y a donc plus de projection identificatoire de la salle vers la scène, mais une (ré)incarnation d'un personnage (ou d'une personne) dans un autre, et ce, directement sur scène.

En revanche, manger le corps de l'artiste rend le processus identificatoire des spectateur·trice·s vers le ou la performeur·euse concret. Dans *Messe pour un corps*, de Michel Journiac, le tissu fictionnel est si mince qu'il consiste principalement à détourner le rituel chrétien de l'eucharistie via le partage d'un boudin réalisé à partir du sang de l'artiste à la place des hosties. La performance produit un espace-temps à part, où les lois, interdits et tabous sont suspendus le temps d'une communion avec un performeur divinisé.

Enfin, avec *Manger du monde*, où le performeur chinois Zhu Yu aurait cuisiné et mangé un fœtus humain, le processus identificatoire est complètement anéanti. Non seulement on touche à une nourriture interdite mais le cadavre de fœtus représente une non-identité par excellence : pas encore humain et déjà mort, sa forme est juste assez dessinée pour pouvoir reconnaître son espèce et assez indéfinie pour ne pas encore posséder de signes distinctifs. Il y a à la fois impossibilité de se projeter dans ce presque-corps et surinvestissement éthique de cette identité qui aurait pu exister. L'atteinte de ce qui est considéré par certain·e·s comme comble de l'immoral fait aussi basculer la performance dans le scandale ; elle devient le site privilégié d'un débat juridico-moral qui dépasse l'expérience artistique. L'hyper-matérialisme revendiqué par l'artiste – l'idée que nous ne sommes qu'un assemblage de matières – interroge les limites de l'humanité et donc notre capacité à nous identifier.

Avec les scènes de cannibalisme on atteint un point de confusion entre l'identité et l'altérité, entre la chose et l'être, entre l'aliment et la personne qui le consomme, entre l'animal et l'humain. La matérialité devient le dénominateur commun entre les antinomies les plus affirmées de la culture occidentale. La perméabilité entre corps et nourriture est concrète. Au théâtre, les rôles attribués à chacun·e et les processus identificatoires traditionnels sont ainsi mis à mal.

Etant donné que le nombre de performances incluant de la nourriture est important, je souhaite mentionner quelques artistes qui ont aussi travaillé avec de la nourriture mais que j'ai

exclu de mon analyse parce que leurs créations entrent moins directement dans le champ de l'art vivant ou parce qu'elles me semblent moins représentatives d'identités poreuses à leur environnement matériel. J'ai donc choisi de ne pas évoquer dans le détail les œuvres plastiques ou installatives à l'instar d'Andy Warhol et ses conserves, d'Ernesto Neto et ses gigantesques filets de nourriture, de Jannis Kounellis qui propose de l'*arte povera* à base de pommes de terre ou de haricots, de Mircea Cantor et sa cage de gousses d'ail, de Nicolas Boulard qui a travaillé avec le fromage et le vin, de Massimo Guerrera avec ses installations qui allient sculptures en pâte d'amande et restes de repas ou encore de Jana Sterbak et sa *Robe de chair pour albinos anorexique*. J'ai aussi laissé de côté les reproductions de chefs d'œuvres ou d'objets à l'aide d'aliments (Ida Skivenes, Vik Muniz, Brittany Powell et Tae Kitakata) et les photographies de / avec de la nourriture (Natacha Lesueur, Vik Muniz). Il est néanmoins important de mentionner que les artistes et les musées s'emparent pleinement de la question de la nourriture en art, comme en témoignent les expositions *Food : produire, manger, consommer*¹³⁵ (2014-2015, MUCEM) et *Cookbook*¹³⁶ (2019, MO.CO) ou la création du MOFAD (*Museum of Food and Drink*¹³⁷).

Du côté des arts vivants, j'ai choisi de ne pas analyser les spectacles de théâtre d'objet qui utilisent la nourriture pour créer des personnages anthropomorphiques car il me semble que dans de tels cas s'opère une réduction des corps aux aliments qui se situe plutôt sur le plan de l'analogie. Si j'ai décidé de travailler sur des aliments réels, et non sur des simulacres, il en est de même pour les corps présents sur scène. Dans le théâtre d'objet, au sens traditionnel, la relation entre les corps et la matière qu'est la nourriture a une fonction dramaturgique – par exemple évoquer la faim dans les contes comme *Le Petit Poucet* dans *Pain sandwich* de la compagnie Akselere¹³⁸ – mais ne modifie pas en profondeur les corps humains qui ont tendance à s'effacer derrière les personnages animés et à agir principalement en manipulateurs¹³⁹. Je n'ai également pas souhaité aborder les spectacles et performances où l'on tue des animaux sur

¹³⁵ Exposition *Food : produire, manger, consommer*, organisée par Adelina von Fürstenberg, MUCEM, Marseille, 2014-2015. Informations disponibles sur le site du musée. En ligne. Consulté le 24 août 2020. URL : <https://www.mucem.org/programme/exposition-et-temps-forts/food-produire-manger-consommer>

¹³⁶ Exposition *Cookbook*, organisée par Andrea Petrini et Nicolas Bourriaud, MO.CO, Montpellier, 2019. Cette exposition rassemblait vingt artistes et vingt-cinq chef·fe·s cuisinier·e·s. Informations disponibles sur le site du musée. En ligne. Consulté le 24 août 2020. URL : <https://www.moco.art/fr/exposition/cookbook19>

¹³⁷ Informations disponibles sur le site du musée. En ligne. Consulté le 24 août 2020. URL : <https://www.mofad.org/>

¹³⁸ *Pain sandwich*, compagnie Akselere, Théâtre du Mouffetard, 2020.

¹³⁹ Il s'agit ici d'une définition très minimaliste qui ne recouvre pas la multitude des pratiques du théâtre d'objet ou des arts de la marionnette, nombre d'entre elles jouant précisément avec les différents degrés d'interprétation et de manipulation pour créer des relations entre humains et objets allant du dialogue au dédoublement en passant par la confrontation ou l'hybridation. Voir chapitre 2.

scène parce que l'enjeu est moins l'identité et la perception du corps que l'ancrage de la performance dans le rituel ou dans une démarche dénonciatrice. La question des animaux sur scène est un sujet à part entière comme en témoigne, entre autres, la publication de Jennifer Parker-Starbuck et Lourdes Orozco García dédiée à ce sujet¹⁴⁰.

Par ailleurs si la dimension orale du langage crée un point de rencontre avec l'ingestion de nourriture, j'ai intégré cette question au sein de l'analyse de mises en scène uniquement et non de textes de théâtre en tant que tels. Mon parti pris est celui d'une réflexion autour des corps en scène et non des écritures dramatiques comme objets à part entière. Une partie de la réflexion sur *Golgota Pictic* ainsi que la section sur Karen Finley mêlent néanmoins les deux tant l'écriture est pensée en rapport avec les corps et que les mots sont presque vomis sur scène. Chez Rébecca Chaillon, le texte accompagne aussi certaines performances mais il est souvent projeté ou diffusé en voix-off pour donner un effet de diffraction du sens.

J'ai enfin remarqué deux tendances que je n'ai pas creusées davantage car l'une met moins directement en jeu les corps tandis que la seconde s'éloigne de la nourriture comme matière agissant *sur* les corps. La première tendance est la récurrence du buffet qui inscrit souvent les œuvres qui y ont recours dans une tradition philosophique en référence au *Banquet* de Platon ou dans un héritage chrétien de la représentation de la Cène. L'écoeurement y est peu présent. Ces créations mettent l'accent sur la dimension sociale et rituelle du partage de nourriture, comme c'est le cas notamment avec la compagnie Bread and Puppet qui distribue du pain à chaque représentation afin de générer un sentiment de communauté¹⁴¹. On peut également penser à Luc Avargues (*Self Buffet*, 2015 ; *Le Banquet tiède*, 2019) qui a inclus le public dans la création de ses œuvres en l'invitant à préparer de la nourriture, à fabriquer de la vaisselle et à manger ensemble. Il faut bien sûr nommer Daniel Spoerri (*Le dîner cannibale de Claude et François Lalanne*, 1970 ; *Riches et Pauvres*, 1980 ; *Le déjeuner sous l'herbe*, 1983, etc.), considéré comme le pionnier du « Eat Art » et qui propose régulièrement des buffets et banquets qui traitent avec ironie des enjeux liés à la nourriture ou qui réinvestissent la tradition

¹⁴⁰ Jennifer Parker-Starbuck et Lourdes Orozco García, *Performing animality: animals in performance practices*, 2015.

¹⁴¹ « Some theater ensembles have made food an integral part of all their performances. Bread and Puppet distribute bread at their performances, while Great Small Works hold a monthly spaghetti dinner, followed by performances (see Chang 1998). They neither script the meal or bread, as the case may be, into the play, nor do they offer a show to go with dinner. Rather, food is kept simple and elemental, abundant and cheap. The staples —homemade bread, pasta—are the basis for transforming an audience into a community, by breaking bread and eating together ». Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *op. cit.*, p. 81.

picturale de la représentation du repas. De la même manière, Bobby Baker, dont j'étudierai plusieurs performances, a travaillé sur le partage de nourriture avec les spectateur·trice·s dans *Packed Lunch*, performance réalisée en 1979 au cours de laquelle elle prépare un déjeuner pour quatre-vingt personnes qui peuvent le déguster sur de grandes tables partagées pendant qu'elle tient une conférence sur sa manière de préparer les repas. Avec Bobby Baker le partage de nourriture est replacé dans le cadre domestique et revalorise le travail féminin non salarié en élevant la cuisine au domaine de l'art ou de la recherche. Vanessa Beecroft, quant à elle, a développé l'esthétisation du banquet en parallèle de l'esthétisation des corps féminins en imposant pendant trois jours des plats monochromes à des mannequins assises autour d'un buffet, quasiment nues ou vêtues de tenues unicolores (VB52). Enfin, dans son installation *The Dinner Party* (1979), Judy Chicago a dressé un banquet triangulaire destiné à trente-neuf femmes mythiques ou historiques qu'elle souhaite revaloriser.

La seconde tendance que j'ai remarquée, mais que je n'ai pas développée parce qu'elle m'a paru s'éloigner de la nourriture en tant que matière qui agit sur (et pas dans) le corps, est la représentation de la matière fécale et de l'urine¹⁴². Certaines performances que j'analyserai au cours de ce chapitre évoquent ou représentent des sécrétions corporelles via l'utilisation de la nourriture mais mon corpus ne contient pas de véritables productions excrémentielles,

¹⁴² Dans de telles créations la nourriture n'apparaît plus comme telle, elle est déjà transformée par travail de digestion. Les œuvres qui mettent en scène l'urine et les excréments méritent néanmoins d'être mentionnées brièvement à titre contextuel. Sur le plan plastique, on peut citer *Fontaine* de Marcel Duchamp (1917), qui critique l'institution muséale en apposant la signature « R. Mutt » sur un urinoir qu'il envoie au salon de la Société des artistes indépendants de New York. Ce premier *ready-made* fut refusé pour son indécence et son manque d'originalité mais lança une polémique autour de ce qui constitue l'essence de l'œuvre d'art. Piero Manzoni continue sur cette même lancée avec la mise en boîte de conserve de ses propres selles dans son œuvre *La Merde d'artiste* (1961). Plusieurs artistes, surtout masculins, s'emploient ensuite à uriner ou déféquer pour peindre et « marquer leur territoire » comme l'on signerait une œuvre : Jackson Pollock urine sur certaines de ses œuvres, Ben expose un flacon d'urine (exposition 72, *douze ans d'art contemporain en France*, Grand Palais, 1972), Andy Warhol utilise également son urine comme composante dans ses *Piss Paintings* (1977-1978), Jacques Lizène emploie sa matière fécale pour peindre à partir de 1977 et Gérard Gasiorowski produit une série de *Tourtes et Jus*, également composés à partir de ses selles (1979-1980). Dans *Jérôme Bel* (1995), de Jérôme Bel, le chorégraphe met en scène un danseur et une danseuse qui inscrivent à la craie sur le plateau des informations concernant leur identité avant de les effacer, à la fin du spectacle, en urinant dessus. Plus récemment, Wim Delvoye, avec *Cloaca* (2000), a reproduit le système digestif sous forme d'une machine de plusieurs mètres dans laquelle on insère des aliments qui ressortent sous la forme d'excréments. Du côté du théâtre, c'est Romeo Castellucci qui a fait scandale avec la projection de ce qui s'apparente visuellement à de la matière fécale sur l'image du Christ dans *Sur le concept du visage du fils de Dieu* (*Sul concetto di volto nel figlio di Dio*) (2011). Toujours à la lisière de mon sujet, mais s'en éloignant davantage, j'ai décidé de ne pas analyser la mise en visibilité des fluides corporels comme un autre moyen de jouer sur la frontière entre intérieur et extérieur des corps. Il faut savoir que cette tendance est très présente dans tout un pan de l'art corporel, que ce soit au travers du sang (Ana Mendieta, Gina Pane, Chris Burden, Ron Athey, Hermann Nitsch) ou du sperme (Vito Acconci). Bien que je traite de corps abjects et de la question de la maternité, je n'ai pas voulu aller davantage dans l'analyse des autres productions corporelles car il me semble que ce serait un sujet de recherche différent. La question a par ailleurs été abordée au travers de plusieurs publications, comme *Le Corps de l'artiste* de Tracey Warr et Amelia Jones qui y consacrent plusieurs chapitres ou la thèse de théâtre soutenue par Rezvan Zandieh le 4 décembre 2019 portant sur « L'esthétique du corps blessé dans les pratiques performatives d'aujourd'hui, des années 60 jusqu'à nos jours ».

urinaires ou sexuelles. En revanche, le sang sera indirectement présent dans la sous-partie portant sur le cannibalisme.

Ces tendances influencent donc certaines esthétiques que l'on retrouve dans les spectacles que j'analyserai. Néanmoins, dans ces derniers, l'écœurement, en tant que stratégie artistique choisie par les performeur·euse·s, ne prend pas place dans un accès direct à l'intérieur de leur corps. Ce dégoût opère essentiellement au travers de toute une déclinaison de rencontres dérangeantes entre les aliments et les corps humains, et non dans l'exhibition pure et simple d'une production corporelle à l'instar de l'urine ou de la matière fécale. Je commencerai ainsi par étudier plusieurs processus de mise à distance de la nourriture représentant une répulsion pour la matérialité humaine.

PREMIÈRE PARTIE.

LE REJET DE LA NOURRITURE : DÉGOÛT POUR LA MATÉRIALITÉ DES CORPS ET IDENTITÉS À LA MARGE

[...] se nourrir se présente comme modèle premier de la relation à l'autre, et le rapport à l'aliment se traduit en termes de rencontres, d'accès, de refus, de dépendance ou de séparation. Elle s'accomplit au sein même d'une dialectique incessante de rapprochement (collage, fusion avec les aliments) et de séparation (perte, évacuation). Aussi, se nourrir c'est se positionner inévitablement dans le désir de recevoir, ou au contraire, c'est décider (plus ou moins activement et consciemment) du refus de ce qui doit être maintenu à l'extérieur de soi dans une idée de protection, liée à un sentiment d'envahissement¹⁴³.

But what remains the constant element throughout historical variation is the construction of body as something apart from the true self (whether conceived as soul, mind, spirit, will, creativity, freedom) and as undermining the best efforts of that self. That which is not-body is the highest, the best, the noblest, the closest to God; that which is body is the albatross, the heavy drag on self-realization¹⁴⁴.

Les « corps écœurants », incarnent d'abord et avant tout l'écœurement *pour* les corps ou vis-à-vis des corps. Comme en témoigne la citation de Susan Bordo en exergue, les corps sont souvent perçus en Occident comme pure extériorité, comme une chose triviale qui est imposée à la personne et qu'il est nécessaire de dépasser, voire d'effacer. Avant même de chercher à provoquer une expérience du dégoût directement chez les spectateur·trice·s (sans que celle-ci soit aussi éprouvée sur scène), plusieurs spectacles mettent en scène cette répulsion vécue de l'intérieur par les personnages ou par les performeur·euse·s. Cela prend forme dans

¹⁴³ Christine Durif-Bruckert, *op. cit.*, p. 19.

¹⁴⁴ Susan Bordo, *Unbearable weight: feminism, western culture and the body*, 1. paperback print, Berkeley, Calif., Univ. of California Press, 1995, p. 5.

un rejet de la nourriture qui exprime en réalité un rejet des corps, du principe d'incarnation, ou une mise en valeur d'une corporéité perçue comme inconvenante. Comme chez les personnes atteintes de troubles alimentaires, la nourriture est omniprésente, voire obsédante, et fréquemment manipulée sans pour autant franchir la barrière de la bouche. Des mécanismes d'attraction-répulsion tiraillent les corps et conduisent au dessin de corporéités opposées. Les artistes essaient tantôt de se maintenir à distance et d'utiliser leur corps à la manière d'un outil ou d'un ustensile. Dans ces cas-là, la maîtrise de la nourriture est associée à la maîtrise du corps dans son ensemble. Ce sont des images de corps-machines qui sont données à voir ; les gestes clairs et répétitifs priment et s'inscrivent dans un souci de performance tandis que les aliments sont réduits en bouillie. Tantôt les performeur·euse·s succombent aux aliments et les emploient pour dégrader leur apparence. Il s'agit alors de susciter une sorte d'aversion très physique à leur égard, de s'auto-stigmatiser dans une volonté d'avilissement.

La nourriture est employée comme matière modelable, visuelle, olfactive et gustative qui puise son efficacité symbolique dans son rapport direct aux corps. A la lisière entre besoin primaire, expérience individuelle et rituel social, son usage réveille à la fois une mémoire personnelle et collective. La nourriture devient alors un outil performatif puissant qui agit directement sur la lecture des corps sur scène aussi bien au niveau du récit, quand il y en a un, qu'au niveau de l'expérience même que vivent les performeur·euse·s. Dans sa thèse *Sticky Performances: Real Food, Sensual Provocation, and Material Strategy*, Christine Simonian Bean note l'impact de l'usage de nourritures réelles sur scène à l'échelle personnelle et intime des spectateur·trice·s :

When food is sensually present, it alters the spectators' environment. It provides a reality that is, in some ways, inimitable. [...] In all cases, sensually present food has the ability to individuate a spectator's experience of a performance, away from a monolithic, universal experience, toward a specific, material experience¹⁴⁵.

La chercheuse parle également de « stratégies matérielles¹⁴⁶ » qui seraient mises en place par les artistes qui utilisent de la nourriture sur scène pour provoquer des réactions sensorielles. Ainsi, dans les spectacles et performances où la nourriture est rejetée par les artistes, il ne s'agit pas simplement de reproduire ou de critiquer un modèle de pensée (le

¹⁴⁵ Christine Simonian Bean, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁶ « Artists' attempts to use food in performance to concretize real messages [...] suggest play and intention, the impossibility of certainty and the irresistibility of trying to make something certain. We cannot control spectatorship. We cannot control what spectators think or feel about a performance, or how they understand the piece once they leave. We can, however, make choices about what materials are used, how they are put together aesthetically, and how they are ideologically framed, before, during, and immediately following the performance that will affect spectatorial understandings. These choices often constitute material strategies that we will interrogate across the mediums explored ». *Ibidem*, p. 8.

dualisme cartésien dans *Con Gracia*, la perception sociale du corps maternel dans les œuvres de Bobby Baker, l'aseptisation d'une société fondée sur l'apparence dans *Der Menschenfeind*, l'hyperconsommation dans *L'histoire de Ronald, le clown de McDonald's*), mais de déclencher des sensations qui vont interpeller les spectateur·trice·s et les interroger *physiquement* sur ces modèles de pensée puisque :

To ignore embodied reactions is to ignore embodied knowledge—the very way people come to new understandings¹⁴⁷.

Les œuvres étudiées dans cette sous-partie, si elles mettent à distance les corps ou les rendent obscènes et repoussants, d'abord pour les personnages ou les performeur·euse·s sur scène, n'en excluent pas moins les spectateur·trice·s. Le rejet de la nourriture interroge l'acceptation du corps propre ou du corps de l'autre en tant que matière, en tant qu'ancrage dans l'instinct, dans le bas corporel, dans la contingence. Les corps de cette partie sont excessifs et poreux parce qu'ils amplifient une corporéité présentée comme dégoûtante sur scène jusqu'à devenir eux-mêmes une sorte de symbole, de cliché, d'identité-étiquette.

A/ Martin Messier : Détruire la nourriture, nier la matérialité humaine

Dans ses créations, le compositeur électroacoustique et artiste digital canadien, Martin Messier, part du principe « que l'on peut écouter les œuvres que l'on voit, ou regarder les sons que l'on entend¹⁴⁸ ». Pour y parvenir, il croise de manière récurrente la performance chorégraphique et l'installation technologique. Dans ses œuvres, souvent collaboratives, les

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 9.

¹⁴⁸ Martin Messier, sur le site de sa compagnie, 14 lieux. En ligne. Consulté le 09 août 2020. URL : <http://mmessier.com/14-lieux-the-company-fr.html>

corps des performeur·euse·s et danseur·euse·s s'associent aux machines, câbles et projecteurs dans une synchronicité du mouvement et des sons qui est revendiquée.

Description : Con Grazia est une création au cours de laquelle plusieurs performeur·euse·s emploient des outils pour détruire de la nourriture, et parfois de la vaisselle, sur une scène au décor minimaliste. Le geste de destruction se montre comme tel, apparentant la performance à une expérience. En fond de scène, quatre petites machines sont installées et opèrent, elles aussi, des mouvements répétitifs qui rappellent ceux des bras qui s'abaissent pour frapper les aliments. Le son, assez expérimental, accompagne chaque mouvement humain ou non-humain.

Dans *Con Grazia*, performance cocréée avec la chorégraphe et danseuse Anne Thériault, il propose une « ode inquiétante à l'agonie du monde matériel¹⁴⁹ » qui consiste essentiellement à détruire, par la force de frappe, des fruits, des œufs, de la porcelaine et d'autres éléments sphériques aux composantes réduites (ballon en plastique, boule de verre, pas d'objets à la composition trop complexe¹⁵⁰).

Les corps des performeur·euse·s, quant à eux, sont mis en parallèle de petites machines disposées en fond de scène qui s'éclairent, lèvent et abaissent une partie de leur mécanisme ou frappent leur socle. Munis d'outils – différents types de marteaux et de battes – les interprètes apportent les aliments sur scène pour les réduire en bouillie. Les corps apparaissent davantage comme des objets permettant d'agir sur l'environnement que comme l'expression d'une subjectivité. Cette réduction drastique des corps à des outils destructeurs témoigne d'une sorte de dégoût pour la corporéité. Celle-ci est rationalisée ou optimisée ; elle est contenue par des gestes précis, mécaniques et répétitifs. La nourriture s'apparente quant à elle aux besoins corporels que l'on cherche à dominer ou à surmonter. Le rejet et la destruction des aliments tiennent les corps à distance de leur propre matérialité, expulsant par là leur subjectivité.

Dans *Con Grazia*, aucune narration ou fiction ne permet d'ancrer dans un contexte la séance de destruction orchestrée à laquelle les spectateur·trice·s assistent. Le spectacle débute plutôt comme une expérience que les performeur·euse·s se proposent de partager ou comme l'ouverture au public de l'atelier d'un·e artisan·e. Une planche, posée sur des tréteaux fait office de table, elle-même installée sur une bâche carrée en plastique noir. L'éclairage initial se veut

¹⁴⁹ Martin Messier, descriptif du spectacle, site de la compagnie 14 lieux. En ligne. Consulté le 09 août 2020. URL : <http://mmessier.com/congrazia.html>

¹⁵⁰ Par opposition par exemple avec des machines, de l'électroménager, de l'informatique...

assez neutre, la lumière est plutôt blanche et éclaire le centre du plateau. La disposition en fond de scène, en demi-cercle, des quatre petites machines sur des socles rectangulaires noirs est le seul élément scénographique qui évoque davantage une exposition muséale qu'un atelier. L'univers de l'installation plastique est pourtant bien présent et s'affirme au cours de la performance avec des séquences durant lesquelles les machines et les variations d'éclairage semblent fonctionner en autonomie, sans personne visible sur scène et sans technique apparente. Les interprètes, vêtus de manière quotidienne avec des pantalons et des t-shirts unis, apparaissent d'abord comme des laborantin·e·s ou des artisan·e·s, muni·e·s de visières ou de lunettes protectrices et d'outils. La dimension expérimentale et esthétique du projet de destruction apparaît dès la première tentative de démolition d'un objet sur scène. L'échec qui ouvre le spectacle déclenche l'arrivée du son qui va ensuite rythmer toute la performance. L'extrême synchronicité du son et des gestes rend par moment impossible de distinguer qui du mouvement ou du son provoque l'autre. C'est donc le son, par son caractère singulier – un genre de grondement ouateux et répétitif auquel se superposent des sonorités plus électriques ou des bruits du quotidien – qui indique que la performance proposée ne se résume pas au comique de répétition d'un geste destructeur, ni à une simple expérience scientifique. S'il est possible de dresser une analyse de ce spectacle essentiellement centrée sur le fait de rendre le son visible¹⁵¹, je me concentrerai pour ma part sur la façon dont la destruction de la nourriture fait écho à un écœurement pour la corporéité.

La redondance du mouvement de frappe attire l'attention sur les différentes manières qu'ont les aliments et la vaisselle de réagir au même traitement. La pulsion destructrice qui est le leitmotiv de la performance agit comme un révélateur de la matière. Les corps demeurent extérieurs à cette dernière, au sens où ils ne se mêlent pas à elle, ni physiquement, ni symboliquement. La présence humaine est épurée, essentialisée en une action qui est répétée sur scène. Les corps s'expriment par leur pouvoir d'action sur les objets préalablement choisis qu'ils placent à leur disposition : une boule en verre, des pommes, des œufs de poule, une pastèque, des tasses en porcelaine, des théières, des soucoupes, une tomate... Ils incarnent le mouvement et la puissance face à la matière inerte. Une dimension démiurgique se dégage de ce pouvoir destructeur puisque les corps agissent sur le monde, ils transforment leur

¹⁵¹ « Le son peut être bien plus qu'un support à la mise en scène : il peut être lui-même mis en scène. Aujourd'hui, je vois dans l'exploration du corps et de la matière une source d'inspiration stimulante et innovante. Mes prochaines créations installatives, chorégraphiques ou performatives mettront en lumière et en intrigue le corps humain, le donneront à entendre et à voir autrement ». Martin Messier, *op. cit.*

environnement et dévoilent sa composition, faisant jaillir l'intérieur de l'extérieur des choses. La forme des aliments et des objets explose pour libérer la matière : le contour et la ligne s'effacent au profit du fluide, de la chair écrasée, de la pulpe, du jus ou de la poussière et de l'éclat dans le cas de la porcelaine et du verre.

Ainsi, les corps ne se placent pas sur le même plan que la matière, ils sont ce qui imprime leur marque sur elle, ils sont à la fois les outils et la cause première qui les met en mouvement. Ils sont la volonté et l'action conjointes puisque, comme le synthétise le descriptif du spectacle, « les mains pensent et frappent¹⁵² ». Comme l'anthropologue Marcel Mauss le rappelle, « le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme. Ou plus exactement, sans parler d'instrument, le premier et le plus naturel objet technique, et en même temps moyen technique, de l'homme, est son corps¹⁵³ ». Ici, les corps se condensent dans l'action de frapper. Le marteau et la batte apparaissent comme le prolongement des bras et des mains, unis dans le geste, dans une « technique du corps¹⁵⁴ » particulière. Par opposition, la nourriture devient masse aux contours flous, elle devient bouillie informe, matière dénuée d'intention.

La lumière contribue à donner cette impression de corps techniques puisque sont successivement éclairés à la lampe torche électrique la main d'une performeuse, le marteau seul, puis la main tenant le marteau tandis que le reste de la scène demeure plongé dans le noir. On voit cette main féminine se dégager, blanche sur fond noir, grande ouverte et comme détachée du corps. Ensuite, le marteau est isolé dans un autre flash lumineux. On l'aperçoit, de manière entrecoupée par des temps de noir total, à différents endroits de la scène, comme s'il avançait par lui-même et prenait le relais de la main. Quant à cette dernière, lorsqu'elle apparaît de nouveau, c'est son ombre immense qui est projetée en fond de scène, juste au-dessus des quatre petites machines installées sur des promontoires. Elle paraît alors inhumainement grande et omnipotente, révélant métaphoriquement tout son pouvoir d'action sur son environnement. Les corps humains, dans ce cadre, semblent dans une position de supériorité face à la matière organique que représente la nourriture. Ils la surplombent, se distinguent d'elle par sa capacité à être en mouvement, à s'animer. Ils se prolongent dans l'outil qui les arme et décuple leurs potentialités. Cette supériorité s'exprime aussi dans les scènes de groupe où les corps ont la

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, 13. édition, Paris, PUF (Presses Universitaires de France), 2013, (« Quadrige »), p. 372.

¹⁵⁴ « J'entends par ce mot les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps ». « La position des bras, celle des mains pendant qu'on marche forment une idiosyncrasie sociale, et non simplement un produit de je ne sais quels agencements et mécanismes purement individuels, presque qu'entièrement psychiques ». *Ibidem*, p. 365-368.

possibilité de s'unir contre un même objet à frapper, alors que les objets paraissent quant à eux isolés, incapables de mettre en danger les corps puisque leurs débris, qu'ils soient tranchants ou visqueux, sont constamment nettoyés, déposés dans des boîtes et sortis hors de scène. Mais ces corps qui exposent leur puissance face à la matérialité de la nourriture sont des corps-image, des corps-ombre, des corps morcelés et désincarnés. Ils s'éloignent de tout ce qui les rattache à leur propre matérialité pour n'être plus que volonté et action. Au lieu de manger, les corps détruisent les aliments presque sans les toucher, comme s'ils les dégoûtaient ou les menaçaient et qu'ils devaient s'ériger contre eux. Le jeu de lumière leur ôte d'ailleurs tout relief tandis que l'hyper-synchronisation des gestes et des sons (musique électronique, porte qui claque, tondeuse...) les déshumanise. Une forme d'excès est ainsi atteinte dans ce détachement de la corporéité et dans l'exacerbation d'une mécanisation des corps.

Les corps cherchent pourtant les limites de leur force tandis que la matière s'expose comme résistance. Quelques échecs ont lieu, notamment en début de spectacle, où une pomme roule sur la table et échappe au marteau. On voit aussi des aliments refuser de se déconfire au premier coup porté, appelant la répétition du geste ou le changement d'outil. La nourriture, dans ce jeu de confrontation, permet aux corps humains d'exprimer leur puissance. La destruction est présentée ici dans sa dimension spectaculaire bien que le cadre soit minimaliste. Le geste prend de l'ampleur et de la précision au fur et à mesure que le spectacle évolue mais, même lorsque la matière ne cède pas immédiatement, les corps qui retournent inlassablement à la tâche ne semblent pas non plus en difficulté. Ils ne témoignent pas d'un effort, d'une fatigue ni d'une lassitude quelconque. L'essoufflement n'est pas mis en scène, les corps sont des machines. Ils tiennent à distance tout ce qui les rappelle à leur ancrage matériel.

Si les aliments présents sur scène ne sont pas là pour être mangés, les corps sont eux aussi extraits de leurs fonctions quotidiennes. Ils développent d'autres techniques. Le metteur en scène italien Eugenio Barba, dans *L'Énergie qui danse*, spécifie la teneur ontologique de ce glissement vers ce qu'il nomme des « techniques extra-quotidiennes », qui sont des techniques propres aux corps dégageant une présence scénique sans pour autant être des corps virtuoses :

Les techniques quotidiennes du corps sont en général caractérisées par le principe du moindre effort : à savoir un rendement optimum pour une dépense minimum d'énergie. Les techniques extra-quotidiennes se basent au contraire sur un gaspillage d'énergie. [...] Les techniques quotidiennes du corps visent la communication, celles de la virtuosité, l'émerveillement et la

transformation du corps. Les techniques extra-quotidiennes, au contraire, tendent à l'information : littéralement, elles *mettent-en-forme* le corps¹⁵⁵ [italiques dans le texte].

Dans *Con Grazia*, les interprètes sont effectivement dans un « gaspillage d'énergie » qui fait écho au gaspillage de nourriture. Mais la dépense excessive n'a pas directement lieu dans la matérialité des corps. Les corps ne sont pas ouverts, il n'y a pas d'interférence avec les fluides corporels par exemple, contrairement à ce que proposent certaines œuvres de *body art* comme *Seedbed* de Vito Acconci qui se masturbe sous un plancher au bruit des pas au-dessus de lui, comme Ron Athey qui utilise l'écoulement de son sang séropositif sur scène ou encore comme dans les actions sanglantes d'Herman Nitsch. Ici, la dépense physique prend place dans le mouvement qui se résume à l'action de frapper des aliments et de la vaisselle.

Dans *Con Grazia*, il n'y a pas de personnage qui puisse apparaître, ni de récit. Au contraire, il y a performance, ce qui signifie dans ce contexte que c'est une pure événementialité¹⁵⁶ qui surgit sur scène, bien que celle-ci soit évidemment préparée et orchestrée, voire qu'elle se montre comme telle. La performance s'entend aussi comme performance physique même si l'effort en soi n'est pas dramatisé : ce sont des corps mécaniques qui s'exposent dans une esthétique minimaliste et expérimentale. Enfin, il y a une dimension performative dans la répétition, dans le « *restored behavior*¹⁵⁷ » qui est donné à voir. La destruction répétée laisse apparaître le geste destructeur en soi, le geste se citant lui-même et se montrant comme tel, comme le rappelle Richard Schechner :

We all perform more than we realize. [...] The original « truth » or « source » of the behavior may not be known, or may be lost, ignored, or contradicted – even while that truth or source is being honored. How the strips of behavior were made, found, or developed may be unknown or concealed; elaborated, distorted by myth and tradition. Restored behavior can be of long duration as in ritual performances or of short duration as in fleeting gestures such as waving goodbye. Restored behavior is the key process of every kind of performing [...]. To put it in personal terms, restored behavior is « me behaving as if I were someone else », or « as I am told to do », or « as I have learned »¹⁵⁸.

Mais ce geste destructeur est décontextualisé dans une sorte de recherche de pureté de l'action qui finalement dissimule l'humanité des corps, leur ancrage dans le monde, leurs

¹⁵⁵ Eugenio Barba et Nicola Savarese, *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps, 2008, p. 16.

¹⁵⁶ La performance « prend place dans le temps réel et souligne cette même réalité dans laquelle elle s'inscrit en la déconstruisant, en jouant avec les codes et les compétences du spectateur ». Josette Féral, « Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif », *Théâtre/Public*, vol. 1 / 190, octobre 2008, p. 28-35, p. 30.

¹⁵⁷ « Performances mark identities, bend time, reshape and adorn the body, and tell stories. Performances – of art, rituals, or ordinary life – are 'restored behaviors', 'twice-behaved behaviors', performed actions that people train for and rehears ». Richard Schechner, *Performance studies: an introduction*, éd. Sara Brady, 3. ed, London, Routledge, 2013, 359 p., p. 28.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 34.

difficultés, leurs besoins physiques. Ainsi, *Con Grazia* s'inscrit dans un minimalisme gestuel déconnecté de tout récit qui entre dans une conception de la performance comme manque :

Des proies sans ombre : ainsi pourraient se caractériser les corps exposés et agissants, les actes effectués, les situations en (auto)transformation d'une performance qui se tient loin de toute matrice de représentation comme de toute logique d'action¹⁵⁹.

Il est également notable qu'aucune scène de construction n'a lieu sous nos yeux. La seule chose qui est construite sur scène est l'image de la nourriture que l'on détruit. Le terme « image » est ici un raccourci désignant plus largement la composition alliant les dimensions visuelle, spatiale, chorégraphique et sonore. Cependant, ce raccourci met l'accent sur un autre aspect, non négligeable, qui est l'utilisation d'outils technologiques comme la caméra, les différents projecteurs de lumière et le vidéoprojecteur qui prolongent eux aussi les corps humains. Grâce à eux, ce n'est plus seulement la main qui frappe mais c'est aussi l'œil qui dissèque. Le gros plan, par exemple, sur une tomate que l'on transperce lentement ou sur une soucoupe en porcelaine que l'on brise, a une dimension intrusive, presque clinique. Bien que la matérialité des aliments soit ainsi rapprochée des spectateur·trice·s, elle continue à être traitée dans un rapport d'extériorité, éclairée d'une lumière froide qui isole les éléments que l'on doit regarder et oblitère le reste de la scène.

Dans l'unique séquence où la caméra est utilisée pour filmer et retranscrire en direct la destruction de la soucoupe puis de la tomate, la présence à peine visible des interprètes qui filment et détruisent les objets sur scène, les présente davantage comme des technicien·ne·s ou des chirurgien·ne·s. Le visage des performeur·euse·s, centre des émotions, reste caché à la vue. Plusieurs scènes sont jouées soit de dos, soit en contre-jour, soit en éclairant uniquement la main, le marteau, les aliments explosés et les machines en fond de scène. Lorsque le visage des performeur·euse·s est visible, l'absence de parole s'allie à un code de jeu qui mise sur la neutralité de l'expression, permettant ainsi de ne pas opérer de transfert entre l'interprète et son outil. Mais, la plupart du temps l'outil n'est pas animé de vie, comme ce serait le cas s'il s'agissait d'un jeu marionnettique : il est montré en tant qu'objet. Le regard, uniquement dirigé vers l'aliment à frapper, attire l'attention sur le mouvement de destruction et le jaillissement de la matière en soi. Ce dispositif qui oriente la lecture de l'image vers le geste, éloigne le spectacle d'une simple reproduction des *smash therapies* (ou *rage room*) qui proposent de libérer les

¹⁵⁹ Frédéric Maurin, « Excéder », *Théâtre / Public*, septembre 2008, (« L'avant-garde américaine et l'Europe. I. Performance »), p. 68-70, p. 69.

sentiments refoulés dans des espaces dédiés à la destruction d'objets. Dans *Con Grazia*, la pulsion destructrice n'est pas psychologisée. Le geste se fait pure dépense qui s'exprime contre l'Autre que représente la matière, la nourriture et, indirectement, la corporéité.

Il est aussi intéressant d'observer que la matière majoritairement présente sur scène est à la fois d'origine naturelle (œufs, toutes sortes de fruits ronds) ou de fabrication relativement simple (terre cuite pour la vaisselle ; sable, soude et calcaire chauffés et soufflés pour le verre) mais peut aussi être associée à la société de consommation. Pour Jean Baudrillard :

La société de consommation a besoin de ses objets pour être et plus précisément elle a besoin de les détruire. [...] Il y a une tendance profonde dans la consommation à se dépasser, à se transfigurer dans la destruction. C'est là qu'elle prend tout son sens. [...] Le stock, c'est la redondance du manque, et le signe de l'angoisse. Dans la destruction seule, les objets sont là *par excès*, et témoignent, dans leur disparition, de la richesse. Il est en tout cas évident que la destruction soit sous la forme violente et symbolique (happening, potlatch, acting out destructif, individuel ou collectif), soit sous sa forme de destructivité systématique et institutionnelle, est vouée à devenir une des fonctions prépondérantes de la société post-industrielle¹⁶⁰ [italiques dans le texte].

Pourtant cette destruction qui est mise en œuvre dans *Con Grazia* est ciblée. Elle n'attaque pas tous les produits de l'abondance capitaliste, mais seulement la nourriture ou des objets dont la composition est simple et qui relèvent d'un usage élémentaire, quotidien, associé au repas. Le fait que l'électroménager, la robotique et l'informatique soient absents des objets détruits – ce qui est plutôt le contraire dans le cas des *smash therapies* – les placent dans une autre catégorie. Les machines utilisées par Martin Messier dans ses créations, qu'elles soient conçues spécialement pour l'œuvre en question ou qu'elles proviennent d'un usage industriel ou domestique¹⁶¹, sont du côté des corps. Ce sont des moteurs d'action. Comme dans *Le Sacre du Printemps* de Romeo Castellucci, spectacle mettant uniquement en scène des machines et de la poussière d'os de vaches, leurs mouvements sont chorégraphiés et observés comme s'il s'agissait de corps dansants. Dans *Con Grazia*, une séquence de mise en abyme souligne ce parallèle. Un performeur vient s'asseoir sur scène, éclairé en contre-jour comme le serait un spectateur·trice vu·e de dos, pour regarder les quatre petites machines s'illuminer, s'éteindre et bouger. Les mouvements effectués par les machines, qui consistent essentiellement à redresser et abaisser une partie de leur mécanisme, sont les mêmes que celui du bras qui se lève et s'abat

¹⁶⁰ Jean Baudrillard, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, 2018, (« Collection folio Essais », 35), p. 56.

¹⁶¹ On peut penser à l'installation *Sewing Machine Orchestra* qui met en scène des machines à coudre, programmées pour jouer une partition. En ligne. Consulté le 09 août 2020. URL : http://mmessier.com/smo_installation.html

pour briser un objet. Les corps humains et les machines alternent alors la prise en charge de l'action scénique et c'est le geste mécanique, simple, net et puissant, qui est exposé.

Cette conception des corps en miroir des machines et des corps détruisant leur environnement métaphoriquement naturel (besoin primaire de se sustenter), peut rappeler la pensée cartésienne qui incite à agir « comme maîtres et possesseurs de la nature¹⁶² ». Les corps et les sens sont décrits par le philosophe René Descartes comme trompeurs et gênants, c'est pourquoi il propose de développer la connaissance humaine afin de dompter la nature. Son souhait est en réalité de permettre la bonne santé et l'approvisionnement en nourriture sans effort afin d'effacer au maximum la présence des corps et de leurs passions pour favoriser la liberté de l'esprit. Cet objectif, d'une certaine manière toujours présent dans notre société, est associé à un désir de transparence des corps, qui a été aussi bien analysé par Michel Foucault dans « Le Corps utopique¹⁶³ », que par l'anthropologue et chercheuse en psychologie sociale, Christine Durif-Bruckert, dans sa réflexion sur le « processus anorexique¹⁶⁴ ». Néanmoins, chez Descartes, ce fantasme d'un corps que l'on ne sent pas est associé à la métaphore des corps comme machines. Il évoque notamment l'image de l'horloge¹⁶⁵ et de l'automate dont les composantes mécaniques ont été assemblées des mains de Dieu¹⁶⁶.

Dans *Con Grazia*, cette position radicale, excessive, d'effacement des corps dans ce qu'ils ont de plus concret, est mise en œuvre. Les corps sont dissociés de l'expression individuelle et de leur propre matérialité. Le geste mécanique est amplifié et se concentre sur la réduction de la nourriture en bouillie. Le résultat obtenu est surtout la mise en valeur de la matière comme excès, comme altérité, que les corps refusent de rencontrer. Le mouvement est exposé comme tel et ne persiste que l'acte de domination ultime qu'est la destruction. Les corps, eux-mêmes matériels, ne sont pas construits en empathie ou en osmose avec la matière que

¹⁶² René Descartes, *Discours de la méthode : pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*, Paris, Librio, 2004, p. 64.

¹⁶³ Michel Foucault, « Le Corps utopique », France Culture, 1966.

¹⁶⁴ Le « processus anorexique », ou désir d'un corps extrêmement mince et transparent, détaché de ses besoins corporels, serait un phénomène récent que décrit la chercheuse : « L'individu a-t-il l'audace de s'écarter des règles de la minceur, prétendues être à la portée de tous, qu'il est déjà suspect : 'malade, déviant, laid, caractériel, à problèmes, hors-la-loi', en tout cas porteur de dérèglements imprécis, physiques ou psychiques ». Christine Durif-Bruckert, *op. cit.*, p. 167.

¹⁶⁵ René Descartes, *op. cit.*, p. 53.

¹⁶⁶ « [...] considérons ce corps comme une machine qui, ayant été faite des mains de Dieu, est incomparablement mieux ordonnée, et a en soi des mouvements plus admirables, qu'aucune de celles qui peuvent être inventées par les hommes ». *Ibidem*, p. 58.

Martin Messier et Anne Thériault souhaitent montrer à « l'agonie¹⁶⁷ ». Ils apparaissent comme pouvoir d'agir sur les choses et non en tant que choses en soi, comme s'ils s'extrayaient de leur propre corporéité. En témoigne l'image symbolique de ce qu'on peut appeler « le viol de la Terre ». Dans son ouvrage *The Death of Nature*, la philosophe éco-féministe Carolyn Merchant relate le modèle prévalent jusqu'au Haut Moyen-âge de la nature perçue comme une entité féminine active et puissante. La Terre est alors personnifiée en une femme nourricière mais capable de colères tumultueuses qui s'expriment au travers de tempêtes ou sécheresses conduisant parfois à la famine¹⁶⁸. Le respect de la nature et la préservation de ses richesses proviennent de cette personnification. Durant cette période, de manière schématique, abuser des biens naturels pouvait être assimilé au fait d'abuser du corps d'une femme, de plonger contre son gré dans ses entrailles : c'est l'image du viol de la Terre¹⁶⁹.

Dans *Con Grazia*, la domination évidente des corps en mouvement sur les aliments – tous sphériques, symboles de fécondité – atteint son acmé avec l'image filmée en gros plan du marteau – phallique – qui pénètre la tomate passive jusqu'à ce qu'elle se déforme, s'ouvre et laisse échapper son jus et sa pulpe (figure 3)¹⁷⁰. Bien que les performeur·euse·s n'expriment pas d'empathie envers la nourriture saccagée, la scène est rendue dramatique par le plan cinématographique rapproché, par la lenteur du geste et par la musique composée de violons et de cloches qui résonnent gravement. Dans le descriptif du spectacle, Martin Messier et Anne Thériault parlent eux-mêmes de « tortur[er] le fruit mûr¹⁷¹ ». Il ne s'agit pas tant d'une domination genrée qui est exprimée au travers de cette scène – comme précédemment, on voit une main féminine aux ongles vernis tenir les outils – mais plutôt d'un système qui oppose métaphoriquement l'humain à la matière, à la nature et aux corps.

Cette position quasi-guerrière face à la nourriture, peut être associée à un refus de passer les barrières corporelles. La volonté de détruire les aliments évoque un rejet des besoins physiques les plus simples. La bouillie de nourriture rappelle le vomi, comme si les corps étaient tellement écoeurés par leurs propres fonctions qu'ils cherchaient à les désamorcer, à aboutir au

¹⁶⁷ Martin Messier, *op. cit.*

¹⁶⁸ « [During the European Renaissance] the new mining activities have altered the earth from a bountiful mother to a passive receptor of human rape ». Carolyn Merchant, *The death of nature: women, ecology, and the scientific revolution*, New York, Harper & Row, 1989, p. 2.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 39.

¹⁷⁰ Dans cette séquence, la comparaison avec le « viol de la Terre » me paraît justifiée car la main qui évacue d'abord la coupelle de porcelaine cassée puis la tomate éventrée, est une main féminine aux ongles vernis d'un rouge éclatant qui rappelle celui de la tomate puis une main gantée de cuir noir. Cette main qui caresse les éclats de porcelaine ou qui presse la chair de la tomate pour faire sortir son jus est connotée, fétichisée, sexualisée et symbole de domination, même s'il s'agit d'une main féminine.

¹⁷¹ Martin Messier, *op. cit.*

résultat de ce dégoût (la bouillie-vomi) sans même passer par l'étape intermédiaire de l'ingestion. Christine Durif-Bruckert parle quant à elle de la crainte d'un « envahissement » des corps par les aliments, caractéristique des attitudes de rejet de la nourriture¹⁷². Elle relate, notamment au travers de l'étude de récits d'anorexiques et de boulimiques, la mise en place de relations de domination et de soumission à la nourriture : refuser de manger revient à maîtriser ses instincts et vaincre la matérialité de son corps, n'être qu'extériorité, tandis que succomber à une crise de boulimie est associé à une perte de contrôle, un assujettissement aux aliments qui pénètrent son corps et mettent en danger sa forme, ses contours¹⁷³. La philosophe féministe américaine Susan Bordo, dans son ouvrage *Unbearable Weight*, distingue quant à elle trois types de rapports aux corps qui sont souvent à l'œuvre chez les anorexiques : la conception purement dualiste (le corps semble complètement étranger à la personne¹⁷⁴), la volonté de contrôle qui en découle de manière plus lointaine¹⁷⁵, et l'influence de l'éducation genrée¹⁷⁶. Ces motifs, notamment les deux premiers, peuvent transparaître dans une lecture analytique de *Con Grazia* comme d'un spectacle mettant en œuvre une relation de domination des corps sur les aliments. La nourriture explose jusqu'à devenir complètement informe de même que les corps sont perçus comme étant déformés par les aliments chez les personnes atteintes de troubles alimentaires. Alors que « l'expérience digestive symbolisée est précisément le lieu de fondation de l'image du corps et du sujet¹⁷⁷ », refuser la nourriture et la détruire, c'est refuser de s'identifier à ce qui est charnel et rejeter sa propre matérialité.

¹⁷² Christine Durif-Bruckert, *op. cit.*, p. 19.

¹⁷³ Christine Durif-Bruckert, *op. cit.*, chapitre « Les rapports à la nourriture et le monde 'des entrailles' : du normal au pathologique ».

¹⁷⁴ « These women [bulimic anorexics] experience hunger as an alien invader, marching to the tune of its own seemingly arbitrary whims, disconnected from any normal self-regulating mechanisms ». Susan Bordo, *op. cit.*, p. 146.

¹⁷⁵ « The young anorectic, typically, experiences her life as well as her hungers as being out of control. She is a perfectionist and can never carry out the tasks she sets herself in a way that meets her own rigorous standards. She is torn by conflicting and contradictory expectations and demands, wanting to shine in all areas of student life, confused about where to place most of her energies, what to focus on, as she develops into an adult. Characteristically, her parents expect a great deal of her in the way of individual achievement (as well as physical appearance), yet have made most of the important decisions for her. Usually, the anorexic syndrome emerges, not as a conscious decision to get as thin as possible, but as the result of her having begun a diet fairly casually, often at the suggestion of a parent, having succeeded splendidly in taking off five or ten pounds, and then having gotten hooked on the intoxicating feeling of accomplishment and control ». *Ibidem*, p. 149.

¹⁷⁶ « I propose that there are two levels of meaning. One has to do with fear and disdain for traditional female roles and social limitations. The other has to do, more profoundly, with a deep fear of 'the Female', with all its more nightmarish archetypal associations of voracious hungers and sexual insatiability. Adolescent anorexics express a characteristic fear of growing up to be mature, sexually developed, and potentially reproductive women ». *Ibidem*, p. 155.

¹⁷⁷ Christine Durif-Bruckert, *op. cit.*, p. 41.

Dans *Con Grazia*, les corps sont pris dans cette tension dualiste. Ils apparaissent comme des outils suprêmes, pouvant se combiner à d'autres outils leur permettant plus de précision et d'impact dans leur action. Ils se distinguent, au même titre que les machines, des aliments dont on révèle aussi bien la résistance que la fragilité et dont on exhibe la composition. Les corps réifiés, coupés de leur propre matérialité, sont complètement déshumanisés. L'absence d'émotion dans le code de jeu s'allie à un découpage des corps par la lumière, au recours à une esthétique du montage qui peut évoquer certains films de la Nouvelle Vague. Les changements nets et rapides d'éclairages très ciblés peuvent par exemple rappeler l'alternance des filtres de différentes couleurs dans la première scène du *Mépris* de Jean-Luc Godard. Dans cette séquence, le personnage joué par Brigitte Bardot, allongée nue sur un lit, demande à son amant s'il aime telle ou telle partie de son corps. La caméra suit son énumération tandis que les filtres de couleur alternent, produisant ainsi un morcellement du corps de l'actrice. Dans *Con Grazia*, ce découpage est reproduit sur scène via les mêmes outils – séquençage et gestion de la lumière – mais transposés au théâtre. On aboutit ainsi à une sorte de patchwork, à une œuvre qui repose sur des découpages et des montages de sensations dans une esthétique non-linéaire. Enfin, la dernière intervention visible des interprètes est réduite à l'apparition d'un gant en cuir qui évoque la chair tout en la masquant. La main gantée, détachée du corps de la performeuse qui est de dos dans le noir, s'affirme dans la continuité de l'outil.

L'invisibilisation des corps en tant que matières aussi périssables et charnelles que les aliments détruits au cours de la performance les place définitivement dans une relation d'extériorité à la matière. *Con Grazia* constitue ainsi le degré zéro de relation entre corps et matière, un pur et simple rejet. La destruction apparaît comme la modalité majeure de ce type de rapport qui creuse une distance entre corps et matière au lieu d'en explorer les similitudes autrement que par la mise à distance. La performance repose sur un système d'actions et de réactions, d'apparitions et de disparitions, de compositions et de décompositions. La matérialité des corps n'est montrée que comme trajectoire, action et précision tandis que leur vulnérabilité est évacuée tout comme les éclats et la pulpe sont rapidement nettoyés pour mieux laisser place à un autre tableau. En refusant la relation avec la nourriture, les corps font obstacle à l'expression de leur propre matérialité, de leur identité, laissant les interprètes ressembler aux machines admirées pour leur mécanique. Il s'agit de corps techniques rythmés par un impératif de destruction. Aucun trait distinctif n'est mis en valeur, il n'y a pas de sujet, juste l'expression d'une volonté par le mouvement répétitif. Les corps, écœurés de leur propre matérialité,

s'attachent à réduire en bouillie ce qui les rappellent à leur ancrage physique. Les instincts primaires, comme celui de manger, sont dominés, voire anéantis au profit d'actions quasiment abstraites et décontextualisées. La destruction de la nourriture engendre ainsi des corps qui résistent à l'identification et se cachent derrière leur mécanisation, ils sont excessifs dans leur refus même d'être associé à l'humanité (expressivité, identité, matérialité). La porosité à l'environnement tient dans cette double mise à distance de la nourriture et de corporéité, aboutissant à une sorte de non-identité.

Dans ce spectacle, la nourriture n'est pas utilisée pour son potentiel appétissant et les aliments – souvent végétaux et crus – ne sont pas cuisinés pour que leur odeur se répande davantage. Il ne s'agit pas de faire appel à la mémoire olfactive dans le but d'éveiller la dimension affective associée à un plat. La nourriture est presque utilisée comme une matière picturale ou sculpturale, comme ce sera également le cas dans les performances de Bobby Baker analysées dans la prochaine sous-partie. Ce sont les formes, les textures, les couleurs qui sont recherchées et la manière dont ces dernières peuvent être modifiées en direct, comme dans la constitution d'un tableau vivant où les contours se déchirent, les contenants se brisent, les liquides giclent. Cette esthétisation de la nourriture et cette mise à distance des corps par une forte valorisation du son – sens de l'immatérialité – par opposition au gustatif et à l'odorat contribuent à rendre la nourriture étrange, à la sortir de son contexte habituel. Les aliments sont perçus comme les objets d'une expérimentation ou comme des productions industrielles. Ces impressions rompent le lien entre alimentation et corporéité humaine pour n'y substituer que froideur et pureté mécanique. C'est paradoxalement cette absence d'affect qui crée un sentiment de rejet du corps et d'écœurement pour ses fonctions, qui se traduisent par la présence constamment nettoyée de cette bouillie-vomi qui est sans cesse produite et reproduite. Et c'est le dispositif performatif, ici à mi-chemin entre minimalisme expérimental et endurance physique, qui favorise la mise en place de cette tension toute dualiste entre la chair explosée des aliments et l'efficacité rythmée des corps. Les spectateur·trice·s sont appelé·e·s à se positionner intérieurement entre cette énergie à la fois puissante et froide des performeur·euse·s et ces aliments redevenus pure matière, magma de chair. *Con Gracia* parvient à mettre en place un paradoxe sensoriel : la nourriture est employée abondamment sur scène sans chercher à valoriser le gustatif ou l'olfactif, sans reproduire le contexte social du repas ou de la cuisine qui le précède, et sans solliciter la mémoire affective des spectateur·trice·s. La nourriture y est pleinement décontextualisée, coupée d'elle-même, produisant un effet similaire sur la perception des corps en scène.

B/ Bobby Baker : recracher la nourriture

Au contraire de cet anéantissement de la nourriture et d'une partie de la sensorialité qui y est associée, d'autres artistes exploitent l'aspect quotidien, familial, intime des aliments pour mieux traduire un corps dont la banalité et la contingence peuvent virer à l'obscène et, par conséquence, à une forme de dégoût. La nourriture, véritable liant social, exprime au contraire une rupture de l'ordre relationnel lorsque les rites associés à sa préparation ou au repas sont bouleversés. Les identités traditionnelles, à l'instar de l'image stéréotypée de la mère cuisinière ou, au contraire, de l'artiste masculin complètement libre, vacillent. Les aliments, sortis de leur cadre, participent d'une impression d'inconvenance qui affecte notamment les catégories binaires associées aux genres. Encore très rarement ingérée, la nourriture devient pourtant une matière modelable et propice à une redéfinition identitaire car c'est la relation que l'artiste entretient avec elle qui vient en retour modifier la perception de son corps. Le jet et le rejet concrets d'aliments sur scène accompagnent alors une mise à mal de certains codes sociaux. Corps et nourriture se resignifient l'un l'autre.

La performeuse anglaise Bobby Baker, bien qu'elle aussi réduise des poires en bouillie en les lançant sur les placards de sa cuisine¹⁷⁸, crée une hyper-proximité dérangeante avec le corps maternel. Cette artiste développe une relation complexe d'attraction-répulsion envers la nourriture qui se construit en miroir de celle qu'elle entretient avec son corps de mère au foyer dont le cliché est progressivement subverti. Dans ses œuvres, la nourriture est tantôt cuisinée pour servir de matériau artistique, tantôt jetée ou recrachée. Le pseudonyme de Bobby Baker

¹⁷⁸ Performance *Daily Life Series 1: Kitchen Show*, 1991. En ligne. Consulté le 18 août 2020. URL : <https://dailylifeld.co.uk/our-work/daily-life-series-1991-2001/> (première vidéo).

est assez significatif. Il défie à la fois les attentes genrées¹⁷⁹ et fait directement référence à la cuisine puisque *baker*, en anglais, signifie boulanger·ère ou pâtissier·ère. Elle-même décrit le début de sa carrière artistique comme la révélation quelque peu ironique de la dimension esthétique de la nourriture :

I started to make cakes for fun. Not for any occasions – just for the pleasure of it. In the middle of one night I made a baseball boot cake. I was particularly satisfied with it and sat looking at it for a long time. Suddenly it was like the heavens opened and a new thought shone into my brain – I'd made a Work of Art, a sculpture of equal status to Anthony Caro's epic and huge sculptures. For a long time I just laughed with delight at the sheer irreverence of this decision to name such a pathetic, poorly crafted object « A Work of Art of Great Significance ». But I knew at the same moment that it was a pivotal turning point for me as an artist – I had discovered my own language, material, form – something that began to echo my fleeting thinking¹⁸⁰.

Se moquant ainsi du snobisme artistique, elle replace l'art dans la sphère du domestique et du quotidien. On peut y lire un héritage du *happening*, au sens où :

[...] le *happening* gommait la séparation spectateur-acteur et quotidien-crédation artistique, et les participants comprenaient que, dans l'espace social, la « banalité » quotidienne reliait les corps. [...] [le *happening* et le fluxus] mettaient en scène le corps social de l'artiste en l'inscrivant dans des actions quotidiennes répétitives, en favorisant l'observation de la vie quotidienne (de sa structure et de sa signification) et en redonnant de l' « authenticité » à des activités auxquelles la société de consommation conférait une valeur marchande (manger ou accomplir des travaux ménagers, par exemple, devient un spectacle dans les publicités et les émissions de télévision)¹⁸¹.

Ici, c'est l'association du corps féminin à l'alimentation qui est critiquée au travers du détournement de la cuisine et de l'image de la mère. La chercheuse Susan Bordo, rappelle le contexte dans lequel l'association des femmes à la préparation culinaire s'est intensifiée :

In the necessity to make such a division of labor appear natural we find another powerful ideological underpinning (perhaps the most important in the context of industrialized society) for the cultural containment of female appetite: the notion that women are most gratified by feeding and nourishing *others*, not themselves. As a literal activity, of course, women fed others long before the « home » came to be identified as women's special place; Caroline Bynum argues that there is reason to believe that food preparation was already a stereotypically female activity in the European Middle Ages. But it was in the industrial era, with its idealization of the domestic arena as a place of nurture and comfort for men and children, that feeding others acquired the extended emotional meaning it has today¹⁸².

¹⁷⁹ Bobby Baker entame souvent ses performances en se présentant en tant que femme : « Hello, just in case mistakes had been made, I should like to make it absolutely clear that I am Bobby Baker and I am a woman ». Voir la présentation vidéo réalisée par la Casa Encendida (Madrid, Espagne) et mise en ligne sur YouTube le 15 avril 2019 à l'occasion de la rétrospective « Tarros and Chutney ». En ligne. Consulté le 16 août 2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=qsb3yBaSUHM&t=1s>

Elle revendique également avoir choisi un prénom masculin, ayant compris dans sa jeunesse qu'être une femme n'était pas considéré comme quelque chose d'important. Voir l'interview réalisée par la Casa Encendida (Madrid, Espagne) et mise en ligne sur YouTube le 5 mars 2019. En ligne. Consulté le 16 août 2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=WgRo6xzYTdk>

¹⁸⁰ Description de l'œuvre *Baseball Boot Cake* sur le site de la compagnie de Bobby Baker, Daily Life Ltd. En ligne. Consulté le 16 août 2020. URL : <https://dailylifeld.co.uk/our-work/early-work/>

¹⁸¹ Tracey Warr et Amelia Jones, *Le corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, 2011, p. 28-29.

¹⁸² Susan Bordo, *op. cit.*, p. 118.

Elle souligne aussi à quel point dans les médias, notamment dans la publicité¹⁸³, ce stéréotype s'est enraciné dans les années 1950 à 1990, période d'après-guerre où les femmes ont été réassignées à la maison après avoir géré des activités associées à la masculinité. Et c'est à partir de 1972 que Bobby Baker commence à créer avec de la nourriture.

Atteinte de troubles psychiques, Bobby Baker crée des œuvres qui retournent à l'alimentation de manière compulsive. La nourriture y apparaît dans sa dimension sociale comme ce qui lie un groupe (famille, invité·e·s, spectateur·trice·s), ce qui est réconfortant ou apaisant mais aussi comme ce qui est associé au féminin. Souvent accompagnées d'un récit, les performances de Bobby Baker utilisent les aliments à la fois comme lieu du drame et matière à dédramatiser, à déclencher le rire.

Dans ce processus, la nourriture évolue du statut de matière à celui de matériau, d'élément servant à la construction de quelque chose. Il en est de même pour son propre corps. Le dégoût que l'artiste éprouve pour ce « corps quotidien¹⁸⁴ » la pousse à le mettre à distance, à en faire une sorte d'ustensile permettant la création d'œuvres culinaires. Par ustensile, j'entends à la fois un « objet ou accessoire de conception simple, à usage domestique, servant en particulier à la cuisine » et une « chose qui est utile ou utilisable potentiellement, dont la finalité est purement pragmatique¹⁸⁵ ».

Au sein même du corps de l'artiste se met alors en place un effacement du sujet derrière l'objet, la fonction, l'utilitaire. L'expulsion ou le jet de nourriture fait écho à cet abandon du corps, en tant que lieu d'expression de la subjectivité, au profit de la réification qu'opère le stéréotype genré. Cette démarche artistique s'inscrit par ailleurs en héritage de la performance comprise en tant que valorisation d'un processus – ici de la cuisine – plus que d'un résultat¹⁸⁶.

¹⁸³ « At the start of the 1990s (and this seems to be even more striking now than five years ago), popular representations almost never depict a man preparing food as an everyday activity, routinely performed in the unpaid service of others. Occasionally, men are shown serving food—in the role of butler or waiter. They may be depicted roasting various items around a campfire, barbecuing meat, preparing a salad for a special company dinner, or making instant coffee (usually in a getaway cabin or vacation boat). But all of these are nonroutine, and their exceptional nature is frequently underscored in the ad ». *Ibidem*, p. 119.

¹⁸⁴ Tracey Warr et Amelia Jones emploient l'expression de « corps quotidien » pour évoquer les artistes du Fluxus effectuant des actions banales. Tracey Warr et Amelia Jones, *op. cit.*, p. 27.

¹⁸⁵ Dictionnaire Trésor de la Langue Française, consulté en ligne sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. En ligne. Consulté le 18 août 2020. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/ustensile>

¹⁸⁶ « Plus que le théâtre dramatique, et comme l'art de la performance, c'est le processus plus encore que le produit que met en scène le théâtre performatif ». Josette Féral, *op. cit.*, p. 30.

Description : « Dans *An Edible Family in a Mobile Home*, Bobby Baker transforme le préfabriqué, dans lequel elle vit, en une installation sculpturale d'une durée d'une semaine. On y croise une famille comestible composée de cinq personnes : la mère, le père, la fille adolescente, le fils et le bébé. Les sculptures représentant les membres de la famille sont composées à partir de gâteaux recouverts de glaçage, de biscuits et d'autres pâtisseries. Elles sont installées dans différentes pièces de la maison [...]. La mère, seul membre mobile de la famille (sorte de mannequin transformé), est déplacée dans toute la maison, mais on la trouve plus souvent dans la cuisine, où les visiteurs peuvent boire une tasse de thé (sa tête est une théière) [...] et prendre des en-cas frais dans des compartiments formés dans son abdomen. Avec pour décor des murs recouverts de papier journal et de magazines couverts de sucre glace, Baker joue le rôle d'hôtesse. Elle offre de la nourriture, encourage les visiteurs à manger, et donc à démanteler la famille ».

Daily Life LTD, site officiel de Bobby Baker. Traduction de l'autrice. En ligne. Consulté le 27 juillet 2022. URL : <https://www.dailylifeld.co.uk/projects/an-edible-family-in-a-mobile-home->

Peu de temps après *Baseball Boot Cake*, la performeuse ouvre les portes du mobile home dans lequel elle habite et qu'elle a transformé en gigantesque installation. Les pièces sont entièrement recouvertes de papiers journaux abordant des thèmes particuliers liés aux intérêts de la personne de sa famille qui y est représentée. Le conjoint de Bobby Baker et leurs enfants sont figurés sous forme de sculptures composées de plusieurs gâteaux assemblés ensemble, ou de meringue dans le cas de la fille de Bobby Baker. Avec *An Edible Family in a Mobile Home*, Bobby Baker représente des corps humains en héritage de la tradition sculpturale mais crée un décalage par rapport aux pratiques dominantes. Il n'est pas question de rechercher la beauté des proportions dans des matériaux nobles ou de créer des monuments à l'effigie de personnalités historiques marquantes. Il s'agit plutôt de représenter des proches en utilisant le médium quotidien et domestique qu'est la cuisine. L'aspect affectif de la nourriture s'exprime dans la composition même des sculptures, Bobby Baker choisissant à chaque fois les pâtisseries qui représentent le mieux la personne à ses yeux. La sculpture, art qui trouve régulièrement sa place dans certains espaces publics afin d'incarner des valeurs politiques¹⁸⁷, retourne ici dans le domaine du privé.

¹⁸⁷ Réévaluant la place du corps handicapé dans l'art, Ann Millet-Gallant interroge le statut de la sculpture, ce qui peut également éclairer l'analyse de *An Edible Family in a Mobile Home* de Bobby Baker : « Public art brings to the fore issues of social and artistic representation and the visibility and invisibility of certain members of society ». Ann Millett-Gallant, *The disabled body in contemporary art*, 1st ed, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 53.

Le choix de la nourriture comme matière première constitue également un pied-de-nez à la tradition sculpturale. La dimension périssable des œuvres – les spectateur·trice·s sont invité·e·s à manger les sculptures sous le regard de Bobby Baker – fait leur particularité, inscrivant aussi bien l'art que les corps dans l'aspect éphémère de la matérialité au lieu de chercher à créer des sculptures qui traversent le temps¹⁸⁸. Comme le souligne la chercheuse en muséologie, Mélanie Boucher, il faut considérer l'usage de l'aliment en art performatif :

[...] parce qu'il est atypique dans des disciplines fondées sur la production d'objets pérennes ou, encore, fondées sur le mot dit, alors que l'aliment n'est pas pérenne, pour l'essentiel, et qu'il forme lui-même un langage extraverbal. D'ailleurs, sa portée n'est pas équivalente à celle des autres matériaux de l'art, exception faite du corps humain¹⁸⁹.

Dans *An Edible Family in a Mobile Home*, c'est donc le parallèle entre la matérialité des corps et celle des gâteaux qui les réunit dans une œuvre ayant pour but d'être éphémère. La dégustation des pâtisseries, entraînant l'altération des sculptures, se teinte indirectement de cannibalisme. Bobby Baker amadoue le public en l'engraissant : boire du thé et manger des gâteaux fait rester les spectateur·trice·s plus longtemps dans le mobile home et les pousse à un geste transgressif puisqu'il n'est pas seulement question de regarder les œuvres, mais qu'il est possible de les toucher et même de les ingérer. Ce dispositif d'œuvre comestible rappelle la maison de pain d'épices et de bonbons du conte *Hansel et Gretel*. L'artiste s'apparente alors à la sorcière qui appâte les enfants ; elle-même ne mange pas mais observe son public et se repaît de les voir ingérer ses créations.

La forme des sculptures, assez schématique, n'est pas le lieu d'expression d'une identité. Au contraire, c'est plutôt le matériau alimentaire qui se charge d'incarner les caractéristiques identitaires des membres de la famille. Ce primat de la matière sur la forme commente déjà un pan de la tradition artistique. Mais c'est la valorisation de l'intime et du quotidien dans toute sa banalité (le mobile home, la famille, la préparation de gâteau, les papiers journaux) qui permet surtout un rapatriement de l'art dans la sphère domestique et l'émergence de la figure de l'artiste-cuisinière. Cela passe initialement par le détournement de la nourriture de sa fonction principale puis par le brouillage des frontières entre l'art et la vie lorsque Bobby Baker invite les spectateur·trice·s à manger ses œuvres.

¹⁸⁸ Cette démarche, visant à montrer les corps comme périssables, a été développée par d'autres artistes sans rapport avec la nourriture. Ben, Pietro Manzoni, Alan Sonfist, Roy Adzak ou ORLAN, ont pour désir de faire entrer leur cadavre dans l'enceinte muséale. Pour plus d'informations, se référer à : Camille Paulhan, « Nature vivante, sculptures mortes », *Espace*, hiver 2017, p. 46-51.

¹⁸⁹ Mélanie Boucher, *op. cit.*, p. 18.

Descriptions : « Table Occasions est une série de brèves performances qui marquent le caractère 'spécial' de chaque événement, mais fonctionnant toujours selon un ensemble de règles strictes prédéfinies. Ces règles sont expliquées au public dès le début : 'Il doit y avoir une table, deux chaises, mon sac isotherme, un événement, et bien sûr moi... oh et mes meilleures chaussures', la règle la plus stricte étant que Bobby Baker ne doit pas marcher sur le sol ».

« Drawing on a Mother's Experience a été originellement conçue comme une performance unique visant à donner un sens aux huit premières années de la maternité [...]. La performance place Baker dans le rôle d'une 'action painter' méticuleusement préparée, qui remplace la peinture à l'huile et la toile par un drap de lit double et divers produits alimentaires. Se moquant de ses prédécesseurs masculins (des artistes comme Jackson Pollock, Willem de Kooning et d'autres), le commentaire révélateur de Baker interroge la domesticité, la maternité et le rôle de l'artiste, en utilisant chaque ingrédient pour représenter un événement ou un épisode spécifique de son histoire personnelle récente ».

Daily Life LTD, site officiel de Bobby Baker. Traduction de l'autrice. En ligne. Consulté le 27 juillet 2022. URL : <https://www.dailylifeld.co.uk/projects/table-occasions-> et <https://www.dailylifeld.co.uk/projects/drawing-on-a-mother's-experience->

Dans les autres créations de Bobby Baker, son corps sert à mélanger, brasser, agencer les aliments – sans les manger (sauf une bouchée à de rares exceptions) – pour obtenir une forme plus abstraite et plus proche du domaine pictural. Dans *Drawing on a Mother's Experience* (1988) et dans *Table Occasions* (1997)¹⁹⁰, Bobby Baker renverse ainsi des plats, des sauces et des boissons sur une table recouverte d'une nappe blanche ou sur des draps étalés au sol au fur et à mesure que son récit évolue. La nappe et les draps s'apparentent à une toile de peinture vierge tandis que l'histoire contée par la performeuse motive les gestes. Les mouvements qui répandent la nourriture s'inscrivent en décalage par rapport au langage verbal. La scène échappe au mimétisme réaliste puisqu'il ne s'agit pas de recréer littéralement les événements décrits. La fiction est transposée dans un univers multisensoriel qui la commente en même temps que le récit se déroule. La nourriture apparaît alors davantage selon la seconde modalité évoquée précédemment par Mélanie Boucher : elle crée un langage extra-verbal, notamment parce qu'elle sollicite d'autres sens que l'ouïe et la vue grâce à ses dimensions haptique et olfactive. Le fait que la nourriture soit étalée ou serve à créer des motifs et que les boissons soient renversées détourne les attentes des spectateur·trice·s en termes de récit. Les scènes de la vie quotidienne rejouées par Bobby Baker ne se contentent pas d'être illustrées par cette mise en espace, elles atteignent une autre dimension, plus visuelle et déroutante.

¹⁹⁰ J'ai pu davantage travailler sur *Drawing on a Mother's Experience* que sur *Table Occasions*, n'ayant eu principalement accès qu'à la première de ces deux performances.

Au-delà de ce double langage (le récit oral et ce que raconte l'œuvre alimentaire), Bobby Baker poursuit sa critique du milieu artistique, toujours en jouant sur les stéréotypes de genre. Dans *Cook Dems* (1990), elle peint un homme quasiment nu et couvert d'huile avec plusieurs sauces, plus ou moins épaisses, tout en s'aidant d'ustensiles de cuisine. Cette démarche, qu'elle commente tout en la poursuivant, s'étonnant de sa propre maîtrise artistique, peut rappeler les *Anthropométries* d'Yves Klein (1960). Afin de réaliser ces œuvres, Yves Klein recouvre des femmes nues de peinture bleue avant de traîner leur corps sur une toile blanche ou de leur donner des indications afin qu'elles se collent elles-mêmes sur les toiles et laissent l'empreinte de leur corps. Yves Klein choisit des modèles féminins pour leur beauté et la proportion de leurs formes. Une forme de sexualisation se met en place au cours de ce processus. Bobby Baker, quant à elle, choisit un modèle masculin qu'elle ne laisse pas entièrement nu et teinte son discours d'humour. Après avoir badigeonné l'homme de sauces, elle le serre dans ses bras, tachant ainsi son tablier blanc, et déclare en guise de conclusion : « *What we technically call a monoprint*¹⁹¹ ». Pendant toute cette partie de *Cook Dems*, Bobby Baker explique pourquoi elle se sert de tel pinceau ou de tel ustensile de cuisine et décrit les gestes qu'elle effectue comme relevant d'une technique artistique très élaborée alors qu'ils sont extrêmement simples. Elle encourage les spectateur·trice·s à s'entraîner à plusieurs reprises afin d'atteindre son niveau de maîtrise. Le contexte de l'atelier de l'artiste qui se sert du corps de l'autre pour produire ses œuvres est ici transposé dans une cuisine fortuite où la présence d'un corps humain dénudé paraît étonnante et drôle. L'érotisation du corps féminin par Yves Klein est remplacée par une réification du corps masculin qui reste passif et obéit aux ordres de Bobby Baker lorsqu'elle lui demande de se tourner dans un sens ou dans l'autre. Le discours crée quant à lui une distance tant il repose de manière explicite sur l'ironie.

Par ailleurs, la façon dont Bobby Baker renverse des confitures, des préparations à dessert, du lait et de la bière sur le drap blanc dans *Drawing on a Mother's Experience* s'inscrit dans cette même démarche de désacralisation de la figure de l'artiste. Sa technique, qui consiste essentiellement à vider des contenus liquides sur la surface blanche du drap rappelle celles du

¹⁹¹ Bobby Baker, *Cook Dems*, 1990. Extrait vidéo publié 31 mai 2012 sur YouTube par Daily Life Ltd. En ligne. Consulté le 30 août 2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=isYYI9ibq2E>

dripping et de l'*action painting* de Jackson Pollock, techniques qui supposent de laisser couler ou de projeter des jets de peinture sur une toile posée à même le sol. Avec Bobby Baker, le processus artistique n'est pas mystifié et, au contraire, se réduit à une simple cuisine.

Mais au-delà du détournement d'œuvres d'art majeures du XX^{ème} siècle, Bobby Baker engage véritablement son corps dans ses créations. On la voit s'accroupir sur sa table pour servir de la soupe et marcher sur la nappe dans *Table Occasions* ou s'allonger sur les mets renversés dans *Drawing on a Mother's Experience*. Le corps de l'homme dans *Cook Dems* est mis au service de son art. Il n'a pas le droit à la parole et devient un simple matériau, au même titre que les ingrédients. En revanche, le corps de Bobby Baker demeure actif, il agit comme un ustensile, il est un moyen permettant de parvenir à une fin : le brassage des ingrédients dans l'œuvre. Lorsque Bobby Baker s'allonge sur le drap taché dans *Drawing on a Mother's Experience*, la blancheur de sa robe-tablier s'inscrit dans le prolongement de la nappe. Toutes deux sont des surfaces visuelles qui font partie intégrante de l'œuvre tridimensionnelle que l'artiste est en train de créer. Mais le corps de Bobby Baker, là encore, ne se mêle pas complètement à la nourriture, il y reste extérieur, séparé par le tissu.

Même dans la scène finale de *Drawing on a Mother's Experience*, où Bobby Baker s'enroule dans le drap taché par divers aliments puis recouvert de farine pour s'en faire une robe, il ne s'agit pas de se vautrer dans une abondance de nourriture comme ce sera le cas dans d'autres spectacles analysés dans ce chapitre (Rodrigo García, Ivo van Hove ou Carolee Schneemann par exemple). Bobby Baker maintient une distance entre son corps et les aliments pour mieux exprimer, via le langage alternatif de la nourriture, les désordres physiques et mentaux – maladie, maternité, dépression – qu'elle a vécu et qu'elle évoque dans son récit. Dans son article « *Transforming women's lives* », qui analyse plusieurs œuvres de Bobby Baker, la chercheuse Elaine Aston note :

Conscious that such daily realities are treated as mundane, boring, and insignificant, she [Bobby Baker] looks for short cuts in her maternal and domestic re-enactments to spare her audience the monotony of time-consuming, labour-intensive tasks, or the embarrassment of the abject, reproductive body. At the close, she exits as she entered - with all her foodstuffs packed into two plastic shopping bags, leaving not a trace of her presence in the performance space¹⁹².

Bobby Baker manifeste à la fois le désordre et l'ordre, la tache sur le drap qu'elle expose ou brandit et son nettoyage quasi immédiat. Elle range son matériel culinaire après chaque utilisation. Elle tente aussi d'effacer l'œuvre qu'elle a créée en la saupoudrant de farine et cache

¹⁹² Elaine Aston, « 'Transforming' Women's Lives: Bobby Baker's Performances of 'Daily Life' », *New Theatre Quarterly*, vol. 16 / 1, Cambridge University Press, février 2000, p. 17-25, p. 18-19.

son corps en s'enroband dans la bâche en plastique contenant le drap taché. Chaque marque est soigneusement orchestrée pour pouvoir presque entièrement disparaître de scène et ne rester que dans le souvenir des spectateur·trice·s. Cette dimension du souvenir est capitale puisque chaque aliment est employé par l'artiste comme un marqueur associé à un événement en particulier. Le corps et la nourriture apparaissent comme des éléments de désordre ou de désagrément qu'il faut pouvoir évacuer pour être une bonne épouse-mère. Mary Douglas explique d'ailleurs à quel point la tension entre ordre et désordre ou sale et propre est essentielle à notre vie car elle relève d'un principe créatif de construction-déconstruction. Ce dernier est révélateur d'un fonctionnement sociétal souvent binaire qui affecte la perception des corps :

There is no such thing as absolute dirt: it exists in the eye of the beholder. [...] Dirt offends against order. Eliminating it is not a negative movement, but a positive effort to organise the environment. [...] There is nothing fearful or unreasoning in our dirt-avoidance: it is a creative movement, an attempt to relate form to function, to make unity of experience. [...] I believe that some pollutions are used as analogies for expressing a general view of the social order. For example, there are beliefs that each sex is a danger to the other through contact with sexual fluids. According to other beliefs only one sex is endangered by contact with the other, usually males from females, but sometimes the reverse¹⁹³.

Cette recherche d'ordre qui advient après la salissure n'est donc pas un simple dispositif scénographique, c'est une transposition même du corps de l'artiste. Au sujet de la question de l'allaitement, soulevée par le récit de Bobby Baker, Elaine Aston explique :

In *Drawing*, the food painting « speaks » the anxieties provoked by the idea of the « successful » mother which women frequently internalize¹⁹⁴.

Il en est de même lorsque Bobby Baker évoque sa manie domestique de tout nettoyer constamment, notamment lorsqu'elle raconte avoir accouché chez elle, et qu'elle reproduit ce même geste de nettoyage sur scène. Si le rapport entre la dimension périssable des corps et de la nourriture est clairement établi dans *An Edible Family in a Mobile Home*, la nourriture est, dans les autres œuvres de Bobby Baker, employée pour sa texture, pour sa couleur et pour ce qu'elle évoque d'abject dans l'imaginaire. L'artiste joue tant sur le plaisir gustatif que sur le rejet et le dégoût du corps maternel qui sature le récit. La nourriture s'affilie à la peinture tandis que le corps de l'artiste agit comme un pinceau, et la tache qu'il faut faire disparaître est ce qui résulte de leur rencontre.

¹⁹³ Mary Douglas, *op. cit.*, p. 2-3.

¹⁹⁴ Elaine Aston, *op. cit.*, p. 19.

Dans les performances jusqu'alors mentionnées, Bobby Baker jette de la nourriture ou la répand, mais elle franchit un seuil lorsqu'elle met en bouche un aliment et le recrache : on entre alors dans une mise en scène de l'obscène, littéralement de ce qui sort du cadre de la scène car cela dérange, ici la bouche faisant office de scène du drame. Le dégoût, associé au corps maternel et à sa fonction nutritive, est rendu explicite par ce refus de l'ingestion, par l'impossible passage du seuil de la gorge. La production d'une œuvre qui fait tache dans le quotidien et qui passe par le rejet alimentaire, atteint son paroxysme dans *Spitting Mad* qui me semble faire écho à la description de l'abjection proposée par Julia Kristeva :

Dégoût d'une nourriture, d'une saleté, d'un déchet, d'une ordure. Spasmes et vomissements qui me protègent. Répulsion, haut-le-cœur qui m'écarte et me détourne de la souillure, du cloaque, de l'immonde. Ignominie de la compromission, de l'entre-deux, de la trahison. Sursaut fasciné qui m'y conduit et m'en sépare. Le dégoût alimentaire est peut-être la forme la plus élémentaire et la plus archaïque de l'abjection¹⁹⁵.

Dans *Spitting Mad*, performance filmée¹⁹⁶, Bobby Baker récupère du linge blanc étendu dans son jardin puis en choisit cinq morceaux rectangulaires, qui seront autant de support à ses œuvres. Elle réunit tous les aliments qui vont lui servir avant de se mettre au travail. A l'aide de quartiers de clémentines qu'elle mâche et recrache, comme certains animaux font pour nourrir leur progéniture, elle crée une œuvre en relief, emprisonnant chaque quartier dans un bout de tissu qu'elle noue. La deuxième œuvre est aussi précise dans le motif élaboré et relève presque d'un jeu enfantin : à l'aide d'une paille, Bobby Baker aspire une soupe à la tomate qu'elle recrache en lignes parallèles et points sur un nouveau linge propre. La troisième « toile » est composée de petites bouchées de confitures de fraises et d'abricots recrachées puis de yaourt régurgité pour « rendre ça plus vivant », selon ses propres termes. Le motif commence à devenir plus approximatif. On atteint un autre niveau de hasard et de flou avec la quatrième œuvre – Bobby Baker crache du vin sur le tissu en secouant sa tête – puis avec la dernière où l'artiste a recours à des sauces, notamment à une grande bouteille de ketchup dont elle déverse abondamment le contenu dans sa bouche béante avant de le régurgiter sur le linge. La progression entre la première et la dernière œuvre marque un crescendo dans la représentation de l'abject, dans l'explosion de la forme, et renverse l'image de la mère au foyer docile. Selon Elaine Aston :

¹⁹⁵ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur essai sur l'abjection*, Paris, Editions du Seuil, 1980, p. 10.

¹⁹⁶ Bobby Baker, *Spitting Mad*, vidéo mise en ligne le 9 juillet 2018 sur Vimeo par Daily Life Ltd. En ligne. Consultée le 16 septembre 2020. URL : <https://vimeo.com/279044829>

As orifice, opening on/to the body through which food/fluids may pass, the mouth refuses the idea of the bound, pure, proper body, and highlights the abject [...]. Systems of domesticity/maternity are exposed in Baker's film as she upsets the idea we have of the kitchen as a site of cleanliness and hygiene¹⁹⁷.

Le corps de l'artiste se fait frontière infranchissable¹⁹⁸ et exprime le rejet de la fonction nourricière maternelle qui devient grotesque. Il devient explicitement un lieu de rencontre entre le social et l'intime lorsque Bobby Baker choisit ses œuvres les plus « sales » pour en faire des étendards qu'elle secoue en traversant la Tamise sur un bateau alors que la voix off répète : « *Provide better feeding*¹⁹⁹ » comme un slogan, notamment lorsque le bateau passe devant le parlement. La vomissure est exposée dans une traversée nautique de la capitale au lieu d'être nettoyée et cachée à la vue. Elaine Aston parle de « *'mad', carnivalesque mother*²⁰⁰ » pour caractériser cette inversion. A mes yeux la nourriture est aussi bien employée pour sa fonction picturale que pour sa dimension transgressive de chose qui passe au travers du corps et ressort sous forme excrémentielle. Mary Douglas note d'ailleurs l'association de ce qui sort des orifices au danger de l'ordre social :

All margins are dangerous. If they are pulled this way or that the shape of fundamental experience is altered. Any structure of ideas is vulnerable at its margins. We should expect the orifices of the body to symbolise its specially vulnerable points. Matter issuing from them is marginal stuff of the most obvious kind. Spittle, blood, milk, urine, faeces or tears by simply issuing forth have traversed the boundary of the body²⁰¹.

Bobby Baker évoque constamment le « *care* », c'est-à-dire l'attention portée à autrui considérée comme une qualité féminine. Mais elle incarne aussi le grossier, ce qui dégoûte ou répulse précisément par ce renversement de l'usage des aliments. Cette double lecture de la nourriture n'est possible que par la présence du corps de Bobby Baker comme lieu de transformation du bon en répugnant. Son corps est nécessaire au fonctionnement de la performance puisque c'est le passage par la bouche matricielle de l'artiste qui vient connoter la nourriture et la détourner de son ingestion. Il y a également une résonance avec le « processus anorexique²⁰² » dont parle Christine Durif-Bruckert, au sens où l'artiste met en scène une tension entre intérieur et extérieur du corps. Le travail de Julia Kristeva sur la souillure et l'abject précise cette idée de l'aliment qui vient polluer le corps et qui inspire le rejet :

Lorsque la nourriture apparaît comme objet polluant, elle ne l'est comme objet oral que dans la mesure où l'oralité signifie une frontière du corps propre. Une nourriture ne devient abjecte que

¹⁹⁷ Elaine Aston, *op. cit.*, p. 24.

¹⁹⁸ Seule une gorgée de vin est avalée par mégarde.

¹⁹⁹ Que l'on peut traduire par : « Offrez-nous une meilleure alimentation ».

²⁰⁰ Elaine Aston, *op. cit.*, p. 24.

²⁰¹ Mary Douglas, *op. cit.*, p. 122.

²⁰² Christine Durif-Bruckert, *op. cit.*, p. 167.

d'être un bord entre deux entités ou territoires distincts. Frontière entre la nature et la culture, entre l'humain et le non-humain²⁰³.

L'incapacité à avaler la nourriture et l'obstination à recracher et tacher commentent une impossibilité du dedans du corps, dedans qui est pourtant rendu explicite. Le corps de l'artiste se maintient donc à distance de sa propre matérialité tout en la surinvestissant. Le fait que la maternité et le rôle de mère soient des leitmotifs dans les œuvres de Bobby Baker n'est pas anodin. Julia Kristeva, dans *Pouvoirs de l'horreur*, démontre que le corps maternel est régulièrement associé à l'abject. Elle donne l'exemple du Lévitique :

L'abomination alimentaire trouve donc un parallèle — à moins que ce ne soit un fondement — dans l'abomination que suscite le corps féminin fécondable ou fertile (les menstrues, l'enfantement). [...] En tout cas, cette évocation du maternel souillé (Lévitique 12) inscrit la logique des abominations alimentaires dans celle d'une limite, d'une frontière, d'un bord entre les sexes, d'une séparation entre le féminin et le masculin comme fondement de l'organisation « propre », « individuelle », et, de fil en aiguille, signifiable, légiférable, sujette à la loi et à la morale²⁰⁴.

La chercheuse met en valeur le double sens de « propre » qui définit à la fois ce qui permet de cerner l'identité individuelle et ce qui s'oppose au sale. La mère, dont le corps fusionne d'abord avec celui de l'enfant, est ensuite rejetée pour que le sujet puisse se constituer. Le corps maternel est alors associé à l'impureté²⁰⁵. Le lait, qui est utilisé par Bobby Baker dans *Drawing on a Mother's Experience*, fait partie des nourritures qui expriment le mieux ce dégoût pour le corps maternel. La chercheuse canadienne Christina Young explique à ce sujet :

Il n'existe aucune situation dans laquelle l'allaitement est perçu comme complètement « normal » ou « déviant ». Il s'agit plutôt d'un acte incarné dont la description passe facilement de normale à déviante selon le lieu, le moment, la manière et la personne qui l'accomplit. Cette nature « labile » de l'allaitement vient ainsi perturber une conception mécaniste des corps humains et fait donc de celui-ci un acte subversif, indépendamment de ses avantages pour la santé « normative »²⁰⁶.

Le lait maternel et l'acte d'allaiter seraient perçus comme « déviants » soit par rapport aux discours médicaux dominants²⁰⁷, soit par rapport à l'association des seins au plaisir et au

²⁰³ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 90.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 119.

²⁰⁵ « Le glissement entre les chapitres 12 et 13 [du Lévitique] nous paraît significatif : de l'intérieur du corps maternel (accouchement, menstrues) au corps pourrissant. Par quel retournement l'intérieur de la mère est-il associé à la pourriture ? [...] L'évocation du corps maternel et de l'accouchement induit l'image de la naissance comme acte d'expulsion violente par laquelle le corps naissant s'arrache aux substances de l'intérieur maternel ». *Ibidem*, p. 120.

²⁰⁶ Christina Young, « Corporéité « déviante » et acte d'allaiter : une théorisation », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 40, trad. Isabelle Zinn et Clothilde Palazzo-Crettol, janvier 2021, p. 67-80, p. 72.

²⁰⁷ « Présentant l'histoire des préoccupations de santé publique en matière d'allaitement au Canada, Tasnim Nathoo et Aleck Ostry (2009) montrent que sa promotion découle d'abord des préoccupations liées à la mortalité

désir sexuels²⁰⁸, soit par la comparaison à une hypothétique norme naturelle²⁰⁹. Dans tous les cas, les corps féminins deviennent le site privilégié de discours contradictoires qui tentent de les régir, faisant alterner les stéréotypes de la bonne mère et citoyenne²¹⁰, de la femme objet sexuel²¹¹, ou de la femme-nature qui *sent* ce qui est bon pour son enfant²¹². Cette superposition de fantasmes sur les corps maternels et sur leur production lactée en fait des espaces subversifs, oscillant en permanence entre le bon et le malsain, entre le normal et le dégoûtant.

Le statut ambivalent du lait et de l'allaitement bascule complètement dans le rejet et la répulsion si la situation dans laquelle ils apparaissent est inhabituelle et, dès lors, jugée obscène. Le simple fait d'allaiter dans des espaces publics étant sujet à controverse, l'impression d'écœurement face à une situation déplacée est d'autant plus présente lorsque le lait, comme chez Bobby Baker, n'est pas utilisé pour sa fonction nutritive. Comme le rappelle Julia Kristeva :

Milieu commun à la mère et à l'enfant, nourriture qui ne sépare pas mais lie, le lait n'est pourtant pas, en raison des nécessités économiques et vitales, interdit. Ce n'est pas le lait comme nourriture qui est mis en cause ; mais le lait considéré pour sa valeur symbolique²¹³.

Au moment où la nourriture n'est pas employée selon son usage « admis », ni dans un lieu « adéquat », s'opère un glissement du côté du symbolique²¹⁴. La nourriture est détournée,

infantile dans les années 1920, puis elle est centrée sur les bénéfiques nutritionnels, immunologiques et psychologiques dans les années 1970, pour ensuite se focaliser sur le développement de l'enfant et la santé de la population vers les années 1990. Plus récemment, dans les années 2000, la promotion de l'allaitement a ciblé la réduction de l'obésité infantile ». *Ibidem*.

²⁰⁸ « Les angoisses de la société à l'égard des femmes qui allaitent en public attestent d'une gêne fondée sur le double rôle sexuel et nutritif du sein. Le désir d'allaiter 'discrètement' est pourtant rarement vu comme relevant de l'inconfort des femmes face au regard sexuellement objectivant ni de leurs craintes d'éprouver une excitation sexuelle pendant l'allaitement ». *Ibidem*, p. 74.

²⁰⁹ « [...] l'allaitement est renvoyé à la 'nature', dissocié de la culture et associé à une imagerie quelque peu primitive ». *Ibidem*, p. 75.

²¹⁰ « L'importance des messages de promotion de la santé dans les discours dominants sur l'allaitement maternel démontre la valeur biopolitique de celui-ci en raison de ses bénéfices sanitaires et donc de son rôle dans la production de citoyen·e·s en bonne santé et (économiquement) productives et productifs ». *Ibidem*, p. 73.

²¹¹ « L'acte d'allaiter sous le regard sexuellement objectivant est entièrement façonné par la dichotomie culturelle entre maternité et sexualité ». *Ibidem*, p. 74.

²¹² « Sous couvert de nature, des formes de déviance se dessinent à propos de l'allaitement, lorsqu'il est insuffisamment long, pratiqué en alternance avec du lait artificiel ou lorsque la mère initie le sevrage de son bébé. [...] Cet imaginaire [élaboré par des femmes blanches éduquées à partir de témoignages sur des sociétés tribales] peut être compris comme anthropomorphique et raciste du fait qu'il construit un 'nous' culturel et un 'eux' naturel ». *Ibidem*, p. 76.

²¹³ *Ibidem*, p. 123-124.

²¹⁴ On retrouve ce système dans d'autres performances comme la série *How To Shop* (performance filmée). On y voit Bobby Baker Bobby Baker faire ses courses dans un supermarché en obéissant à une voix intérieure qu'elle est la seule à entendre. Bobby Baker s'empare d'une conserve d'anchois qu'elle enfourne dans sa bouche, déformant ainsi son visage. Ses joues paraissent rectangulaires et sa bouche reste grande ouverte, complètement étirée de l'intérieur par la conserve. C'est la perception extérieure du corps de Bobby Baker qui est modifiée pour frôler le ridicule. Le récit se construit autour de blancs (« *Now Lord, what do you want me to do ?... oh you must be joking...I can't possibly do that [...] please don't make me do it...* ») que l'image vient compléter. Cette

mais le corps de l'artiste l'est aussi, il cesse de se conforter comme « technologies de genre²¹⁵ ». La distance maintenue avec la nourriture, alors même qu'elle est omniprésente sur scène, restitue cette tension intériorisée entre corps propre et corps maternel réifié par les attentes sociétales, notamment via l'évocation des désordres alimentaires qui touchent majoritairement les femmes²¹⁶. Le corps de Bobby Baker est subversif par l'évocation de la figure maternelle au travers d'une nourriture qui n'est jamais « à sa place » et qui par-là devient obscène. Selon le chercheur Henri-Pierre Jeudy :

Dans le culte contemporain de l'exhibition, c'est le corps propre qui devient expression de l'obscénité. Telle serait la leçon morale des performances artistiques : l'artiste démontre publiquement comment il crée toute la puissance de l'obscène de son propre corps. [...] L'art transforme l'obscénité en dégoût, il en fait un état de l'esprit qui commande à notre perception²¹⁷.

Chez Bobby Baker, corps et nourriture s'inter-influencent. Le dégoût éprouvé face à l'acte de régurgitation devient dégoût pour le corps de la personne qui le produit et donc pour son identité. Les frontières du sujet sont remodelées par les matières auxquelles il a recours et la façon dont il les emploie. Ici, on voit se mettre en place une sorte de porosité « inversée ». La nourriture est une matière perméable par excellence puisqu'elle s'inscrit dans un cycle où elle est transformée par le corps lors de son ingestion et transforme ce dernier en retour. Le détournement et le refus de cette porosité propre à la matière alimentaire viennent tout autant

esthétique de l'absurde – Bobby Baker ne déballe même pas les anchois, elle enfourne directement la boîte dans sa bouche, rompant avec l'univers quotidien du supermarché – exprime un corps qui sort de sa place, qui est déréglé. On voit d'ailleurs des figurant·e·s se détourner de Bobby Baker en apercevant son geste insolite.

Lucy Baldwyn décrit ainsi la série *How To Shop* : « In *How To Shop* Baker enacts a spiritual investigation, a catechism of supermarket shopping. This performance, presented in the style of a lecture, combines audiovisual aids (video footage of Baker demonstrating shopping cart techniques in a local supermarket) with the onstage recreation of her own search for the sublime in the mundane. [...] Her instructions include searching out and purchasing seven virtues, among which are a tin of anchovies for Obedience, a toffee apple for Joy, parsley for Humility, and bread for Love ». Lucy Baldwyn, « Blending in: the immaterial art of Bobby Baker's culinary events », *TDR (Cambridge, Mass.)*, vol. 40 / 4, 1996, p. 37-, p. 40.

²¹⁵ Dans *Histoire de la sexualité*, Michel Foucault parle de « technologies du sexe » comme moyen d'action du « dispositif » au travers, par exemple, des institutions médicales et juridiques. Cette expression est reprise et critiquée par Teresa de Lauretis qui propose de la compléter avec celle de « technologies du genre ». En se positionnant en tant que chercheuse féministe, Teresa de Lauretis met le doigt sur une réalité que Foucault omet, celle d'une inégalité des genres au sein de ce dispositif. Teresa de Lauretis poursuit la réflexion de Foucault et pose « le genre, lui aussi, comme une représentation et une autoreprésentation, [qui] est le produit de technologies sociales variées, comme le cinéma, ou encore les discours institutionnels, l'épistémologie, et les pratiques critiques [qu'elles soient académiques ou populaires] ». Teresa De Lauretis, *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, (« Theories of representation and difference »), p. ix.

²¹⁶ « Like hysteria in the nineteenth century, the incidence of eating disorders has always been disproportionately high among females: approximately 90 percent of sufferers are girls or women. Second, and again like hysteria, eating disorders are culturally and historically situated, in advanced industrial societies within roughly the past hundred years. [...] it's not until the second half of the nineteenth century that something like a minor epidemic of anorexia nervosa is first described in medical accounts; and that incidence pales beside the dramatic escalation of anorexia and bulimia in the 1980s and 1990s ». Susan Bordo, *op. cit.*, p. 49-50.

²¹⁷ Henri Pierre Jeudy, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin, 1998, (« Chemins de traverse »), p. 103-105.

définir l'identité mais par effet de renforcement de la frontière entre le sujet et le monde. La relation corps-nourriture est déplacée d'une porosité concrète à une altérité symbolique qui affirme les bornes du sujet. Si le corps de Bobby Baker commence véritablement à être repoussant lorsqu'elle crache des mets et des sauces c'est parce qu'elle rompt l'ordre social en rompant le trajet normal de l'aliment.

C/ Susciter l'écoeurement pour exprimer des identités en rupture

La nourriture agit donc comme une matière qui structure le social. Elle condense par là-même des relations de pouvoir : différence entre l'aliment brut qu'il faut traiter (*Con Grazia*) et l'aliment cuisiné, entre qui prépare la nourriture et qui la goûte (Bobby Baker qui ne mange pas ses propres œuvres, ou, à l'inverse des artistes qui mangent longuement devant les spectateur·trice·s sans leur proposer de participer au repas comme dans *My Diner With André* de tg STAN²¹⁸), ou encore la manière d'employer la nourriture une fois servie peut diverger pour signifier une acceptation ou un rejet des codes sociaux.

Dans ce dernier cas, certains spectacles recourent à la nourriture pour faire référence aux instincts corporels, à la nature animale de l'humain (*Le Misanthrope* d'Ivo van Hove) ou à la société de consommation (*L'histoire de Ronald, le clown de McDonald's* de Rodrigo García). La nourriture y est employée dans une relation aux corps qui atteint la perception que les

²¹⁸ Dans *My Dinner With André* deux hommes refont le monde autour d'un dîner spécialement cuisiné pour eux par un·e chef·fe différent·e chaque soir. Les aliments sont présentés de manière assez banale et servent de cadre à l'action, ou plutôt à la discussion, qui dure environ trois heures et demi. Le degré d'interférence des aliments avec les corps reste assez minime tandis que le recours à la nourriture sert simplement à délimiter la situation. Il renforce néanmoins la distinction, ou la relation de pouvoir, entre la scène et la salle, les convives prenant à partie les spectateur·trice·s sans les inviter à manger.

spectateur·trice·s ont d'eux plutôt que leur être en mouvement. Il n'y a pas, comme ce sera davantage le cas dans la prochaine partie, d'interférence avec la manière de bouger sur scène ou de difficulté physique pour l'artiste. Néanmoins, on commence à modifier l'apparence du corps et à chercher des interactions de plus en plus radicales, basées notamment sur des stratégies d'avilissement. Un rapport de confrontation se crée, soit sur scène entre différents personnages, soit entre la scène et la salle.

Le repas cesse d'être structuré et structurant. La nourriture n'est plus associée au raffinement et à la civilité. Ces spectacles marquent alors une autre étape dans la relation des corps à la nourriture, le contact entre la peau et ce qui est comestible se faisant plus étroit. Les corps qui refusent la nourriture et dévient sont usage deviennent peu à peu repoussants pour mieux maintenir une distance entre eux et les autres. Dans cette partie j'évoquerai principalement *Der Menschenfeind (Le Misanthrope)* d'Ivo van Hove (2010, Schaubühne, Berlin) et *L'histoire de Ronald, le clown de McDonald's* de Rodrigo García (Citemor, Portugal, 2002).

Dans *Der Menschenfeind* d'Ivo van Hove, le personnage d'Alceste a recours à la nourriture pour exprimer sa misanthropie, elle est au cœur d'un dispositif d'avilissement et de rupture de l'ordre social. Cette mise en scène ancre *Le Misanthrope* de Molière dans un univers résolument contemporain. La scénographie représente une maison hyper moderne, aux murs et au sol blancs, seulement meublée d'une longue table basse également blanche. Des vitres transparentes séparent la scène de la salle et un grand écran retransmet l'image, filmée en direct, d'une pièce accessible via une sorte de porte de garage. A l'intérieur sont installés des miroirs, fauteuils et lumières, permettant à la fois d'intégrer les coulisses à l'espace scénique et d'en faire une pièce à part entière dans laquelle une partie de l'action se déroule. La caméra permet ainsi d'ouvrir l'espace scénique et de jouer sur l'alternance entre champ et hors-champ ou entre présence et absence, comme c'est souvent le cas dans les mises en scène d'Ivo van Hove. Elle permet aussi de voir l'expression des comédien·ne·s décuplée. Cet usage de la caméra et de l'espace scénique donne la sensation d'une émission de télé-réalité contemporaine. Les technologies sont intégrées au spectacle au sens où les cameramen se trouvent en bordure de scène et, bien que discrets, ils ne sont pas pour autant complètement cachés. L'usage de

smartphones et de tablettes est également pleinement inclus à la dramaturgie, Célimène téléphonant régulièrement, Alceste regardant une photo d'elle sur son smartphone, des vidéos de Célimène ivre étant aussi montrées à l'acte V à la place des lettres écrites de sa main. Au lieu de se dérouler dans un milieu aristocratique du XVII^{ème} siècle, l'action prend place dans un appartement réunissant des jeunes gens aisés d'aujourd'hui.

Description : Der Menschenfeind est une adaptation contemporaine du Misanthrope de Molière. La pièce se déroule dans une maison très moderne, blanche et partiellement vitrée. L'omniprésence des nouvelles technologies (notamment la projection d'un film tourné en direct) contribue à cette esthétique de la transparence rompue par l'usage de la nourriture.

La nourriture est intégrée à l'intrigue et apportée par les personnages que Célimène convie chez elle pour festoyer. La scène dite « des portraits », au cours de laquelle elle critique en quelques vers tranchants des personnes absentes, a lieu autour de ce buffet improvisé. Les personnages se servent à boire, grignotent et rient aux blagues de Célimène qui emploie certains aliments pour rendre ses propos plus comiques. Elle s'empare ainsi d'une saucisse qu'elle place devant son sexe pour imiter un pénis et qu'Oronte prend dans sa bouche de manière explicite. Ensuite elle fait de cette saucisse un appât tenu devant Oronte qui jappe comme un chien. Jouant ainsi avec ses prétendants, ses convives et la nourriture, Célimène utilise les mets comme une ressource qui lui sert davantage à se faire valoir qu'à alimenter son corps. Elle peut tout gaspiller, du moment que l'attention est portée sur elle. Mais ce gaspillage est modéré et prend place au sein d'un discours qui permet de lui donner du sens.

Alceste, au contraire, paraît déraisonner lorsqu'il coupe court aux plaisanteries de Célimène en se vautrant au milieu de cette table. Il saccage la nourriture et crée de l'inconfort, plaçant son corps au centre de l'espace de convivialité. Mais il ne s'arrête pas là. Tout en dénonçant l'hypocrisie des convives, Alceste se verse de la sauce au chocolat sur la tête, puis du coulis et écrase une tarte sur son visage. Continuant sa diatribe, il se fabrique un chapeau à l'aide d'une pastèque coupée en deux dont la pulpe coule de partout. Alors qu'un invité filme la scène avec son téléphone, il baisse son pantalon et applique toutes sortes de sauces sur ses fesses en guise de lubrifiant puis fourre des saucisses dans son anus. Il fait tenir une baguette de pain à la place de son pénis et utilise de la mayonnaise en bouteille pour imiter une éjaculation pendant que Célimène lui répond. Il continue ensuite à étaler toutes sortes d'aliments sur son visage (crème, biscuits...) et lance des chips en l'air comme des confettis. Son image, filmée en direct, est aussi retransmise sur l'écran, dédoublant sa présence.

Dans cette partie du spectacle, la nourriture est utilisée pour illustrer ce dont Alceste parle. Alors qu'il éprouve du dégoût par rapport aux autres, il tente lui-même de susciter de la répulsion. La chercheuse en psychologie sociale, Audrey Abitan définit ainsi le dégoût :

L'émotion de dégoût est classiquement caractérisée dans la littérature par une activation physiologique du système nerveux parasympathique entraînant un ralentissement du rythme cardiaque [...], accompagné d'une sensation nauséuse exprimée sur le visage des individus par un froncement de nez, le retroussement de la lèvre supérieure et parfois une protrusion de la langue²¹⁹.

Cette réaction, à la fois de l'ordre du réflexe et de l'apprentissage culturel a une fonction critique, aussi bien liée à la survie de l'espèce humaine qu'à l'élaboration de nos relations interpersonnelles :

Tout se passe comme si le dégoût, en agissant tel un signal, nous permettait de distinguer le bon du mauvais, le bien du mal. Alors guide de nos jugements et de nos comportements, le dégoût est au centre de notre existence individuelle et sociale. [...] le dégoût s'immisce au cœur de nos perceptions, de nos jugements, de nos relations pour nous conduire au rejet du « répugnant »²²⁰.

Alceste, dans la mise en scène d'Ivo van Hove, s'élabore en personnage dégoûtant à la fois physiquement et moralement, en cherchant en permanence à rebuter les autres par ses actions et ses paroles. En critiquant leurs fausses apparences, il détériore la sienne. Il s'expose dans la brutalité de ses opinions et cherche à provoquer une réaction. La salissure du corps d'Alceste fait écho à l'hypocrisie des convives tout en sortant du cadre, en rompant avec les manières courtoises. En écho à la théorie des humeurs, les liquides et pâtes molles répandues sur le corps de l'acteur manifestent sa bile noire, sa mélancolie profonde et sa misanthropie. Alceste bout intérieurement et déborde de liquides, de crèmes, de pulpes et de chairs extérieurement. Toute l'inconvenance sociale du personnage est rendue littérale et parvient malgré tout à dénoncer les pratiques des autres courtisan·e·s. Le repas est réduit en bouillie et Alceste réussit à faire fuir la plupart des invité·e·s. Seule Eliante, qui éprouve un penchant pour Alceste, n'est pas dégoûtée par ses actions et, au contraire, vient nettoyer son visage en discourant sur la beauté ainsi que sur l'amour qui déforme la vision objective de la personne. Là encore, son geste est l'expression littérale de ses propos. La nourriture apparaît à la fois comme contextuelle (elle installe la situation dans une ambiance initialement festive), comme métaphorique (elle exprime la dualité entre beauté intérieure et corruption par l'intermédiaire de ce qui admis ou déplacé) et comme redoublement du langage verbal.

²¹⁹ Audrey Abitan et Silvia Krauth-Gruber, *op. cit.*, p. 100.

²²⁰ *Ibidem*, p. 99.

Alceste assume sa misanthropie en continuant à manger ce qui lui passe sous la main alors que les autres convives commencent à partir mais surtout en gardant son visage et son corps souillés tout au long du spectacle. Il affiche ainsi sa différence au sein même de son apparence en s'apparentant à la tache, à la salissure. Ce n'est pas la nourriture en soi qui est dégoûtante, mais son usage déplacé à même le corps de l'acteur. Elle provoque alors une réaction épidermique de dégoût chez les autres personnages mais aussi chez les spectateur·trice·s qui peuvent être écœuré·e·s face à ce trop-plein. Le gaspillage et l'étalage montrent la nourriture comme matière excessive, qui se répand et qui salit jusqu'à ne devenir qu'amoncellement de restes et taches omniprésentes. Elle évoque un corps qui déborde et ne sait pas se tenir, un corps ancré dans ses besoins charnels, un corps intense, excessif dans son rejet des codes sociaux.

Cette scène de salissure par la nourriture fait écho à une séquence qui advient plus tardivement et au cours de laquelle, après s'être disputé avec Célimène qui sort du théâtre pour appeler un taxi, Alceste revient de l'extérieur chargé de poubelles. Il ouvre les sacs et en jette le contenu sur la photo de Célimène qui est projetée sur l'écran en fond de scène. Les ordures se répandent au sol et tachent le mur et l'écran. L'état intérieur d'Alceste est de nouveau exprimé par l'explosion de déchets, dont beaucoup sont de provenance alimentaire. Dans cet univers transparent, blanc et aseptisé, Alceste est l'élément disruptif qui vient remettre de la vie, de la colère mais aussi de la saleté. Il est le seul à assumer ses pensées les moins politiquement correctes et cela passe par une volonté de tacher, de s'ancrer dans le bas corporel, de fouiller dans ses détritiques, en bref d'exhiber sa corporéité dans ce qu'elle a de moins gracieux. Son corps apparaît plus présent que celui des autres et sort des conventions, contrairement à Célimène qui se remaquille plusieurs fois au cours du spectacle et porte une robe rouge vif, cherchant à mettre en valeur ses atouts.

Célimène est le personnage qui exprime le plus sa subjectivité en voulant se définir, notamment au travers de son apparence, tandis qu'Alceste est celui qui incarne la corporéité à l'état brut. Il revendique une identité radicale, à la marge des conventions sociales, mais qui devient une sorte d'étiquette tandis que son corps se déforme par l'amoncellement de nourriture à même la peau. Dans ce cadre, avoir recours à la nourriture signifie exposer la matérialité d'un corps, son désir primitif mais aussi ce qui est associé au sale, au dégradant, à l'inconvenant. La rencontre, voire l'hybridation, du corps de l'acteur et de la nourriture produisent le dégoût, Alceste devenant une sorte de monstre, de patchwork ambulante de chair et de sauces. Alceste est aussi excessif qu'il est repoussant, il rend sa corporéité évidente et omniprésente : elle est

impossible à contourner. Dans une sorte de retournement, il utilise finalement le dégoût comme un mécanisme de défense pour mettre à distance ce qui le dégoûte lui-même moralement, c'est-à-dire l'hypocrisie et les mondanités. Audrey Abitan explique :

D'un point de vue comportemental, le dégoût se traduit généralement par une mise à distance des objets ou des situations perçus comme nocifs. Ainsi, cette émotion permettrait de ne pas ingérer certains aliments toxiques ou, de manière générale, d'éviter certaines situations menaçant la santé²²¹.

Alceste, afin d'éviter les situations qu'il juge désagréables ou toxiques, s'immerge lui-même dans une confusion d'aliments afin de devenir repoussant pour les autres. Il y a superposition du dégoût physique au dégoût moral, du dégoût alimentaire au dégoût pour le corps même de l'acteur. Ce choix met en avant une identité qui se signifie par sa position à la marge, mais aussi une corporéité qui se perd à mesure qu'elle s'affirme, tant la nourriture prend de la place et se greffe sur le corps de l'acteur. Un mouvement paradoxal d'hyper-identification et de dissolution se met alors en place : plus Alceste exhibe sa présence corporelle en se salissant et en se rendant odorant, plus l'accès à sa silhouette et aux traits de son visage se brouille. Il est excessif et cet excès tire la corporéité du personnage vers deux polarités en apparence contradictoires : une sur-identification de soi par contraste avec les autres et un effacement dans un environnement dégradant.

Le personnage d'Alceste devient un stéréotype, situation qui découle de son usage du dégoût qui, comme le rappelle Audrey Abitan peut conduire à une schématisation réductrice de certains groupes sociaux, à des préjugés :

Par exemple, Inbar, Pizarro et Bloom (2009) mettent en évidence un lien entre la sensibilité au dégoût et certaines valeurs conservatrices à l'égard notamment de l'avortement ou du mariage homosexuel. Autrement dit, les individus conservateurs moraliseraient « par dégoût » – et donc rejetteraient – ce qui semble porter atteinte à leurs valeurs morales. De cette manière, le dégoût peut être vu comme un automatisme freinant l'ouverture à de nouvelles avancées sur le plan technologique comme sur le plan humain. [...] Ces résultats suggèrent que le dégoût n'est pas toujours une « intuition » fiable puisqu'il biaiserait notre perception sociale²²².

Alceste fait volontairement appel à cette fonction moralisatrice chez les personnes qui l'observent en suscitant le dégoût. L'usage de la nourriture à même le corps et la dégradation de l'apparence en est un moyen puisque :

Selon Cottrell et Neuberg (2005), si certains groupes seraient davantage associés au dégoût c'est parce qu'ils menaceraient nos valeurs morales ou notre santé [...]. Ressentir de l'aversion et éviter (ou tenter d'éviter) la potentielle source de contamination serait adaptatif et présent aussi bien chez les animaux que chez les êtres humains (Schaller & Duncan, 2007 ; Schaller & Park,

²²¹ *Ibidem*, p. 100.

²²² *Ibidem*, p. 109-110.

2011). Cette réponse « immuno-comportementale » se manifesterait sur la base de signes corporels (ex. un abcès sur un visage) indiquant la présence éventuelle d'agents pathogènes. Ces indices induiraient alors une réponse émotionnelle de dégoût. Or, nous savons que ces indices n'indiquent pas toujours la présence réelle d'agents pathogènes (ex. tâches sur la peau ou des marques d'anciennes brûlures), et à l'inverse les agents pathogènes ne « marquent » pas nécessairement²²³.

En devenant lui-même primitif dans son rapport à la nourriture, Alceste produit une image animalisée de son propre corps, il s'inflige le stigmate de la saleté et de la tache comme éléments repoussants visibles qui auront un impact physique instantané sur les personnes qui l'entourent. La nourriture étalée à même la peau agit comme la marque d'une maladie ou d'une pourriture potentiellement contaminante qui encourage les autres personnages et spectateur·trice·s à éprouver de l'aversion pour Alceste, à se tenir à distance de lui.

En rompant les règles de la convivialité qui sont associées au repas, Alceste devient une menace pour l'ordre social. L'hyper-transparence, la blancheur omniprésente et la propreté de la scénographie sont un terreau propice pour un tel acte radical, comme l'explique Mary Douglas :

[...] pollution is a type of danger which is not likely to occur except where the lines of structure, cosmic or social, are clearly defined. A polluting person is always in the wrong. He has developed some wrong condition or simply crossed some line which should not have been crossed and this displacement unleashes danger for someone²²⁴.

Avec la salissure alimentaire, Alceste s'inscrit dans une esthétique du désordre qui vient perturber l'ordre social, mais aussi sensoriel (la nourriture s'étale sur la peau au lieu d'être ingérée) et spectaculaire (sortir de scène puis du théâtre, brouiller l'accès à son visage et à l'image diffusée sur l'écran). En se mêlant à la nourriture il revendique ainsi une identité en rupture, à la marge des conventions. Le rejet n'est plus seulement celui d'un artiste pour un aliment, mais celui des personnages – et de certaine·s spectateur·trice·s – pour Alceste et sa corporéité débordante.

²²³ *Ibidem*, p. 113.

²²⁴ Mary Douglas, *op. cit.*, p. 114.

Description : Dans cette pièce, Rodrigo García propose une sorte de patchwork d'instant où les corps se confrontent à la matière alimentaire et où les récits intimes alternent avec de longues tirades de critiques envers la société de consommation, la politique ou encore les dessins animés. Le tout prend place dans une esthétique de la frénésie et du débordement.

Rodrigo García, auteur et metteur en scène hispano-argentin dont la compagnie s'intitule La Carnicería Teatro, le Théâtre de la Boucherie, est quant à lui considéré comme une figure provocatrice du théâtre contemporain européen. Dans ses œuvres, la critique de la société bourgeoise et intellectuelle est récurrente et s'accompagne souvent d'une mise en scène faisant surgir le réel. Les animaux (poules, tortues, vers, hamsters, homards...) et la nourriture sont employés comme des éléments disruptifs parce qu'ils rompent avec la fiction et se distinguent de l'usage d'artefacts ou d'accessoires plus ordinaires. Leur présence fait ressortir la théâtralité par contraste. Bien que j'émette, à l'instar d'autres chercheur·euse·s²²⁵, un doute sur le bien-être des animaux présents dans les spectacles de Rodrigo García, le choix d'intégrer du vivant non-humain sur scène me semble faire écho à celui d'investir la nourriture. Il arrive même, comme dans *Accidens (Killing to Eat)*, que l'on glisse de l'un à l'autre, avec notamment une scène au cours de laquelle un performeur tue, cuisine et déguste un homard²²⁶. De l'action violente à celle quotidienne, la tension entre ce qui est considéré comme un acte barbare ou une activité civilisée se fait sentir. Rodrigo García s'intéresse aussi à ce que l'aliment renvoie socialement, le homard étant un produit de consommation peu courant et plutôt réservé aux classes aisées, contrairement à d'autres nourritures plus populaires qui sont parfois convoquées sur scène, comme dans *Hamlet Kebab*²²⁷ ou dans *L'Histoire de Ronald, le clown de McDonald's*.

²²⁵ Lourdes Orozco, « There and Not There: Looking at Animals in Contemporary Theatre », Jennifer Parker-Starbuck et Lourdes Orozco García (dir.), *op.cit.*

²²⁶ Dans cette performance, c'est l'exposition de l'abattage de l'animal sur scène qui a pu choquer une partie du public, rappelant que ce qui est dans notre assiette est parfois sacrifié pour notre repas. Ce qui est habituellement caché par l'industrie alimentaire, ou même par les cuisines de certains restaurants, est révélé avec une certaine désinvolture dans le jeu d'acteur, tandis que des sons de battements de cœur sont diffusés, contribuant au sensationnalisme de la séquence. L'acte meurtrier est étiré par la torture de l'animal dont l'acteur commence par découper les pattes alors qu'il est encore vivant. L'intérêt dramatique d'un tel geste se situe également dans la préparation du homard que l'acteur fait griller, dégageant ainsi une forte odeur.

²²⁷ Dans *Hamlet Kebab*, le metteur en scène a travaillé avec des habitant·e·s d'Aubervilliers, banlieue parisienne peu fortunée, pour interpréter la pièce de Shakespeare dans des espaces populaires de la ville. Le suicide d'Ophélie a lieu à la piscine municipale, le fantôme du père d'Hamlet rode dans une voiture « tunée », c'est-à-dire bricolée et redécorée, avec un masque de faucheuse sur la tête, et l'essentiel de l'action se déroule dans un restaurant de kebabs en bord de route. Les personnages sont incarnés pour la plupart par des amateur·trice·s. La pièce est filmée et retransmise en différé dans des théâtres et cinémas partenaires. L'ancrage de l'action dans un restaurant de kebabs n'est qu'un élément supplémentaire qui vient compléter une esthétique décalée et humoristique. La nourriture est consommée comme elle le serait dans un cadre non-théâtral et n'apporte apparemment pas grand-chose à l'intrigue en dehors de sa transposition dans un milieu non-mondain. Seul Hamlet refuse de manger,

Dans cette pièce, la nourriture participe aussi d'une pulsion contre l'ordre établi, visant cette fois davantage la surproduction capitaliste et l'omniprésence des médias que l'hypocrisie dénoncée par Alceste. L'un des personnages commence par raconter comment, alors que son père vivait ses derniers instants à l'hôpital, sa tante l'a emmené pour la première fois manger dans un McDonald's pour attendre de ses nouvelles. Le récit mêle la joie enfantine de découvrir ce que le petit garçon n'avait vu qu'en publicité à la télévision et la tristesse de la perte du père. Après quoi, une musique composée de sons industriels retentit tandis que l'acteur se recroqueville et que deux autres comédiens versent sur son corps dénudé plusieurs litres de lait et de vin. On le voit se contorsionner pendant plusieurs minutes dans des poses qui évoquent la douleur. Les bras et les jambes paraissent tordus et il passe d'un mouvement à l'autre dans un rythme saccadé. Un deuxième acteur le dédouble à quelques mètres pendant que le troisième continue à les submerger des liquides. Ce sont des boissons aux connotations opposées qui sont combinées pour arroser les corps, le lait étant plutôt destiné aux enfants et associé à la douceur tandis que le vin est réservé aux adultes et possède des vertus désinhibitrices. Mais il s'agit surtout de créer un environnement glissant, mettant les corps en difficulté et salissant leur image. Il peut y avoir une dimension régressive dans cette séquence, mais elle exprime la douleur de la perte d'un être cher. Néanmoins, ce sont des produits de la consommation courante qui sont utilisés pour recouvrir les corps et la scène. Il ne s'agit pas simplement de verser de l'eau, mais plutôt de restituer la dualité du souvenir, entre plaisir et tristesse.

Les corps, quant à eux, emploient une gestuelle forte, que l'on pourrait qualifier d'expressionniste. Rodrigo García explique que le point de départ de son spectacle était la question de la torture des enfants mais qu'il a décidé de s'en éloigner et de consolider une esthétique qui transcende cette thématique et celle de la consommation. Il décrit ainsi son processus de travail autour de cette scène :

Jamais, en répétition, nous n'avons eu de débat sur la torture. La seule chose que nous avons faite, c'est de travailler sur une flaque de lait. Mais il y a beaucoup de choses sous-entendues dans la manière dont les acteurs le font. Je leur donne des indications extrêmement concrètes,

s'inscrivant ainsi en rupture de la société. Il garde par ailleurs son visage couvert par un masque d'escrime pendant une longue partie du spectacle, cachant ses expressions et empêchant l'accès à sa bouche. A plusieurs reprises les cuisines sont filmées, dans une imitation de télé-réalité, avec un chef expliquant face caméra comment il prépare tel ou tel plat gastronomique à destination d'Hamlet. La nourriture raffinée et dressée dans une assiette se distingue des sandwiches-frites servis dans des barquettes dans le reste du restaurant. Le fait qu'Hamlet ne goûte pas aux mets cuisinés spécialement pour lui marque d'autant plus son dédain à l'égard de l'alimentation et ses envies morbides. Le corps d'Hamlet, affecté par la mort de son père, s'efface. Corps et nourriture ont des rôles narratifs et sont motifs de rejet aux yeux du personnage principal. Hamlet se soustrait au monde matériel au sens où il se définit par la négative face à son environnement, il n'est que contraste, opposition, creux, retrait.

comme de pousser le mouvement jusqu'à l'épuisement, ou d'imiter un poisson hors de l'eau lorsqu'ils nagent dans ces liquides qui envahissent la scène²²⁸.

La même dynamique est employée pour illustrer une autre histoire, celle d'un jeune homme qui doit subir une opération conséquente au niveau des parties génitales. Alors que sa plaie se met à saigner abondamment et qu'il doit retourner à l'hôpital refaire ses points de suture sans anesthésie, sa famille l'invite à déjeuner au McDonald's de Madrid pour se remettre de sa blessure. Le récit est suivi d'une séquence où l'acteur s'allonge sur le flanc, dos au public tandis que les deux autres performeurs tirent des spaghettis à la bolognaise d'un seau caché au niveau du ventre de celui étendu au sol. L'image véhiculée est celle d'entrailles que l'on sort à la hâte du corps du malade. La texture filandreuse des spaghettis et la sauce tomate rouge agrémentée d'épais morceaux de viande répandus sur le flanc de l'acteur permettent une transposition efficace. La matérialité de la nourriture et celle des corps sont mises au même niveau. Il y a aussi une association entre les aliments et la partie du corps de laquelle ils semblent être extraits, c'est-à-dire la panse. Véritable siège des émotions, le ventre est considéré par certain·e·s, dont Richard Schechner, comme un second cerveau :

The gut—esophagus, stomach, intestines, and bowels—has its own nervous system. This system does not replace or preempt the brain. Rather it operates alongside the brain, or—evolutionarily speaking— « before » or « underneath » the brain²²⁹.

La nourriture, dans la mise en scène, sert à représenter le traumatisme de l'opération, tandis que dans le texte elle est la solution de réconfort trouvée par la famille de l'enfant. Il y a ainsi une tension entre le récit intime, probablement issu d'éléments biographiques, et la matière employée, ce qui produit un double discours. Dans la mise en scène, la nourriture n'est pas apaisante, elle agit sur le corps pour en exprimer la souffrance, la déchirure physique ou émotionnelle. Son application sur la peau, associée à des gestes vifs et saccadés, vient commenter l'emploi presque absurde qu'il en est fait dans le récit. Ici, il ne s'agit pas de stratégies d'auto-avilissement comme dans la pièce d'Ivo van Hove, mais de produire un sentiment de décalage entre la parole et le geste. Les corps expriment un rejet du système capitaliste (consommer pour oublier ses soucis), de la production industrielle de nourriture, et de la publicité qui surinvestit d'idéal des biens matériels ou alimentaires (le récit fait mention du rêve qu'ont les enfants de pouvoir manger au McDonald's à force d'en voir la publicité).

²²⁸ Rodrigo García, « Entretien avec Rodrigo García », trad. Berger, 2004, p. 63. En ligne. Consulté le 30 juillet 2022. URL : <https://festival-avignon.com/fr/edition-2004/programmation/l-histoire-de-ronald-le-clown-de-mcdonald-s-27943#section-documents>

²²⁹ Richard Schechner, *op. cit.*, p. 37.

L'aliénation produite par la société décrite par Rodrigo García s'exprime également dans une scène où deux des acteurs emballent de papiers journaux la tête du troisième et y versent du lait, des tomates pelées en conserves, des macaronis non cuits, et d'autres aliments. Le visage du personnage est littéralement phagocyté par les nouvelles nationales, les publicités et les dessins animés (un long monologue y est consacré juste avant) qu'on lui sert comme des plats dont on peut se gaver. L'engraissement vire à la lobotomie de même que le marché mondialisé finit par s'inscrire sur les corps – les trois personnages tatouent sur leur corps les logos de marques de vêtements et de produits alimentaires et se les impriment d'un corps à l'autre un moment avant cette scène. L'acteur tient plusieurs minutes debout, les mains écartées proches de son visage avant de déchirer le papier journal et de laisser la nourriture choir sur le sol. Le geste de cacher le visage est puissant²³⁰, l'invasion de la figure humaine par l'alimentaire affecte la représentation de l'identité. Le visage n'est plus qu'un bout de chair au milieu de sauces et de morceaux indistincts de nourriture de même que l'individu se perd dans les images et les paroles produites constamment par les médias – il est à rappeler que Rodrigo García a lui-même été créateur de publicités avant de s'investir dans le théâtre.

Cette fois, il ne s'agit donc pas de salir un personnage pour maintenir les autres à distance, mais d'utiliser la surabondance de parole comme celle de matières alimentaires pour exprimer un écœurement vis-à-vis de la société. Les corps qui se noient dans une flaque de lait et de vin ou qui étouffent dans un cornet de sauces et de pâtes confrontent les spectateur·trice·s au système sociétal dominant. Ils créent du désordre en condensant et en amplifiant les dynamiques de surproduction et de surconsommation puis en les rendant littérales (impression des logos de marques sur les corps, absorption des informations et publicités, noyade dans des boissons très consommées). La nourriture est présentée comme ce qui menace l'intégrité des corps, comme ce qui parasite leur frontière, comme ce qui se greffe à leur identité et ce qui pollue aussi bien le quotidien que le vécu des événements charnières de la vie.

La scène finale s'inscrit quant à elle dans une esthétique du gaspillage et de la frénésie. Elle incarne la déflagration du système capitaliste par la mise en évidence même de ce qui le fonde. Des frites sont jetées sur scène, bientôt suivies de briques de lait et de sodas qui explosent et salissent le sol. Puis, les acteurs continuent progressivement à souiller l'espace en répandant de l'eau afin de mieux glisser et dérapier sur le sol. Dans une danse électrique, mi-joyeuse, mi-enragée, les trois performeurs s'emparent de cagettes de poissons frais, de salades et de sacs de

²³⁰ J'y reviendrai dans la section B de la seconde partie de ce chapitre (« Dissolution des identités dans l'environnement alimentaire ») ainsi que dans le deuxième chapitre.

fèves qu'ils renversent, déchirent, balancent çà et là sur scène. Le sol se recouvre de détritiques alimentaires tandis que la vidéo d'un clown de McDonald's lançant des éclairs avec ses yeux plane au-dessus de la scène. Cette séquence de pur gaspillage dure un moment et d'autres mets sont introduits sur scène, comme du poulet non cuit, des nuggets, des sauces, essentiellement des produits de supermarché. L'espace scénique finit par ressembler à une benne. L'un des acteurs perce le caleçon d'un autre avec des ciseaux et y glisse un tube qu'il relie directement à une bouteille de Coca-Cola, donnant ainsi l'impression qu'il urine du soda. Bien que le système apparaisse complètement bricolé, le propos suggéré est assez explicite. La nourriture finit par envahir les corps sur scène si bien que leurs productions ne sont plus que boissons sucrées et sauces grasses. Le spectacle se clôt sur un monologue pseudo-scientifique expliquant que la nourriture ingérée affecte directement notre manière de penser et qu'elle génère un gaz putride qui sort par les oreilles. L'acteur se sert d'un « Happy Meal » de McDonald's pour prouver sa théorie, montrant que les aliments qui composent le burger altèrent le cerveau des enfants mais que ces mêmes enfants sont ceux qui ont la chance de ne pas être forcés au travail ou à la prostitution. Après cette diatribe, les trois performeurs se revêtissent du costume du clown jaune et rouge de McDonald's et se tiennent sur scène, livres à la main, tandis qu'une vidéo diffuse ces mêmes clowns faisant griller des ouvrages lors d'un barbecue. L'autodafé passe par la cuisine comme moyen de destruction du produit brut, c'est-à-dire le savoir véhiculé par les livres. Rodrigo García explique à ce sujet :

Lorsque les personnages, que l'on a vus à moitié nus pendant toute la pièce, enfilent le costume de Ronald, ils deviennent vraiment ridicules, car tous les uniformes déforment la personne. Ce sont des effets de la sorte qui m'intéressent, pas tant l'emblème en lui-même, même s'il symbolise aussi cette destruction de notre culture et de notre esprit critique. Cela dit, le clown est intéressant. On ne sait jamais très bien à qui on a affaire avec lui. On ne sait pas s'il s'agit d'un monstre ou d'un ami. Il est à la fois beau et terrifiant²³¹.

La transformation de l'espace scénique en vaste poubelle et le fait de recouvrir les corps d'aliments mettent en scène un débordement de la matérialité, une tension entre l'individu (les récits intimes et les discours aux airs de manifestes politiques) et l'uniformisation (les logos de marques, le costume du clown). Gaspillage de denrées et dépense énergétique vont de pair. Les corps sur-présents font écho à la surconsommation et le résultat en est une sorte de vomissement tantôt festif, tantôt enragé qui souille la scène et les acteurs. Les corps sont nerveux, tendus, hyper-expressifs et se schématisent dans le récit d'histoires à la fois singulières et presque génériques. Ils se standardisent autant qu'ils se singularisent dans une esthétique de l'excès, du trop-plein, de l'explosion. Celle-ci touche aussi bien le langage, qui s'étale dans une logorrhée,

²³¹ Rodrigo García, *op. cit.*, p. 63.

que l'abondance de mets, ou que la gestualité même des acteurs. L'écœurement se situe alors dans l'invasion des corps par des aliments qui suggèrent leur intériorité, ce qui les compose, le tout afin d'exprimer des états de corps excessifs (joie, souffrance, révolte) mais toujours dans la rupture avec un système qui semble couler de source.

Par ailleurs, Audrey Abitan rappelle que le dégoût se forge dès l'enfance par le « glissement d'un 'dé-goût' de type réflexe basé sur le gustatif (Chiva, 1985) vers une aversion plus complexe touchant la sphère sociale²³² ». Avec Rodrigo García – qui s'intéresse notamment à l'enfance dans ce spectacle – s'opère le même processus. Il y a mélange entre, d'une part, le dégoût moral éprouvé envers la suprématie de McDonald's, envers le capitalisme et envers l'exploitation des enfants et, d'autre part, un phénomène d'attraction-répulsion physique face au débordement de nourriture qui salit les corps et l'espace scénique. L'aversion envers un système sociétal est rendue perceptible sur scène non pas tant par le sens de la parole, qui se perd parfois dans son affluence, que par l'écoulement de liquides et le jet d'aliments sur les corps. Le metteur en scène puise du côté du réflexe sensible pour exprimer son dégoût moral et le donner à expérimenter aux spectateur·trice·s. Il ne s'agit pas tant de provoquer l'empathie par la projection vers un personnage, c'est-à-dire vers une figure construite autour d'un récit ou d'éléments identitaires clairement définis, mais plutôt de proposer un mode d'appréhension du spectacle sous l'angle de la sensation, du viscéral, de la « *rasaesthetic* » telle que décrite par Richard Schechner. Si les aliments ne sont pas donnés à manger aux spectateur·trice·s, le spectacle se « consomme » néanmoins par le biais des sens, notamment de l'odorat, mais aussi par la projection des sensations tactiles et gustatives.

La nourriture déborde également du cadre de scène, elle menace de tomber sur les spectateur·trice·s, de les salir. Elle les met ainsi dans une forme d'insécurité ou du moins elle perturbe la tranquillité de la représentation théâtrale à l'occidentale. L'attention se trouve décuplée par cet état d'alerte, par cette invasion potentielle des aliments dans les gradins. Les acteurs se déplacent eux aussi momentanément dans le public, contribuant à rompre la distance scène-salle par cette proximité des corps. La nourriture et les corps des acteurs sont mis sur le même plan, ils font désordre. Cet environnement (prolongation des corps dans l'espace, symbiose avec les aliments) est provoquant au sens littéral, c'est-à-dire qu'il suscite des réactions. L'intensité des corps des acteurs, qui s'exprime notamment par le rapport à la nourriture qui est sans cesse jetée ou répandue, appelle les corps des spectateur·trice·s à ne pas être seulement dans l'écoute de la parole. Par l'exposition de corps en tension, de corps hyper-

²³² Audrey Abitan et Silvia Krauth-Gruber, *op. cit.*, p. 104.

expressifs, se tordant de douleur ou sautant de joie, et par l'explosion incessante d'aliments, se met en place un théâtre qui s'adresse aux corps, aux sens pour mieux exprimer une forme d'écoeurement. Cet écoeurement vient non seulement rappeler les bornes du corps (il évoque le potentiel vomissement, le retournement de l'intérieur du corps vers l'extérieur) mais aussi les limites du cadre social, des conventions qui sont menacées, comme l'exprime Mary Douglas :

The idea of society is a powerful image. It is potent in its own right to control or to stir men to action. This image has form; it has external boundaries, margins, internal structure. Its outlines contain power to reward conformity and repulse attack. There is energy in its margins and unstructured areas²³³.

Avec *Con Grazia* et avec les performances de Bobby Baker, la nourriture est présence étrangère qui vient confronter les corps. Non ingérée, elle conserve toute sa puissance symbolique tandis que les corps, quant à eux, se referment. Dans le premier cas, ils s'apparentent à des machines et témoignent d'une impossibilité à s'identifier, à être un sujet. Dans le second cas, le rapport à la nourriture est le lieu de l'entaille, de la rencontre difficile avec l'Autre (maternité ou rapport homme-femme). Salissure, bouillie et régurgitation prolongent un corps qui « coule », qui rejette sa matérialité. Dans les spectacles d'Ivo van Hove et de Rodrigo García, l'apparence des corps commence à être altérée par la nourriture. Aliments salissants et corps qui s'exhibent viennent exprimer la marge, ce qui menace le fonctionnement ordonné du social. En montrant tels quels la surabondance et le gaspillage, Rodrigo García expose quant à lui des corps aliénés. Ces derniers dérangent parce qu'ils exposent les fondements matériels et discursifs du système dominant.

Ces spectacles mettent ainsi en scène des corps écoeurants au sens où les corps, comme la nourriture, sont objets de répulsion, d'abord pour les performeur·euse·s (Martin Messier et Bobby Baker) puis pour les personnages (Ivo van Hove) et enfin pour les spectateur·trice·s dont la consommation distanciée du spectacle est menacée (Rodrigo García). Si les aliments suscitent encore une forme d'attrance, c'est pour leur potentiel subversif, destructeur, pour

²³³ Mary Douglas, *op. cit.*, p. 115.

l'ébranlement cathartique de l'ordre qu'ils incarnent sur scène. L'association entre corps et nourritures écœurantes fait quasiment de ces corps des symboles : même lorsqu'un récit à tendance biographique est présent (Bobby Baker, Rodrigo García), il n'y a plus de subjectivités, juste des identités schématiques ou stéréotypées qui servent de repoussoir et de contre-points aux corps normés.

Pour parvenir à cet effet, c'est la dimension symbolique et sensorielle de la nourriture qui est employée par les artistes. Sa négation est une rupture avec le charnel. Au contraire, mettre en valeur toute la sensualité contenue par les aliments, c'est amplifier l'ancrage corporel des personnages ou des performeur·euse·s. Le dispositif théâtral d'opposition entre la scène et la salle se retrouve tantôt exacerbé par la répétition d'une opposition et d'un rapport de pouvoir entre spirituel et matériel sur scène, tantôt flouté par le recours manifeste aux sollicitations sensorielles à la fois dans l'espace scénique et dans l'espace spectatorial.

Au-delà de ces esthétiques du jet et du rejet, comment l'aspect immersif de la nourriture déstabilise-t-il les identités ? Comment la proximité aliments-peau, déjà entrevue chez Ivo van Hove et Rodrigo García, met-elle à l'épreuve de la frontière entre le Moi et le monde ? Et y a-t-il d'autres manières de redéfinir son identité dans la nourriture que par un rapport de confrontation ?

DEUXIÈME PARTIE.

DÉSTABILISER LES IDENTITÉS :

QUAND LA NOURRITURE SUBVERTIT LES FRONTIÈRES ENTRE DEDANS ET DEHORS

And the first memory, memory I have, I have of my father, is he putting me into the refrigerator. He'd take off all of my clothes and put my five-year-old bare bottom onto the silver rack of the icebox. My feet and hands would get into the piccalilli, the catsup, the mustard and mayonnaise. My arms held on to my Barbie, Ken, Aunt Jemima, and G.I. Joe. All my dollies would protect me. And my prophets, princesses, and kings would stay with me. My Winnie-the-Pooh. You Wonder why I throw up all of my food, whenever I see any condiments I gotta puke. Gotta upchuck all over the house²³⁴.

L'aliment progresse régulièrement le long du trajet digestif, et parce qu'il est bon, il déclenche avec justesse et précision les opérations réelles et imaginaires chargées de son traitement. C'est précisément cette parfaite coïncidence entre l'appropriation d'un objet et l'absence de dérangements et d'encombres qui donne le sentiment de bien-être corporel, perçu comme le fait de « *ne pas avoir à penser, à sentir son corps* », et qui du coup valide la valeur « bonne pour soi ». C'est ainsi un corps silencieux, innocent, et plein d'aération qu'une grande majorité de personnes ressentent comme un corps en bonne santé, et comme une réussite alimentaire²³⁵ [italiques dans le texte].

Entre l'extrait de *The Constant State of Desire* de Karen Finley et la description du corps vécu comme sain par Christine Durif-Bruckert, le contraste est saisissant. Du corps fragile de la fillette qui s'apprête à être violée par son père avec les légumes du réfrigérateur au corps léger qui s'oublie dans la digestion d'un aliment quasi-fantomatique, la nourriture est présentée tantôt comme le symbole même de l'envahissement étranger et violent, tantôt comme un allié

²³⁴ Karen Finley, « The Constant State of Desire », *TDR*, vol. 32 / 1, 1988.

²³⁵ Christine Durif-Bruckert, *op. cit.*, p. 81.

qui permet d'atteindre une forme de désincarnation. Pour que la nourriture soit perçue positivement, il faut qu'elle annule l'ancrage du corps dans le monde matériel. Tout autre rapport à la nourriture est d'emblée conflictuel, si ce n'est aliénant, car il renforce l'opposition entre identité et altérité en mettant à l'épreuve la tension entre intérieur et extérieur, entre plaisir et douleur, entre légèreté spirituelle et lourdeur matérielle, voire entre civilité et animalité. Les corps écoeurants, ce sont alors des corps difficiles à regarder parce qu'ils dérangent, parce qu'ils sortent des normes établies. Déjà suggérée par le personnage d'Alceste dans la mise en scène d'Ivo van Hove, cette sortie du cadre de ce qui est socialement admissible se poursuit avec des spectacles ou des performances présentant d'autres types de corps excessifs, de corps qui font de la nourriture un usage dégradant ou obscène. La frontière entre l'intérieur et l'extérieur d'un corps est d'autant plus menacée que la rencontre entre la peau et l'aliment se fait intime. C'est le cas dans l'extrait de Karen Finley en exergue, dans lequel la petite fille s'agrippe à ses jouets alors que ses mains et ses pieds trempent dans les condiments : le déplacement de la nourriture annonce l'inceste dont la conséquence est le vomissement incessant de l'enfant.

Dans les spectacles et performances de cette partie, les sauces, crèmes et pâtes s'agglutinent à même la chair, aboutissant à des silhouettes à la lisière du monstrueux ou simplement à la représentation de corps sales et souillés. La bouche quant à elle devient un lieu de passage surinvesti par la nourriture, en ce qui concerne Rébecca Chaillon, comme par le langage, dans le cas de Karen Finley. Les œuvres analysées exposent des corps dont la présence est littéralement débordante et, par conséquent, difficile à contenir. C'est une autre forme de dissolution qui est à l'œuvre. La difficulté à cerner l'identité est liée à un surplus, une surcharge. Dans l'excès de nourriture absorbée ou répandue sur un corps, c'est une impossibilité à habiter ce dernier ou, au contraire, un trop-plein de soi dans une chair trop étroite, qui sont donnés à voir. Dans certains spectacles, les corps deviennent « ogresques », ils paraissent incontrôlables, mettant en branle la limite entre soi et le monde. Dans d'autres ils semblent douloureux, ils deviennent agressifs ou repoussants et exhibent cette souffrance par un mésusage de la nourriture. Mais dans tous les cas les corps semblent menacés par les aliments comme par quelque chose qui les dépasse, l'identité déborde et le rapport à l'autre passe par une confrontation sensorielle tumultueuse.

Par ailleurs, la prédominance d'un corps féminin dans cette partie investiguant la nourriture comme matière transfrontalière voire transgressive n'est pas anodine et, au contraire, pose question. Susan Bordo suggère à ce sujet d'interroger nos conceptions même de ce qui est normal et de ce qui est pathologique :

The feminist/cultural paradigm has: (1) cast into doubt the designation of anorexia and bulimia as psychopathology, emphasizing instead the learned, addictive dimension of disorders; (2) reconstructed the role of culture and especially of gender as primary and productive rather than triggering or contributory; and (3) forced reassignment, to social causes, of factors viewed in the standard medical model as pertaining to individual dysfunction. In connection with (3), many of the « non-sociocultural » factors that have been dominantly conceptualized as « distortions » and « delusions » specific to the « pathology » of anorexia and bulimia have been revealed to be prevalent among women in our culture. The ultimate consequence of this, for eating disorders, has been to call into question the clinical value of the normative/pathological duality itself²³⁶.

Face aux corps analysés dans les prochaines pages, il me semble intéressant de garder en mémoire ce questionnement et de l'appliquer à ce qui paraît inadmissible, dégoûtant, voire laid. Les corps féminins de Rébecca Chaillon, Nadège Grebmeier Forget, de Karen Finley, et même ceux mis en scène par Carolee Schneemann, sont des corps qui jouent pleinement avec les normes de genre et les diktats de la beauté, du bien-être ou de la mode. On aboutit à une sorte de cuisine du genre sur scène qui permet de mieux le subvertir. L'animalité, la monstruosité de leur corps ou simplement le sentiment d'inconfort que ces artistes cherchent à susciter par leur usage de la nourriture touche une corde sensible chez les spectateur·trice·s qui réagissent avec beaucoup d'empathie ou par un rejet radical de l'œuvre et de l'artiste – Karen Finley a été insultée et chahutée à la limite de l'agression pendant plusieurs représentations. C'est la manière qu'a le public de percevoir les corps féminins, et par extension les corps tout court, qui s'en retrouve bouleversée. En inversant ou en poussant à l'excès le rapport à la nourriture (étalage de la nourriture sur les corps, ingestions massives, jeu sur le propre et le sale ou sur l'intime et le public), « l'ordre » des corps se trouve chamboulé, l'intérieur étant affiché à l'extérieur ou l'extérieur venant envahir l'intérieur. Ces corporéités qui jouent avec ce qui perçu comme sain ou malsain, humain ou animal, moral ou dégradant suscitent l'écœurement. Pour Paul Ardenne, la dégradation corporelle est un trait caractéristique de la modernité, qui va de pair avec une conception de l'humain comme haïssable, individualiste et isolé, abandonné de dieu :

L'entrée dans l'âge moderne puis la modernité consacrent, en Occident, une véritable culture de la dégradation. [...] Il va s'agir plutôt, patiemment et résolument, de détruire l'homme : sinon lui-même, du moins son image²³⁷.

En troublant les dichotomies stabilisantes, la relation à la nourriture n'est pas seulement thématifiée, elle devient un modèle de création, un principe dramaturgique, un dispositif sensoriel qui tantôt renverse tantôt renforce la frontalité de l'opposition entre la scène et la salle. Et sur scène, c'est aussi la primauté de l'identité humaine sur le reste de l'environnement

²³⁶ Susan Bordo, *op. cit.*, p. 54.

²³⁷ Paul Ardenne, *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, p. 106.

scénique qui est parfois remise en question. Dans *Meat Joy* de Carolee Schneemann et dans *Golgota Picnic* de Rodrigo García, l'environnement alimentaire, doublé d'un mouvement de groupe, engloutit l'individu. Tout devient interchangeable, une identité ou un corps en valant un autre, plongé dans un magma de matières et, parfois, dans une profusion de paroles.

Loin d'être anecdotique ou contextuel, le recours aux aliments réels sur scène subvertit les attentes spectatoriennes, engage des modes de conception du spectacle alternatifs au format occidental traditionnel et construit des corporéités hybrides, dérangementes, dégradées, qui questionnent notre humanité et notre conception de l'identité.

A/ « Cuisiner » l'identité de genre

A l'opposé de la volonté d'effacement des corps évoquée par Christine Durif-Brukert (manger léger pour ne pas sentir son corps), les performeuses Rébecca Chaillon, Nadège Grebmeier Forget et, d'une certaine façon, Karen Finley, cherchent la représentation de corps en excès, de corps qui outrepassent les limites, de corps qui mangent sur scène, ou plutôt qui se goinfrent, ou encore qui se mêlent à la nourriture jusqu'à faire éclater leurs contours. Image déjà présente dans *Nelken* de Pina Bausch, le fait de s'empiffrer sur scène brise les conventions. Dans le cas de la danse, cela va à l'encontre des normes de maigreur encore souvent imposées aux danseur·euse·s. Loin du corps mince, aérien, perçu comme « sain » par la société, Rébecca Chaillon et Nadège Grebmeier Forget explorent quant à elles les aliments qui peuvent venir en « surcharge », en « parasitage²³⁸ » de leur corps, termes associés à l'ingestion d'aliments dits mauvais, gras et sucrés²³⁹ ou à la nourriture prise en grande quantité. Karen Finley, quant à elle,

²³⁸ Christine Durif-Brukert, *op. cit.*, p. 81.

²³⁹ « L'aliment pris en excès, séducteur est irrésistible 'dont on se goinfre' est en soi une catégorie proscrite. C'est le cas des aliments sucrés ». *Ibidem*, p. 80.

ne mange pas sur scène mais emploie aussi la nourriture pour détourner et subvertir les attentes sexualisantes vis-à-vis de son corps. Avec ces trois performeuses, corps et nourriture fusionnent davantage, jouant sur le principe d'assimilation et sur la déformation des activités associées à la féminité, à l'instar de la cuisine et des rituels de beauté. Consommation des corps féminins par la société patriarcale et consommation alimentaire se rencontrent. On franchit encore un seuil dans l'accès à l'intime des corps et dans l'expression de leur caractère poreux.

Description : Dans *L'Estomac dans la peau*, Rébecca Chaillon incarne successivement différents personnages féminins qui émergent directement de sa confrontation à un aliment. La dramaturgie est pensée à partir même de la nourriture. L'ingestion alimentaire accompagne un processus d'incarnation, d'absorption des valeurs et symboles associés à la nourriture en question.

Rébecca Chaillon, autrice, performeuse et metteuse en scène, porte son intérêt pour la nourriture jusque dans le nom de sa compagnie qui ne s'intitule autrement que Dans le Ventre. Sa rencontre avec Rodrigo García lors d'un stage artistique a développé son désir de travailler avec les aliments²⁴⁰. Avec sa performance *L'Estomac dans la peau*, Rébecca Chaillon fait émerger et disparaître quatre figures féminines en les peignant sur son corps et sur son visage tout en proposant une ode à la nourriture. Dans ce spectacle conçu comme une « crise de boulimie où couleurs, images et voix se percutent pour un plat résistant²⁴¹ », elle expose son corps en ingurgitant toutes sortes d'aliments et en entrant en osmose avec la nourriture. L'ingestion est réelle, puisqu'elle confie en interview avoir pris trente-cinq kilos entre les premières et les dernières représentations de ce spectacle²⁴². Sur le plan de la représentation, les longues énumérations de plats ou d'aliments qui ponctuent le spectacle font aussi des mots, au même titre que de la nourriture, des supports de l'oralité.

Déjà avec ce spectacle point le désir de questionner les normes de beauté qui formatent la perception des corps féminins²⁴³ et des corps en général. Le corps de Rébecca Chaillon

²⁴⁰ Rébecca Chaillon, *op. cit.*.

²⁴¹ Rébecca Chaillon, description du spectacle *L'Estomac dans la peau*. Site de la Compagnie Dans le Ventre. En ligne. Consulté le 29 septembre 2020. URL : <http://dansleventre.com/wordpress/estomac/>

²⁴² Rébecca Chaillon, *op. cit.*

²⁴³ « La force avec laquelle les individus, surtout les femmes particulièrement sollicitées par les injonctions diététiques et esthétiques, s'imposent des restrictions alimentaires est bien à relier à une peur qui finit par s'avouer,

exprime son ancrage matériel et révèle la nécessité de satisfaire ses besoins primaires. La dimension répétitive de l'ingestion de nourriture et son aspect gargantuesque donnent la sensation d'un corps en excès qui s'abandonne sans raffinement aux plaisirs gustatifs, de manière frénétique et dans une recherche du débordement. On la voit par exemple, au début du spectacle, planter dans de la terre des gants en plastique verts pour former des pousses de salade qu'elle vient ensuite brouter, à quatre pattes, avant de les régurgiter. Ce corps dépasse du cadre de ce qui est socialement admis, il fait exploser les règles de bienséance (ne pas parler la bouche pleine, ne pas se jeter sur la nourriture, en laisser pour les autres...) ou les déforme, inscrivant ainsi la performeuse dans une corporéité marginale. La chercheuse en sociologie Anastasia Meidani, qui a analysé les centres de remise en forme comme des « fabriques » de corporéités, a d'ailleurs mis en valeur l'aspect radicalement désocialisant des comportements associés à la boulimie²⁴⁴ :

Absorber au lieu de déguster, « engloutir » et « se gaver » sans mastiquer, manger avec les mains, porter à sa bouche des quantités démesurées, se salir ou tâcher ses habits, arracher la nourriture avec ses dents ; le sujet boulimique, se déliant du code alimentaire, se délie du code social du partage et ce faisant, il rétrograde en deçà de la sociabilité élémentaire jusqu'à la bestialité²⁴⁵.

C'est une tension entre ce qui est perçu comme civilisé et la sauvagerie bestiale qui prend progressivement forme dans ce spectacle par la confrontation du regard spectatorial à un corps qui se nourrit sans soucis des codes sociétaux qui permettent de rendre la prise alimentaire acceptable et humaine. A la fin du spectacle, Rébecca Chaillon s'adosse à son frigo et une vidéo représentant de la nourriture filmée en très gros plan la recouvre, elle et le réfrigérateur. On entend sa voix énoncer de nouvelles règles de tables, qui vénèrent la faim et les aliments mangés au lieu d'encourager la parcimonie et les gestes mesurés :

Chaque seconde est importante quand tu manges. Quand est-ce que tu manges vraiment ? Vraiment. Qu'est-ce que tu sais de ce que tu manges ? Qui est-ce que tu manges quand tu manges ? Quand tu manges, mange. Mange. Mange. Mange, à en oublier comme ça s'écrit. Termine ton assiette. C'est important de vivre les choses à fond. Sois polie envers ton estomac. Ne laisse jamais de restes. Chaque ingrédient a donné sa vie pour toi²⁴⁶.

Le corps de Rébecca Chaillon est un corps hors-norme, qui embrasse pleinement sa dimension charnelle, voire qui se soumet à sa matérialité puisque :

quelque fois sous la forme d'une véritable phobie, celle de 'se laisser aller', voire de se perdre dans la fascination du remplissage ». Christine Durif-Bruckert, *op. cit.*, p. 85.

²⁴⁴ Dans le cas de Rébecca Chaillon, ce qui est représenté relève plutôt de l'hyperphagie boulimique que de la boulimie à proprement parler puisque cette dernière s'accompagne généralement de vomissements.

²⁴⁵ Anastasia Meidani, *op. cit.*, p. 222.

²⁴⁶ Rébecca Chaillon, *L'Estomac dans la peau*, L'Atelier du plateau, Paris, 2014.

On voit clairement dans ces discours ordinaires à quel point le corps peut être vécu comme étant possédé par l'aliment, sous la dépendance d'un objet étouffant, trop présent, objet qu'il semble indispensable d'éliminer aux dires de nos informateurs, avec d'autant plus d'ardeur qu'il marque l'apparence du corps de sa présence fautive : faute de discrimination entre le bon et le mauvais, faute de dévoration non contrôlée (gourmandise, laisser-aller au plaisir, jouissance orale)²⁴⁷.

L'ingestion massive est perçue comme un abandon, un manque d'auto-contrôle qui est ici valorisé par la performeuse, ce qui ne fait que renforcer le sentiment d'une addiction comme si même dans son langage, elle ne pouvait se soustraire à l'attraction qu'exercent sur elle les aliments.

La nourriture est également ingérée hors du rituel du repas, qui donne du sens à l'action de manger en l'insérant dans une délimitation temporelle, spatiale et sociale. Le découpage structurel du repas français en entrée-plat-fromages-dessert permet des « intervalles, [des] pauses et [des] espaces relationnels [qui] fonctionnent comme la respiration même du 'corps altérisé'. Ils donnent du souffle entre les plats, entre les goûts, entre les personnes, entre les différentes séquences de la digestion²⁴⁸ ». Dans ce spectacle, il n'y a pas de hiérarchie dans la consommation de la nourriture. L'ordre des aliments ingérés relève davantage du portrait de femme qui est dressé à tel ou tel moment du spectacle : de la salade sans assaisonnement jetée comme des confettis représente un personnage constamment affamé qui n'arrive pas à faire de régime, un poisson dévoré cru puis reconstitué annonce la transformation de la performeuse en sirène, de la viande aussi crue s'associe à l'apparition d'une femme ficelée comme un gigot... Rébecca Chaillon produit des images de son corps puissantes qui associent la nourriture à la manière que chaque personnage a de se représenter son identité. L'austérité du régime est contrebalancée par l'explosion festive de salade qui vient rompre l'asservissement aux injonctions sociales et la primauté du contrôle sur le plaisir. La dévoration du poisson et la présence de viande saignante ancrent son corps dans l'animalité, que ce soit par l'explosion de chair ou par son assimilation goulue, sans retenue. Le corps de Rébecca Chaillon oscille à chaque fois entre respect d'une norme ou d'un rituel culinaire (souvent personnel) et l'expression de sa liberté au travers d'un rapport d'osmose, de fusion, avec la nourriture. La force du personnage semble s'exprimer davantage dans les moments de frénésie et de débordement que dans les tentatives de gestion de la relation à la nourriture. Son corps, s'il est excessif, paraît aussi généreux et festif. Il exprime un « ça », de l'ordre du pulsionnel, plutôt qu'un « sur-moi », pour emprunter des termes psychanalytiques. Il s'agit de faire primer le dedans, l'intérieur et le désir sur la rationalité. Cette inversion est si forte qu'une forme de

²⁴⁷ Christine Durif-Bruckert, *op. cit.*, p. 81.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 119.

philosophie s'en dégage au travers des nouvelles règles de tables proposées par Rébecca Chaillon à la fin du spectacle.

Cet apparent laisser-aller est d'autant plus perturbant qu'il déroge aux normes de genre. Pour Susan Bordo, la prise de nourriture peut même être comparée à un moyen de contrôle sur les corps féminins qui ferait partie d'un « dispositif » de genre plus large, dans la lignée de la réflexion foucauldienne :

The representation of unrestrained appetite as inappropriate for women, the depiction of female eating as a private, transgressive act, make restriction and denial of hunger central features of the construction of femininity and set up the compensatory binge as a virtual inevitability. Such restrictions on appetite, moreover, are not merely about food intake. Rather, the social control of female hunger operates as a practical « discipline » (to use Foucault's term) that trains female bodies in the knowledge of their limits and possibilities. Denying oneself food becomes the central micro-practice in the education of feminine self-restraint and containment of impulse²⁴⁹.

Elle explique d'ailleurs qu'une différence majeure entre les boulimiques masculins et féminins se situe dans le contexte des crises de dévoration. Alors que les femmes attendent d'être seules pour craquer, les hommes se laisseraient emporter par leur désir incontrôlé de nourriture dans l'espace public²⁵⁰. Ainsi, lorsque Rébecca Chaillon ingurgite d'énormes quantités d'aliments, pour la plupart non cuisinés, devant les yeux des spectateur·trice·s, elle se dérobe à la civilité mais aussi aux images associées aux corps féminins. Elle perturbe l'horizon d'attente, donnant à voir un corps excessif et obscène, c'est-à-dire qui dépasse les limites du cadre scénique pour atteindre directement les spectateur·trice·s. Son ingestion volumineuse déborde du contexte théâtral pour questionner frontalement, sensoriellement, nos conceptions des corps féminins. Il en est de même pour le rapport aux corps de personnes non-blanches qui sont régulièrement « exotisés ». Pour Christine Simonian Bean :

The metonymic association with people of color in performance works similarly [as the metonymic association with women]. [...] people of color are associated pleasurably with food as exotics (as in cultural others who are nonthreatening but pleasing to the senses) and, again, consumables (which could be the body erotic, or the body metaphorically digested by white culture)²⁵¹.

Pour la chercheuse, dès lors que cette association des corps féminins et des corps de couleur avec ce qui est plaisant et consommable est rompue, le dégoût surgit. Il me semble que

²⁴⁹ Susan Bordo, *op. cit.*, p. 130.

²⁵⁰ « An extremely interesting fact about male bulimics: they rarely binge alone. They tend to binge at mealtime and in public places, whereas women almost always eat minimally at meals and gorge later, in private. Even in our disorders (or perhaps especially in our disorders) we follow the gender rules ». *Ibidem*, p. 128.

²⁵¹ Christine Simonian Bean, *op. cit.*, p. 17.

ce phénomène se produit également via l'ingestion massive d'ingrédients ou par l'exposition d'une dégustation/dévoration déplacée en dehors du cadre habituel du repas, en bref, dès que s'opère un décalage culturel dans la prise alimentaire. Le dégoût que l'on peut éprouver face aux performances de Rébecca Chaillon est amplifié ainsi par ce rapport au genre et à la couleur de peau qui problématise d'autant plus l'inconvenance et l'excès de l'ingestion de nourriture. La performeuse crée d'ailleurs des peintures faciales pour la plupart de ses personnages, mêlant maquillage et sauces, et dont l'aspect peut faire penser à des peintures corporelles ou masques tribaux. Renforçant son identité hors-normes et mettant en avant sa corporéité, la subjectivité de la performeuse se dissout paradoxalement sous l'amoncellement de nourriture pour se concentrer au niveau de la bouche et du ventre.

Par ailleurs le fait d'être seule sur scène tout au long de la performance interdit la relation directe avec un autre personnage qui mettrait à distance la glotonnerie en l'insérant dans une situation sociale reconnue. Il en est de même pour la relation avec le public qui ne se construit pas autour d'un échange ou d'un partage, mais sur un dispositif frontal rendu d'autant plus asymétrique que la prise alimentaire solitaire est réelle et que le tissu fictionnel qui permettrait de la rendre acceptable est mince. Les personnages se succèdent et sont rapidement esquissés. Ils ne permettent pas d'insérer le repas gargantuesque de la performeuse dans une nécessité dramaturgique autre que la volonté d'explorer un corps d'emblée posé comme excessif et obscène, au sens d'hors-cadre. La mise en spectacle de l'actrice seule donne le sentiment d'une certaine débauche puisque la nourriture, au lieu de servir de liant entre convives (ou entre les spectateur·trice·s et la performeuse), est réservée à une seule personne que le public observe comme il regarderait une bête dans un zoo ou un parc animalier. Rébecca Chaillon explique elle-même : « J'aime refaire vivre la bête sur scène, donner une seconde vie, parfois réanimer²⁵² ». Par ailleurs, le fait que ce soit un corps humain qui décide délibérément de s'exposer dans cet acte solitaire de remplissage – Rébecca Chaillon parle de « *craving*²⁵³ » – accentue la distance avec les spectateur·trice·s et peut être perçu comme une provocation. L'appréciation occidentale du spectacle sous le mode de l'observation et de l'écoute se retrouve perturbée par l'omniprésence de nourriture – et donc d'odeurs et de souvenirs gustatifs – sans pour autant qu'un échange s'instaure, créant ainsi un rapport de force entre la scène et la salle. La représentation n'est plus le lieu d'un rituel, d'un temps de communion basé sur le partage

²⁵² Rébecca Chaillon, *op. cit.*

²⁵³ *Ibidem.*

d'une fiction dans un cadre spatio-temporel défini, mais devient plutôt le lieu d'une tension entre le quotidien et l'inhabituel, entre le réel et le fictif, entre la personne qui dispose de toute la nourriture et les autres qui la regardent l'absorber sans pouvoir participer au repas et sans pouvoir justifier l'excès de l'ingestion par l'ancrage dans un récit logique. Qui plus est, la succession des figures féminines éphémères suggère plutôt une impossibilité à fixer l'identité comme si chaque identité temporaire était elle aussi digérée et aussitôt remplacée par une autre identité. La construction de la dramaturgie traditionnelle est ainsi déformée pour être repensée elle-même sous le mode d'un repas gigantesque où les personnages se suivent comme les plats tandis que la représentation (tout comme le repas) produit davantage un sentiment d'exclusion et de distance que de partage. A l'hyperphagie boulimique mise en scène correspond une boulimie identitaire.

Mais Rébecca Chaillon va plus loin dans la comparaison entre la manière de manger et la façon de construire et d'incarner un personnage. Si pour Christine Durif-Bruckert « la zone orale concerne la source, le trajet, mais aussi le but de la pulsion, l'incorporation : ce que je mange s'incorpore à ce que je suis²⁵⁴ », j'ajouterai que la manière de manger, le « comment » de l'ingestion, joue un rôle tout aussi important dans la définition de l'identité. Je dirai donc : « comment je mange dit qui je suis ». Dans *L'Estomac dans la peau*, il y a un phénomène d'incorporation directe de l'aliment au corps – la salade est insérée dans les oreilles, les narines, le nombril et la culotte – mais il y a aussi une volonté de faire corps avec l'aliment, de s'identifier à la nourriture. La performeuse s'assaisonne avec les mêmes ingrédients que le poulet que mange le deuxième personnage et se recouvre de plumes avant d'imiter la démarche de l'animal sur scène. Plus tard, après avoir planté ses dents dans la chair de dorade non cuite et s'être laissée emporter par le plaisir de manger, Rébecca Chaillon s'interrompt brusquement, comme consciente de son acte et essaie de recomposer le poisson à partir des restes. Elle le prend dans ses mains, s'excuse auprès de lui, avant d'emballer ses jambes et ses pieds dans du cellophane qu'elle peint de bleu, de vert et recouvre de paillettes, incarnant ainsi une sirène. Le récit continue grâce à une voix enregistrée qui relate un dîner sans fin dans un restaurant marseillais, le personnage commandant trois plats principaux et demandant à la serveuse une « petite bouillabaisse » en guise de dessert. Ce passage narratif vient se greffer à l'image du corps présentée sur scène : la performeuse est ce qu'elle mange, elle est le poisson dont elle se

²⁵⁴ Christine Durif-Bruckert, *op. cit.*, p. 110.

goinfre et crée ainsi une circularité de la chair allant du contenu de l'assiette directement au corps qui consomme.

La même transformation symbolique de la performeuse en ce qu'elle mange a lieu avec le dernier personnage incarné : la « femme viandasse ». Rébecca Chaillon utilise de la ficelle alimentaire pour saucissonner ses jambes puis, debout sur une table, mange quatre cents grammes de viande crue²⁵⁵ et frappe son corps avec les morceaux restants. Cette ingestion peut rappeler celle de Gina Pane dans son action *Nourriture/Actualités T.V./Feu* (1971) au cours de laquelle elle ingurgite de la viande crue avariée devant le journal télévisé. Mais, la différence entre viande fraîche et viande avariée est de taille, de même que l'environnement scénique diffère complètement, changeant la portée de l'action d'une artiste à l'autre²⁵⁶. Le visage de Rébecca Chaillon est également peint avec du ketchup et d'autres substances rouges et marrons associées à la couleur et à la texture du sang, formant un maquillage à la fois comestible et dégoûtant. Cet assaisonnement-maquillage fait définitivement de la peau un objet consommable : le cosmétique ne sert plus seulement à embellir dans un respect des normes genrées, mais fait directement de la peau un lieu de rencontre entre consommation sexuelle et consommation alimentaire, toujours à la limite du monstrueux, de l'avalissant. La chair se montre comme dedans (les steaks) et comme dehors (le corps saucissonné et exposé lascivement), comme appétissante et dégoûtante :

Dans *L'Estomac dans la peau*, l'autre élément c'était le maquillage, avec le principe, à la base en tout cas, d'associer ce que tu ingères et ce qui te transforme à l'extérieur. [...] Ça peut faire référence aux femmes indiennes à qui on a balancé de l'acide sur la gueule et qui, du coup, deviennent monstrueuses. Mais ça pouvait aussi, dans ce numéro tel qu'il est organisé, faire référence à des travailleuses du sexe ou à des strip-teaseuses parce qu'on saucissonne les chairs, elles apparaissent fort. Ou ça peut simplement faire référence à quelqu'un qui se prépare pour un gros repas²⁵⁷.

Il y a donc fusion du repas et du personnage par la transformation du corps de la performeuse qui s'impose la même « préparation » que la nourriture, ou en reproduit certains aspects. La mise en scène de la dévoration comme principe constitutif d'une identité féminine toujours glissante, toujours en train de se faire et de se défaire à mesure que les repas changent, recouvre une portée subversive. Pour Anastasia Meidani :

L'idée de l'incorporation de la nourriture revient à souligner que l'individu s'approprie sur le plan imaginaire les propriétés des aliments qu'il absorbe. Au sein des troubles alimentaires,

²⁵⁵ Rébecca Chaillon, *op. cit.*

²⁵⁶ Lorsque Gina Pane effectue cette action, elle explore la douleur physique (elle éteint des feux avec ses pieds nus en plus d'ingérer un met pouvant la rendre malade) et une forme d'abrutissement face à la télévision qui retransmet des informations violentes.

²⁵⁷ Rébecca Chaillon, *op. cit.*

l'appropriation symbolique des mets perd de sa complexité et de sa variabilité pour devenir dichotomique. Pour la population qui souffre de ces troubles, l'alimentation s'éloigne de toute la gamme des saveurs et seul demeure le contenu moral ou moralisant des aliments évangélisés et des mets sataniques²⁵⁸.

Rébecca Chaillon utilise le principe de l'incorporation comme fondement même de sa dramaturgie et c'est ce qui aboutit à une succession de personnages qui semblent émerger des aliments. Ces personnages se situent également dans un excès qui accentue les oppositions binaires entre ce qui est perçu comme bon ou comme malsain, mais aussi entre la scène et la salle, entre l'écriture et la mise en scène, entre la fiction et la performance. Partir d'un rapport « troublé » à l'alimentaire, ici d'une consommation frénétique de nourriture, devient non seulement le principe de nouvelles règles de table mais aussi d'une manière de concevoir les personnages de théâtre. Rébecca Chaillon joue sur la dimension morale de la prise alimentaire pour créer une corporéité limite et des personnages féminins monstrueux parce qu'ils sont dévorateurs, animalisés et en position de pouvoir par rapport au public.

L'aspect troublant de *L'Estomac dans la peau* se situe également dans la combinaison d'une instabilité des identités fictives – les personnages ont une durée de vie limitée et prennent possession du corps de la performeuse – et l'émergence de portraits radicaux. L'usage du maquillage en complément des aliments participe de ce sentiment puisque, selon Anastasia Meidani, les soins esthétiques « donnent une valeur qui finit par renforcer le sentiment de soi. Plus que des techniques de manipulation de la chair, il s'agit donc là de techniques de confirmations identitaires²⁵⁹ ». L'impression d'une exclusion du public qui est relégué au rang de simple observateur d'une orgie de nourriture et d'un défilé de personnages hauts en couleur, découle aussi de la rapidité et de la force avec lesquelles les portraits féminins sont brossés. Les matières comme la nourriture et le maquillage se greffent à la peau de la performeuse pour mieux échafauder des identités qui renforcent le sentiment d'altérité avec les spectateur·trice·s. Ce n'est plus seulement l'aliment qui est perçu comme corps étranger pouvant perturber le corps propre, mais c'est aussi le corps de la performeuse qui « s'altérise » au sens de « qui renforce sa différence ». Rébecca Chaillon s'inscrit dans une corporéité à la fois sur-présente mais aussi fuyante, en perpétuel mouvement. Sa présence corporelle est dense et confronte les spectateur·trice·s alors même qu'elle devient le support d'identités fictives qui ne cessent de se succéder et de fusionner avec les aliments.

²⁵⁸ Anastasia Meidani, *op. cit.*, p. 214.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 241.

Description : Dans Le Gâteau, Rébecca Chaillon ingère crus et de façon distincte tous les aliments nécessaires à la préparation d'un gâteau (lait, œufs, farine, beurre, sucre). Les spectateur·trice·s peuvent l'aider en venant lui donner certains aliments à manger. Après avoir mélangé la préparation dans son ventre en twerkant, la performeuse cuit le gâteau en fumant. Elle se recouvre ensuite de Nutella et de Smarties et invite le public à venir manger directement sur son corps le glaçage.

Les deux dimensions de « je suis ce que je mange et la manière dont je le mange » sont également présentes dans la performance *Le Gâteau*, conçue pour célébrer les cinq ans de la compagnie de Rébecca Chaillon. Avec cette performance, il ne s'agit pas seulement de partager un gâteau d'anniversaire avec le public. Le but est aussi de montrer comment l'année est composée de plusieurs étapes ou épreuves qui mises bout à bout constituent une tranche de vie alors que vécues séparément l'expérience de ces étapes est différente. Les aliments servent à représenter ces passages de la vie, parfois durs à avaler :

Et je trouvais que dans la fabrication du gâteau il y avait beaucoup de violence, d'aliments et d'éléments qui ne te font pas vivre les mêmes choses. Je voulais disloquer cette chose-là. Quand on a un gâteau on a quelque chose de fini, mais quand on le déconstruit il se démultiplie, et tu vois ce que c'est que cent grammes de farine²⁶⁰.

Au cours de la performance Rébecca Chaillon absorbe ainsi tous les aliments nécessaires à la préparation d'un gâteau : lait, jaunes d'œufs crus, blancs battus en neige, beurre ramolli, sucre et farine. Son corps devient à la fois le récipient accueillant les ingrédients²⁶¹ et partie intégrante de la pâte à gâteau en soi. La performeuse fait corps avec la nourriture en l'engloutissant. Il y a assimilation, au sens fort, du corps à la nourriture. La fonction digestive sert à mixer les ingrédients entre eux et à unifier la préparation *dans* et *avec* le corps de la performeuse. Se met en place un rapport à l'épreuve dans la durée de l'action et dans la confrontation aux aliments étouffants, comme la farine, ou écœurants comme le sucre qui casse les dents²⁶² ou le beurre qui est très gras. Le mélange des ingrédients est symbolisé par une séquence de twerk et la cuisson passe par un long moment où Rébecca Chaillon fume des cigarettes. La durée de la performance influence également sa réception et fait basculer du rire à l'empathie :

²⁶⁰ *Ibidem.*

²⁶¹ Elle commence la performance en se présentant comme un moule.

²⁶² Rébecca Chaillon, *op. cit.*

J'ai systématiquement des gens qui sont morts de rire pendant les cinq premières minutes du spectacle puis après tout le monde est en *bad*. Parce que, par exemple la farine, je suis obligée de l'ingérer avec le lait sinon je m'étouffe et ça dure vingt minutes. Pareil pour le beurre. Les gens ressentent ça très fort car le temps est déplié²⁶³.

Rébecca Chaillon devient donc le gâteau : son corps, presque nu, se confond aux aliments crus. Tout ce qui n'est pas absorbé coule ou est volontairement répandu sur ses seins et son ventre. La tenue de l'interprète – culotte à paillettes, genre de faux cils, cache-tétons en forme de cœur ou chaussures à talon en forme de cochons²⁶⁴ – inscrit la performance dans une esthétique inspirée du cabaret mais se teinte d'ironie puisque Rébecca Chaillon cherche à la fois à être « sexy » et à « faire peur²⁶⁵ ». De nouveau, l'érotisation du corps de l'artiste est mise en parallèle de la consommation de nourriture dans une célébration de la chair à la limite du monstrueux et du dégoûtant. C'est également le cas dans un autre spectacle, *Elle/Ulysse*, où Rébecca Chaillon évoque son admiration adolescente pour certaines actrices pornographiques tout en se déshabillant et en renversant la graisse liquide d'une conserve de confit de canard sur son visage. La texture et la couleur blanchâtre de la graisse évoquent le sperme et font écho à l'énumération de scénarios pornographiques dans le texte. Rébecca Chaillon s'enduit ensuite de cette graisse. Elle rend son corps luisant et odorant, assimilé à la chair de canard cuisinée. La dimension crue et soudaine de l'acte de renverser la graisse de canard sur son visage apparaît comme répulsive²⁶⁶, notamment à cause de la quantité de graisse déversée. En effet, juste avant cette scène, Rébecca Chaillon nettoie le visage de sa partenaire de jeu, Anne Contensou²⁶⁷, endormie, avec cette même graisse. Mais le geste est lent, mesuré et tendre. Si la densité de gras interpelle déjà, la projection empathique vers le corps des actrices est décuplée lorsque la graisse est répandue abondamment sur le visage de Rébecca Chaillon. Sa quantité, excessive, ne laisse aucune place à autre chose qu'à la matière qui surgit et salit le corps.

Les désirs sexuels et alimentaires se rejoignent sous une autre forme, plus complexe, dans la partie finale de la performance *Le Gâteau*, lorsque Rébecca Chaillon invite les spectateur·trice·s à venir déguster à même son corps les aliments qui ont coulé dessus et le glaçage qu'elle a réalisé à l'aide de pâte à tartiner Nutella et de Smarties. Elle se place au même niveau que la nourriture, puisque c'est son corps que l'on vient goûter sur scène alors qu'elle

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ La tenue de Rébecca Chaillon lors de la performance *Le Gâteau* varie d'une représentation à l'autre.

²⁶⁵ « Par exemple dans cette performance je suis assez sexy mais bizarre, avec un tablier sous lequel je suis nue ou avec des cache-tétons, des talons en forme de cochon, des lentilles de contact qui font un peu peur... ». Rébecca Chaillon, *op. cit.*

²⁶⁶ Lors de la représentation à laquelle j'ai assistée, le 10 octobre 2020 aux Plateaux Sauvages, une spectatrice s'est même exclamée : « Oh ! C'est dégoûtant ! ».

²⁶⁷ Le spectacle est une co-écriture de Rébecca Chaillon et Anne Contensou. Elles jouent leur propre rôle et Anne Contensou a réalisé la mise en scène. Le spectacle propose un regard croisé sur les souvenirs des deux amies.

se tient dans une position passive et ouverte. Cette posture qui réifie volontairement le corps féminin et en fait un support alimentaire, voire un aliment en soi, apparaît également dans la performance *La Femme Saumon*²⁶⁸, où Rébecca Chaillon peint son corps et son visage avant de s'allonger nue sur une table et de laisser des convives la recouvrir de tranches de saumon et de crudités. Les invité·e·s dégustent les mets disposés sur la performeuse, d'abord avec des baguettes, puis directement en léchant son corps. Dans *La Femme Saumon*, Rébecca Chaillon fait explicitement référence à la tradition japonaise du *nyotaimori*, qui consiste à manger des sushis sur le corps d'une femme nue. La dimension participative de ces deux performances accentue le passage d'une position active à une position passive du côté de la performeuse, et inversement du côté des spectateur·trice·s. Il y a ainsi une progression du statut de la performeuse : l'intérêt de sa passivité et de sa réification n'est percutant qu'en regard de son choix initial de se peindre (donc de s'identifier, de se créer un personnage) ou de se confronter elle-même à la nourriture avant de faire corps avec elle. Des seuils sont franchis pour permettre le devenir-ingrédient de son corps. Elle évoque, en interview, plusieurs types de relations qui se nouent avec le public à l'instant de la dégustation : certain·e·s manifestent un intérêt sexuel, d'autres viennent davantage « réparer²⁶⁹ », compatissent avec son effort et veulent témoigner de leur participation à cet acte d'endurance et de mise en danger de son corps par la nourriture :

Après, évidemment il y a des choses différentes qui se passent, notamment vis à vis du rapport homme-femme, par exemple quand un homme vient me manger et qu'il y a sa meuf dans la salle. J'ai aussi joué ça au Cameroun, dans un village, il y avait des enjeux économiques : c'est de la nourriture, c'est pas rien donc : « Non, on ne va pas te laisser repartir et niquer le Nutella et les Smarties sous la douche ». Il y a des gens qui sont restés me lécher jusqu'à faire tout disparaître sur mon corps. Il y a aussi des gens qui vont être un peu à la limite, comme avec Marina Abramović dans *Rythm 0*, où on va tester, au début on y va doucement puis comme la comédienne ne fait rien, il y en a qui vont me pincer le téton, me mordre... Il y a des gens qui vont répondre de manière provocante à ma proposition parce qu'elle leur paraît provocante aussi. Il y a aussi des choses sexualisantes, mais d'autres qui ne le sont pas avec des gens qui vont venir pour réparer, pour dire merci. Il y a des gens qui vont me faire un bisou, d'autres qui vont juste prendre un petit Smarties pour me dire : « Je suis avec toi » et d'autres qui vont y aller plus goulument pour dire : « Tu as donné de la force, je vais t'en rendre aussi »²⁷⁰.

Ainsi, le corps de Rébecca Chaillon est initialement ce qui engloutit tout ce qui se présente à lui et ce, peu importe le degré de raffinement de l'ingrédient. L'ingestion de produits crus qui se consomment rarement non cuisinés, comme la farine par exemple, produit un effet

²⁶⁸ Cette performance n'est pas listée sur le site de la compagnie Dans le Ventre mais apparaît dans la vidéo de présentation réalisée par Buster Adams, mise en ligne sur YouTube le 9 novembre 2012 par Margaux Chavaroche. En ligne. Consulté le 10 septembre 2020. URL : https://www.youtube.com/watch?v=JWACuo7_9cA&feature=emb_logo

²⁶⁹ Rébecca Chaillon, *op. cit.*

²⁷⁰ *Ibidem.*

répulsif et place le corps de l'interprète dans un rapport brut aux produits. La matérialité des ingrédients semble excessive, comme si leurs propriétés étaient décuplées par cette ingestion. Le jaune d'œuf est dégoulinant, la farine poudreuse puis pâteuse, le beurre trop gras et le sucre cassant. Ce recours à la matière alimentaire non traitée est un appel aux sens très puissant pour les spectateur·trice·s qui ressentent par empathie le goût ou la texture des produits. L'expression momentanée de dégoût qui traverse le visage de Rébecca Chaillon peut laisser un sentiment d'admiration, de perplexité ou de répulsion. Le corps de la performeuse atteint les extrêmes de sa perception gustative dans cet engloutissement massif, ce qui n'est pas sans provoquer de vives réactions chez les spectateur·trice·s :

J'ai l'impression que d'un seul coup les gens sentent leur œsophage, ils sentent leur foie, ils se disent : « Ah, j'ai mal au ventre pour elle ». Il y en a qui ont des remontées acides ou des envies de vomir. Comme ils sont en train de regarder, ça touche à leur vue puis à leur cerveau. Ils se disent : « Non mais c'est bon, elle mange du beurre, moi aussi je mange du beurre. Mais je mange du beurre sur du pain. Et là c'est une grosse quantité de beurre ». Après quand les gens m'en parlent, j'ai la sensation d'avoir accédé à leur intérieur²⁷¹.

La passivité finale du corps de Rébecca Chaillon qui se donne à manger à la fin de la performance est en réalité une exposition de la chair comme matière que l'on peut consommer. La fragilité de son corps mis en difficulté a été exposée, l'interprète étant parfois à la limite du vomissement, rendant son corps sur-présent par son potentiel débordement et suscitant par-là autant de dégoût que d'empathie :

Il faut que les gens aient éprouvé assez d'empathie pour avoir envie de se lever, entre ceux qui disent que le Nutella c'est de l'huile de palme, puis le fait qu'on m'a vue à la limite de vomir juste avant²⁷²...

Dans *Le Gâteau*, la relation à l'autre via la nourriture est également beaucoup plus inclusive qu'elle ne l'est dans *L'Estomac dans la peau*. Certains aliments sont donnés à manger à Rébecca Chaillon comme si les spectateur·trice·s participaient à son engraissement. Le fait de donner à manger à quelqu'un a une valeur symbolique importante, que l'on pense à la mère qui nourrit son enfant (Rébecca Chaillon boit du lait dans un biberon) ou que l'on se réfère aux contes comme *Hansel et Gretel* où la sorcière force les enfants à se gaver pour mieux pouvoir les manger par la suite. Que l'on soit dans le soin, l'attention portée à l'autre pour sa bonne santé, ou dans une volonté de dévoration cannibalique assumée, faire manger quelqu'un crée un rapport d'attachement comme si la personne qui était nourrie mangeait par extension celle

²⁷¹ *Ibidem.*

²⁷² *Ibidem.*

qui lui donnait la nourriture puisque « [...] le désir de manger a pour objet non seulement la nourriture, mais de façon plus essentielle encore, la relation avec la personne qui nourrit, qui donne la nourriture²⁷³ ». Dès lors, la participation du public se charge d'un aspect cathartique. A la fois c'est Rébecca Chaillon qui assimile les spectateur·trice·s à son repas et, simultanément, ces dernier·e·s mangent par procuration en assistant à sa dévoration. En autorisant – voire en aidant – quelqu'un à manger sans limite, sans cadre et sans raffinement, les spectateur·trice·s participent à ce débordement de corporéité qui frôle l'inhumain puisque :

Le corps gros, corps insoumis qui tente de se démarquer du seul corps acceptable, s'offre trop vite comme une expression surchargée, déformée de l'humain. De ce fait, il est vécu comme dangereux, de toute façon menaçant en chacun de nous un corps « habituel ». Quelque fois même, au sein de ce système de représentations, il lui est attribué les traits d'une certaine animalité : sur son apparence, dans son maintien, dans sa démarche [...]. A regarder cette figure-là, le risque est grand d'être projeté dans un au-delà du possible humain. C'est la « graisse » qui exprime cette part de l'intolérable²⁷⁴.

Description : Dans La Chandeleur (version initiale, datant de 2012), Nadège Grebmeier Forget, vêtue de rose bonbon et le visage recouvert de fleurs et de paillettes dorées, prépare une pâte à crêpes directement dans ses collants. Après avoir mélangé autant que faire se peut les ingrédients, elle presse la pâte afin qu'elle glisse le long de ses jambes et puisse être « essorée ». Elle cuit la crêpe ainsi obtenue et l'assaisonne de fausses fleurs et paillettes.

Cette question de l'intolérable et du dégoût face à un corps en excès – notamment par rapport aux normes de genre – se retrouve dans le travail de la performeuse canadienne Nadège Grebmeier Forget qui intègre la nourriture à son corps de manière plus visuelle. Elle joue volontairement avec le cliché de la petite fille vêtue de rose bonbon pour mieux salir ensuite cette image de la féminité lisse et sage en détournant l'usage des aliments :

Le rose, c'est kitsch, c'est sexy, c'est laid, c'est enfantin, c'est stéréotypé, c'est tout et son contraire. C'est aussi une couleur qui me donne profondément le vertige. Un sentiment d'être piégée, un état d'hypnose. Un rapport amour-haine auquel, pour le moment, je n'arrive pas à me soustraire. C'est une couleur qui à la fois me ressemble (intimement et que je traite comme un petit péché) et sert, en performance, à me désincarner de mon image publique. C'est une couleur qui résume toutes mes préoccupations personnelles et artistiques, et qui souligne ma

²⁷³ Christine Durif-Bruckert, *op. cit.*, p. 110.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 168.

vulnérabilité. La robe, le rose et la boucle constituent un costume qui sert à incarner une féminité stéréotypée et imposée, qui, tranquillement, devient grotesque²⁷⁵.

Dans la performance *La Chandeleur*, elle intègre à son costume tous les ingrédients permettant la préparation de crêpes. Glissé dans le mince interstice qui sépare la peau de l'interprète de ses collants en nylon, le jaune d'œuf tâche l'entrejambe. La farine entre en paquet dans les bas blancs. Le lait rend la pâte gluante. Elle se met alors à dégouliner, pleine de grumeaux, le long des cuisses, transformant la poupée en monstre visqueux. Le fait d'effectuer la préparation des crêpes à même le corps de la performeuse recouvre une dimension très organique. L'infiltration de la pâte dans les collants donne la sensation de rendre visible la graisse en tant que couche intermédiaire qui sépare la peau des muscles. Les collants semblent être la dernière épaisseur d'une chair trop fine qui menace de craquer, tandis que le côté grumeleux, visqueux et jaune de la pâte peut faire penser au gras humain. Le devenir-chair de l'ingrédient s'affirme simultanément au devenir-aliment du corps de la performeuse qui est retourné, comme rendu visible de l'intérieur.

Avec cette performance, la peau et la pâte se mêlent tandis que leur abondance et leur proximité déforment la façon dont corps de Nadège Grebmeier Forget est perçu. Les frontières entre intérieur et extérieur du corps sont brouillées, notamment parce que le trajet habituel de l'aliment est perturbé, directement agglutiné à la peau alors même que :

Les itinéraires du passage, de la circulation dehors/dedans (et inversement) et de la traversée des aliments, au gré des tracés symboliques qu'ils réactualisent et des figures qu'ils engendrent, représentent un véritable (et puissant) axe anthropologique de structuration (et de possible désintégration) de l'image du corps²⁷⁶.

L'image produite est déstabilisante et à rebours des canons de beauté. L'imperfection, la cellulite, les bourrelets – ici construits artificiellement par l'amas de nourriture – sont exhibés. La jupe est soulevée et tout le mélange a lieu au niveau du sexe, des hanches et des cuisses de la performeuse, comme pour dévoiler une corporéité féminine crue, charnelle et matérielle. A l'opposé, le buste et le visage sont couverts d'ornements, de fleurs et de paillettes, qui composent un personnage féminin dont les attributs genrés sont poussés à l'extrême et parodient l'image de la princesse ou de la fée des dessins animés. Partant du principe que « dans une société qui roule au faux, la nourriture est très esthétique, voire cosmétique²⁷⁷ », Nadège Grebmeier Forget détourne le potentiel appétissant et séduisant de la nourriture. Le

²⁷⁵ Nadège Grebmeier Forget dans Katya Moutaignac, « Cuisiner l'inconfort : correspondances avec Nadège Grebmeier Forget », *Jeu, Nourriture en scène*, 2015, p. 26-30, p. 27.

²⁷⁶ Christine Durif-Bruckert, *op. cit.*, p. 89.

²⁷⁷ Nadège Grebmeier Forget dans Katya Moutaignac, *op. cit.*, p. 26.

franchissement de la frontière entre l'alimentaire et le cosmétique, tout comme chez Rébecca Chaillon, est lié à un principe d'incorporation :

Un esthétisme collectif construit sur l'artifice magnifie la dimension dénaturée d'un paraître naturel. La promotion de ces fards et artifices renvoie à un procédé de mutation, associé à l'imaginaire de la consubstantialité qui retourne d'une autre association, celle entre corps intérieur / corps extérieur. [...] Le port de « corps étrangers » ne vient plus décorer le corps, mais devient le corps lui-même. [...] L'imaginaire de l'imprégnation est de mise. La perception de porosité d'un corps pénétré [comme c'est le cas avec les tatouages et piercings] engage, à son tour, l'image d'une peau qui ingurgite et assimile²⁷⁸.

Comme Anastasia Meidani le suggère, on aboutit à la « mise en parallèle des fonctions de l'épiderme avec celles du système digestif²⁷⁹ » tandis que ce principe d'incorporation présenté comme tout puissant est renforcé par un système de valeurs morales qui affectent le rapport quotidien aux aliments²⁸⁰. Dans *La Chandeleur*, à la beauté artificielle du haut du corps correspond la saleté et la matérialité du bas où il s'agit de se tacher et de malaxer les ingrédients à même la chair afin d'obtenir une pâte que la performeuse fait glisser jusqu'à ses pieds. Cette dualité presque irréconciliable qui est donnée à voir reflète une tension internalisée qui, encore une fois, semble essentiellement genrée et affecte la manière de percevoir les corps féminins et plus globalement tous les corps :

Most women in our culture, then, are « disordered » when it comes to issues of self-worth, self-entitlement, self-nourishment, and comfort with their own bodies; eating disorders, far from being « bizarre » and anomalous, are utterly continuous with a dominant element of the experience of being female in this culture. [...] Culture not only has taught women to be insecure bodies [...]; it's also constantly teaching women (and, let us not forget, men as well) how to *see* bodies²⁸¹.

Le mauvais usage de la nourriture, c'est-à-dire la préparation de pâte à même le corps au lieu de l'ingestion d'un met cuisiné dans le cadre d'un repas, produit une déformation de l'apparence de la performeuse. Le côté malléable la pâte peut évoquer la transformation possible des contours du corps. L'aspect grotesque donne le sentiment d'un corps dégoûtant ou risible. Cela génère l'impression que la performeuse explore le point de bascule entre ce qui est socialement attendu d'un corps féminin et la perception interne qu'une personne peut avoir de son propre corps. Tout est *trop* – trop de fleurs, trop de rose, trop de paillettes, trop de farine,

²⁷⁸ Anastasia Meidani, *op. cit.*, p. 98.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ « En développant un discours moralisateur, les régimes promus par les magazines mettent en avant une morale alimentaire construite autour des aliments 'minceurs' et des aliments 'gras' et, ce faisant, renforcent le principe de l'incorporation de nourriture ». *Ibidem*, p. 103.

²⁸¹ Susan Bordo, *op. cit.*, p. 57.

trop de lait, des collants trop adhésifs, une pâte trop visqueuse et trop grumeleuse... Le corps de Nadège Grebmeier Forget disparaît sous cet amoncellement d'attributs censés le définir.

La tension entre les deux images du corps féminin – celle qui serait promue par la société, et celle qui serait perçue comme obscène – aboutit néanmoins à une étrange réconciliation. La performance prend fin lorsque Nadège Grebmeier Forget essuie le beurre et les paillettes qui recouvrent son visage pour graisser une poêle et y faire cuire la pâte qu'elle a essorée de ses collants puis elle recouvre la crêpe obtenue de fleurs artificielles. La proximité du corps de la performeuse et des aliments débouche sur un genre d'enfantement, sur la conception d'un plat qui fait référence à la fête païenne de la chandeleur, censée célébrer les bonnes récoltes. Une dimension anthropophagique transparaît dans ce glissement de l'ingrédient-chair au plat cuisiné. La crêpe obtenue conserve quelque chose de l'humain, tout comme la pâte semblait faire déborder le corps de ses contours, faire exploser ses formes. A mi-chemin entre l'accouchement et la production excrémentielle, cette crêpe empoisonnée mêle consommable et non-consommable, rite culturellement établi et production abjecte. Selon les dires de l'artiste :

Après la fée ornée de fleurs sur la tête et au visage enduit de beurre et d'or, je deviens une sorte de clown. Je me penche pour cuire la crêpe, le restant de pâte collé entre mes jambes pendouille comme une couche de bébé trop pleine. Je me transforme progressivement en un animal mythologique²⁸².

Là encore, ce qui est en jeu est la transformation de l'humain que l'on pousse aux limites de l'acceptable, à une forme d'excès, et qui finit ainsi par échapper à sa définition, à se perdre dans la nourriture. L'artiste confie elle-même : « j'aborde mon travail avec une obscénité qui me pousse à déjouer mes propres limites²⁸³ ». Et cette métamorphose n'a pas uniquement lieu dans l'image produite, elle affecte véritablement le corps de la performeuse en suscitant l'effort et la difficulté :

Plus elle s'accumulait, plus la pâte devenait difficile à manipuler, plus mes collants glissaient, et plus je m'essoufflais à force de me pencher dans cette robe trop petite. Je commençais à me rendre très fragile²⁸⁴.

²⁸² Nadège Grebmeier Forget dans Katya Maignac, *op. cit.*, p. 28.

²⁸³ *Ibidem.*

²⁸⁴ *Ibidem.*

Selon la danseuse et chercheuse Katya Montaignac, cette gêne liée au débordement des ingrédients qui suintent du corps de l'artiste et l'empêchent dans ses mouvements, est transmise aux spectateur·trice·s :

Le spectateur endure l'inconfort de son propre corps. Il assiste à la putréfaction accélérée des artifices du féminin et, à travers eux, de leurs usages. Les fleurs sont décapitées, les bas déchirés, les aliments agglutinés composent un vomi dégoulinant²⁸⁵.

Cette confusion autour des contours du corps, provoquée par l'amas de nourriture et d'accessoires, finit par générer une forme de malaise, de dégoût. Le corps devient écœurant parce qu'il perturbe sa propre définition, parce qu'il se perd dans l'excès et met en évidence la tension dualiste qui le structure, entre idéal de beauté et besoins corporels tyranniques. A force d'exacerber une féminité fantasmée, de se sur-identifier comme femme, Nadège Grebmeier Forget fait de son corps le lieu d'une expérience déroutante, construisant une figure féminine écœurante. Là encore, comme chez Rébecca Chaillon, la nourriture et le « devenir-ingrédient » du corps sont au cœur de la dramaturgie. Une série de micro-transgressions est effectuée et aboutit à l'émergence d'un corps surinvesti, hyper-genré, saturé. La performance apparaît comme une cuisine, au sens de laboratoire, qui permet d'explorer la construction de codes qui définissent l'identité jusqu'à finalement la dévorer, prendre le dessus sur elle. Du plaisant au repoussant, le corps de la performeuse est envahi superficiellement par une nourriture qui se greffe à elle comme une seconde peau, donnant à voir sur scène la construction même d'un personnage – ou du moins d'une corporéité.

Description : Dans Creamy Delux, Nadège Grebmeier Forget enduit ses cuisses de crème dessert et de beignets qu'elle maintient collés à sa chair grâce à du cellophane. Elle procède par empatement direct de son propre corps avant de manger les beignets et la crème jusqu'à être au bord de l'étouffement. Un film réalisé en direct est projeté derrière la performeuse et permet d'effectuer des gros plans, notamment sur son entrejambe.

La même sensation d'être confronté·e à la crudité du corps de l'artiste se produit dans la performance *Creamy Deluxe* au cours de laquelle Nadège Grebmeier Forget installe une

²⁸⁵ Katya Montaignac, *Ibidem*, p. 30.

caméra au sol pour filmer les dessous de sa robe blanche. On la voit d'abord tourner sur elle-même, découvrant ses fesses et sa culotte au regard voyeur de la caméra dont le film est retransmis en direct sur un panneau blanc derrière elle. La performeuse s'installe ensuite par terre, jambes écartées devant la caméra et insère des beignets couverts de sucre-glace dans sa culotte. Puis, elle s'empare d'un pot de crème-dessert à la vanille dont elle étale le contenu, comme une crème hydratante, sur ses cuisses avant d'y greffer d'autres beignets qu'elle fixe avec du cellophane. La crème déborde du plastique alors que la peau est saucissonnée par cette gaine improvisée.

Nadège Grebmeier Forget effectue ainsi plusieurs couches, procédant méthodiquement à la sculpture de son corps en sucre : tantôt elle étale une grande couche de crème, tantôt elle répartit plusieurs touches précises de crème çà et là, elle incruste des beignets dedans puis emballe le tout à l'aide du rouleau de cellophane. Le côté visqueux de la crème fait glisser les beignets qui échappent à leur engluage, forçant l'action à se répéter plus rapidement. La performeuse s'essouffle au fur et à mesure qu'elle se contorsionne pour atteindre l'arrière de ses cuisses dans cette momification vivante. On la voit en difficulté passer le rouleau de cellophane d'une cuisse à l'autre ou essayer de se redresser ainsi ligotée.

La dimension quasi pornographique de l'installation – caméra fixée sur l'entrejambe dans un gros plan assez cru – fait place au dégoûlement scatologique des beignets qui s'émiettent et glissent de sa culotte. La frontalité de la caméra, qui redouble la présence de l'interprète, rapproche de son corps et donne accès aux détails de la matière. Cette association du sexuel au scatologique et à l'omniprésence d'une nourriture envahissante, voire dégradante – aussi présente dans le travail de Karen Finley qui sera analysé plus loin – se trouve à la lisière du « dégoût primaire » et du « dégoût corporel » selon Audrey Abitan :

[...] le dégoût *primaire* [est] induit par tout objet représentant une menace pour notre survie (par exemple, des aliments périmés, des détritiques, des excréments/excrétions ou des animaux habituellement associés aux déchets comme les rats ou les cafards), le dégoût *corporel* [est] quant à lui] ressenti face à toutes violations ou déformations de l'enveloppe corporelle (c'est-à-dire blessures, malformations) et des stimuli se rapportant au sexe ou à la mort (ex. toucher un cadavre) [...]²⁸⁶.

Dans *Creamy Deluxe*, l'incrustation sur la peau d'une nourriture collante et disloquée avilit l'apparence de la performeuse, donnant la sensation non seulement d'une abondance de sucre et de gras, mais aussi de l'étalage d'une déjection à même la peau. La sexualisation

²⁸⁶ Audrey Abitan et Silvia Krauth-Gruber, *op. cit.*, p. 101.

produite par le gros plan intrusif de la caméra crée alors un malaise, le dégoût peut être éprouvé lors de cette plongée dans l'intime qui bascule vers la représentation du sale.

La performance finit lorsque l'artiste engloutit un à un tous les beignets restants, bouche ouverte devant la caméra. On l'entend s'étouffer avec le sucre et on perçoit la saturation du corps qui n'arrive plus à laisser entrer la nourriture mais qui s'y efforce malgré tout. Les miettes qui tombent sont rattrapées et réingurgitées. Nadège Grebmeier Forget s'ingénue à récupérer avec ses doigts les restes de nourriture coincés dans sa bouche et à lécher le surplus de crème sur ses mains. La confrontation du regard spectatorial avec la bouche qui ingurgite, juste après avoir vu l'entrejambe qui expulse des beignets, met en valeur les orifices du corps, les zones de bascule entre dedans et dehors du corps. Mary Douglas rappelle à ce sujet que l'importance que l'on accorde à la pureté des aliments va de pair avec l'attention sociale que nous portons à la protection des orifices²⁸⁷. Ici, l'orifice buccal est menacé par le trop-plein et par la qualité même des ingrédients à la fois gras, sucrés et étouffants, ce qui participe d'une sensation d'écoeurement.

Comme dans *La Chandeleur*, le corps semble se renverser et se rendre « explicite », pour reprendre l'expression de Rebecca Schneider. Selon la chercheuse américaine, pour les performeuses, rendre leur corps explicite est un moyen de se le réapproprier²⁸⁸, notamment via la transgression des normes genrées. Ici c'est la matérialité du corps qui est recherchée pour atteindre cet effet. On assiste à la transformation d'une femme sensuelle dont on aperçoit les dessous à la sculpture vivante dont la peau déborde, glisse et colle. L'usage de sucreries rappelle également la conception occidentale de ce qui est bon ou mauvais pour le corps :

À travers mes performances, je manipule l'image. Je réalise des compositions et je pense de manière picturale aux interactions entre les matériaux, les textures, les couleurs, les formes, particulièrement les empâtements. Le sucre a une qualité impérissable, qui représente une certaine intemporalité, un désir de figer le temps. Le sucre, c'est magique : ça rend heureux, ça rassemble, c'est social, ça excite, ça donne l'impression de retourner vers l'enfance, la permission de se gâter, ça rend malade... C'est bon, mais c'est mauvais, c'est trop mais ce n'est jamais assez. Ingérer des sucreries de manière compulsive permet de compenser certains manques psychologiques et affectifs. La société occidentale cultive cet état de déni, cette fuite, en les transformant en illusion de plaisir²⁸⁹.

²⁸⁷ « If we treat ritual protection of bodily orifices as a symbol of social preoccupations about exits and entrances, the purity of cooked food becomes important ». Mary Douglas, *op. cit.*, p. 127.

²⁸⁸ « To render the symbolic literal is to disrupt and make apparent the fetishistic prerogatives of the symbol by witch a thing, such as a body or a word, stands by convention for something else ». Rebecca Schneider, *The explicit body in performance*, London ; New York, Routledge, 1997, p. 6.

²⁸⁹ Nadège Grebmeier Forget dans Katya Mounaïgnac, *op. cit.*, p. 26.

Il est à la fois question de la qualité matérielle de ces aliments en termes de composition sculpturale mais il est aussi question de réveiller des souvenirs, des envies ou de susciter l'écœurement chez les spectateur·trice·s.

Le corps de l'artiste, sucré et emballé, se trouve dans une situation paradoxale : il se prête à la conservation et s'offre à la consommation. C'est toujours l'excès (de gras, de sucre, l'étouffement...) et le décalage entre ce qui est socialement admis ou rejeté (parasitage de l'apparence de la performeuse, introduction de nourriture dans la culotte...) qui crée une forme de monstruosité. Cette monstruosité est particulièrement liée à la subversion d'un idéal de féminité, au détournement des attentes sexualisantes (dispositif filmique centré sur l'entrejambe), au retournement d'un éventuel rituel de beauté (se salir au lieu de prendre soin de sa peau par l'usage de crèmes alimentaires au lieu de crèmes cosmétiques), à l'exposition d'une prise alimentaire qui fait désordre (ingestion massive et rapide sans couverts, débordement de nourriture hors de la bouche...).

Se met alors en place une esthétique du gavage ou de la dévoration, présentant le corps féminin de la performeuse comme soumis à une forme d'animalité (besoin de manger et sexualisation). L'aspect compulsif du recours à la nourriture donne la sensation d'un engraissement qui va de la maîtrise à la perte de contrôle. Il y a maîtrise car la performeuse crée son propre dispositif, se goinfre et « s'empâte » d'elle-même, sans recours à une personne extérieure. L'impression de perte de contrôle vient quant à elle du trouble des normes associées au repas et des normes genrées. La sensation de voir Nadège Grebmeier Forget craquer comme dans une crise de boulimie l'associe à cette animalité, au fait de ne pas dominer ses instincts. La performance oppose deux tableaux, celui d'une féminité séduisante s'exposant d'elle-même au regard spectatorial et à la caméra, et celui des « coulisses » de cette féminité, c'est-à-dire un traitement du corps qui oscille entre obsession (étalage de crème, saucissonnage des jambes) et craquage, abandon (séquence d'engouffrement de beignets, débordement de nourriture hors du cellophane et hors de la bouche).

Description : Dans We Keep Our Victims Ready, Karen Finley enchaîne des monologues poétiques mais à la verve tranchante. Elle évoque différents types d'abus dans les sphères artistique, politique et sexuelle, tout en se couvrant de nourriture. La scène au cours de laquelle elle s'enduit le corps de gâteau au chocolat pour symboliser des excréments, de bonbons et de pousses de haricots pour représenter du sperme, a fait scandale. Ses propos, dénonçant la violence de la société patriarcale, se confrontent à la souillure de son corps par des aliments sucrés, associés au plaisir.

Le devenir-ingrédient des corps féminins s'inscrit essentiellement dans deux zones du corps qui sont surinvesties et rendues problématiques : la peau et la bouche. Avec Rébecca Chaillon et Nadège Grebmeier Forget, l'ingestion massive, les brefs récits et le recouvrement total ou partiel de nourriture vont dans le même sens. Ce sont des corps d'ogresses, de dévoreuses qui viennent mettre en branle les attentes patriarcales de mesure, de contenance, de propreté, de politesse et d'esthétisme envers les corps féminins. Ces sites que sont la peau et la bouche, ou plus globalement l'oralité, peuvent aussi être le lieu de langages différents, l'un confrontant l'autre. C'est notamment le cas avec les œuvres de la performeuse Karen Finley, *We Keep Our Victims Ready* et *The Constant State of Desire*, où l'artiste américaine étale sur son corps d'ex-stripteaseuse une nourriture associée à la douceur et prononce d'une voix criarde des diatribes d'une grande violence. Plus les aliments utilisés sont initialement chargés d'une valeur positive, plus celle-ci devient ensuite péjorative. Dans ces deux performances, le recouvrement du corps de la performeuse par du gâteau au chocolat, des œufs ou des bonbons ne vient pas cristalliser une forme d'érotisme ou de sensualité, mais, au contraire, s'associe rapidement à la souillure et au déchet.

We Keep Our Victims Ready (Walker Art Center, Minneapolis, 1990) a été conçue en réaction à la découverte dans une benne à ordures du corps de Tawana Brawley, jeune femme afro-américaine violée et recouverte d'excréments. Dans une séquence phare du spectacle, Karen Finley, souhaitant questionner l'association des corps féminins à la saleté et mettre en avant les violences sexistes et sexuelles, s'enduit le corps de gâteau au chocolat, de petits bonbons ronds et de pousses de haricots. La performance fit scandale : Karen Finley fut sélectionnée pour recevoir une dotation de la National Endowment for the Arts puis destituée, ainsi que trois autres artistes homosexuel·le·s ou bisexuel·le·s (Tim Miller, John Fleck, et Holly Hughes²⁹⁰), par la Traditional Value Coalition. Les « Quatre de la NEA », clairement victimes

²⁹⁰ Il est intéressant de noter que Holly Hughe, performeuse bisexuelle, a aussi travaillé avec la nourriture pour contrer le regard sexiste et homophobe sur son corps : « When Hughes stages her body as a sign of a highly complex feminist body, even without actually eating she over-embodies eating acts in order to counter the

d'homophobie et de sexisme, reçurent après jugement une compensation à l'outrage qui leur a été fait, en 1993.

La couleur et la texture de la pâte à gâteau jouent un rôle essentiel et rappellent les excréments dont le corps de la victime était recouvert. Les bonbons, qui font penser aux décorations pour gâteaux, et les pousses de haricots texturent le corps de Karen Finley. Ce procédé empêche de créer une image lisse, un simple maquillage corporel qui pourrait être mésinterprété comme une coloration de peau à connotation raciale (le visage n'est d'ailleurs pas recouvert comme c'est le cas dans le *blackface*). Il y a davantage une tension, que l'on retrouve chez Nadège Grebmeier Forget, entre ce qui est de l'ordre du joli-sucré-doux-féminin et du sale-déchet-excrément-vomissure. Cette tension apparaît également dans la définition de la souillure proposée par Edoarda Barra et Frédéric Duhart dans le *Dictionnaire du corps* :

[La souillure] renvoie à un partage entre l'intérieur et l'extérieur, le Soi et l'Autre, le propre et le sale, le sain et le malsain, le pur et l'impur, le profane et le saint, l'humain et le divin. [...] L'incorporation alimentaire apparaît comme un moment à risque. La consommation de l'aliment interdit transgresse un ordre, remet en cause une représentation sociétale et entache ainsi celui qui s'y livre, même si la nourriture en question n'est pas elle-même « impure »²⁹¹.

Dans le cas de Nadège Grebmeier Forget et de Karen Finley, « la²⁹² » femme, objet de consommation sexuelle, séduisante et attirante comme une sucrerie, devient monstre repoussant, inconsommable, renversant l'artifice *girly*²⁹³ en une deuxième peau qui est répulsive. Même si la nourriture n'est pas toujours consommée, elle brouille les frontières puisque l'intérieur du corps est étalé à la surface même du visage chez Nadège Grebmeier Forget, et de la peau des jambes et du torse, notamment des seins, chez Karen Finley²⁹⁴. Le chocolat qui recouvre le corps devient métonymique de toute la benne à ordures, présentant ce que j'appellerai un corps souillé et un « corps-souillure ».

overdetermination of misogynist cultural cues ». Marcy J. Epstein, « Consuming Performances: Eating Acts and Feminist Embodiment », *TDR (1988-)*, vol. 40 / 4, 1996, p. 20, p. 29.

²⁹¹ Edoarda Barra et Frédéric Duhart dans Bernard Andrieu et Gilles Boetsch, *op. cit.*, p. 486.

²⁹² La démarche de Karen Finley peut être analysée comme une essentialisation des femmes. « Finley is also in danger of subscribing to an essentialist vision of women; she speaks 'woman' as if this were a global term, without reference to the differences between individuals. She makes reference woman's ability to be creative through procreation, and the innate spirituality and feminine instinct of all women. She has also said that she is speaking for other women who are unable to speak for themselves, thereby assuming that all women's problems are alike, and that she can articulate other women's issues on their behalf ». Erin Striff, « Bodies of Evidence: Feminist Performance Art », *Critical Survey*, vol. 9 / 1, 1997, p. 1-118, p. 7.

²⁹³ Nadège Grebmeier Forget porte du maquillage et s'enduit de paillettes. Chez Karen Finley, il n'y a pas de maquillage mais les paillettes sont aussi utilisées pour recouvrir le corps de l'artiste dans la performance *A Constant State of Desire*.

²⁹⁴ Erin Striff parle quant à elle d'un « corps grotesque » pour définir le rapport de Karen Finley à la souillure : « Finley's performances are a study of the Bakhtinian grotesque body, not the classical, clean and proper body, but the body as a source of waste. Finley opens *The Constant State of Desire* by telling the audience that before each performance she shakes, sometimes vomits, smokes, fasts, and does not bathe ». Erin Striff, *op. cit.*, p. 8.

Le corps souillé est un corps réel qui est concrètement souillé par quelque chose d'extérieur. Il s'agit par exemple de la victime agressée et souillée par les excréments et le viol ou du corps de la performeuse réellement sali par la nourriture. Tandis que la dégradation subie par ce que j'appelle « le corps-souillure » se situe davantage sur le plan symbolique ou conceptuel. Ce serait « le corps féminin » perçu en tant qu'incarnation même du sale. Il y aurait donc d'une part l'acte réel de salir un corps, d'attenter à son intégrité physique²⁹⁵, et d'autre part une atteinte plus proche de l'injure et relevant d'une stratégie d'essentialisation réifiante des corps féminins. Le corps-souillure est le corps que la société patriarcale présente en soi comme tentateur, obscène, purement matériel et synonyme de dégradation. C'est celui que l'on retrouve décrit dans divers ouvrages traitant de la perception des corps féminins ou des concepts de l'abject, du sale, de la pollution. On y trouve les exemples récurrents de sociétés où les menstruations sont perçues comme source de danger²⁹⁶, risquant de provoquer la putréfaction de denrées, la maladie ou la faiblesse des hommes au combat²⁹⁷. C'est d'ailleurs cette association de la féminité à une hyper-matérialité négative qui est au cœur de la critique du travail de Karen Finley émise par ses détracteurs masculins comme féminins. Le corps-souillure est le corps féminin fantasmé dont parle Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur* :

Dans les sociétés où elle a lieu, la ritualisation de la souillure s'accompagne d'une forte préoccupation de départager les sexes, ce qui veut dire : donner des droits aux hommes sur les femmes. Celles-ci, placées apparemment en position d'objets passifs, n'en sont pas moins ressenties comme des puissances rusées, « intrigantes maléfiques » dont les ayants droit doivent se protéger²⁹⁸.

La nourriture apparaît comme un terrain propice à l'expression de la souillure, que ce soit au travers de rituels religieux, d'interdits ou d'habitudes sociales. Si, dans son ouvrage, Julia Kristeva explique que « toute nourriture est susceptible de souiller²⁹⁹ », la présence

²⁹⁵ Pour Julia Kristeva « le déchet comme le cadavre *m'indiquent* ce que j'écarte en permanence pour vivre. Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine [...]. J'y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant ». Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 11.

²⁹⁶ « Tout en se rapportant toujours aux orifices corporels comme à autant de repères découpant-constituant le territoire du corps, les objets polluants sont, schématiquement, de deux types : excrémental et menstruel. [...] Le sang menstruel, au contraire, représente le danger venant de l'intérieur de l'identité (sociale ou sexuelle) ; il menace le rapport entre les sexes dans un ensemble social et, par intériorisation, l'identité de chaque sexe face à la différence sexuelle ». *Ibidem*, p. 86.

²⁹⁷ Diverses occurrences par exemple chez Mary Douglas, *op. cit.*, p. 62; 97; 135; 139; 143; 145; 146; 148; 153; 178; 191.

²⁹⁸ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 85.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 91.

d'aliments sur scène rend cette possibilité d'autant plus dangereuse puisque, pour les chercheuses Catherine Cyr et Katia Montaignac :

La scène rend toute nourriture excessive. Sa présence sur le plateau fait saillie. Longtemps frappée d'un implicite interdit de représentation – associée à l'ignoble du corps et aux sens « bas » que sont, du moins dans la tradition cartésienne, le goût et l'olfaction –, la nourriture connaît aujourd'hui une présence (re)marquée dans les arts vivants³⁰⁰.

Ainsi, l'utilisation de la nourriture pour évoquer les excréments apparaît comme un choix judicieux, qui dépasse la simple ressemblance visuelle pour créer une sensation plus ambivalente, alliant le dégoût au plaisir de l'odeur chocolatée. Au niveau de l'image du corps produite sur scène, la frontière entre le dedans et le dehors s'amenuise puisque la nourriture, associée à la matière fécale, représente directement l'étape de déjection. La phase gustative, le plaisir oral, n'a pas lieu dans *We Keep Our Victims Ready*. Par ailleurs, cette matière sombre et collante est étalée sur la peau pour la tacher. Le viol qui est évoqué dans le langage est visuellement représenté par cette invasion de la nourriture sur le corps de la performeuse. Julia Kristeva explique que « l'excrément et ses équivalents (nourriture, infection, maladie, cadavre, etc.) représentent le danger venu de l'extérieur de l'identité : le moi menacé par du non-moi, la société menacée par son dehors, la vie par la mort³⁰¹ », ici il s'agit des femmes menacées par les violences sexuelles et sexistes. Il est intéressant de noter que cette confrontation entre les personnages de la victime et de l'agresseur a lieu à même la peau de Karen Finley, la peau étant en soi une interface entre l'individu et son environnement. Sans entrer dans une réflexion psychologique, l'analyse que propose Kristeva du « *borderline* » pourrait s'appliquer à la lecture de la performance :

L'intérieur du corps vient dans ce cas suppléer à l'effondrement de la frontière dedans/dehors. Comme si la peau, contenant fragile, ne garantissait plus l'intégrité du « propre », mais qu'écorchée ou transparente, invisible ou tendue, elle cédait devant la déjection du contenu. Urine, sang, sperme, excrément viennent alors rassurer un sujet en manque de son « propre ». L'abjection de ces flux de l'intérieur devient soudain le seul « objet » du désir sexuel — un véritable « ab-ject » [...] ³⁰².

³⁰⁰ Catherine Cyr et Katia Montaignac, « Nourriture en scène - Présentation », *Jeu, Nourriture en scène*, 2015, p. 12-13, p. 13.

³⁰¹ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 86.

³⁰² Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 65.

Description : The Constant State of Desire de Karen Finley suit plus ou moins la même structure que We Keep our Victims Ready puisqu'il s'agit également de monologues à la fois poétiques et trash donnant tour à tour la parole à des personnages d'agresseurs ou de victimes d'agressions, notamment sexuelles. L'inceste et la pédophilie font partie des thèmes récurrents abordés dans cette performance. Toute une critique de la psychanalyse transparait également dans les titres des monologues et dans la trame fictive de chaque tableau. Des scènes d'une violence inouïes sont décrites par la parole tandis que la performeuse se dénude, étale des œufs crus sur son torse à l'aide de peluches et se recouvre de paillettes.

Cette question de l'objet du désir sexuel n'est pas sans rappeler une autre performance de Karen Finley, *The Constant State of Desire* (1987), au cours de laquelle elle se souille aussi avec des aliments. Dans le script de cette performance, une didascalie explique la marche à suivre :

*(Easter baskets and stuffed animal sit on table. Take off clothes. Put colored unboiled eggs from basket and animals in one large clear-plastic bag. Smash contents till contents are yellow. Put mixture on body using soaked animals as applicators. Sprinkle glitter and confetti on body and wrap self in paper garlands as boas)*³⁰³ [italiques dans le texte].

Cette presque unique didascalie ressemble à une liste d'indications dans une recette de cuisine. Mais la série d'actions, assez troublante, condense multiples enjeux du texte qui suit. D'un côté, la dimension féminine est conservée avec les paillettes et la guirlande de papier qui viennent décorer le corps dénudé de l'artiste, de l'autre son corps est englué par la mixture des œufs. Les œufs représentent à la fois la religion chrétienne (il s'agit d'œufs de Pâques), l'enfance (ils sont peints et mélangés à des peluches dans le sac) et la fertilité ou la castration vengeresse du personnage féminin qui prend place dans le discours :

So I gather all their balls, scrotum, testicles and stick'em in my mouth. [...] I take the balls home and boil them. 'Cause they're small balls and need to be plumped up. After I boil the balls I roll them in my own dung, my manure. 'Cause I'm the Queen of the Dung Dynasty. Then I roll the Dung effs in melted Hershey's Kisses. Then I roll the scrotum, manure, chocolate-coated balls into fancy foiled papers from found Eurotrash Easter eggs to gourmet chocolate shop. And I love to see nine-year-old boys who only communicate with their computers eat their daddies' balls. I love to watch all of you Park Avenue, Madison Avenue know-it-alls eating your own chocolate-covered balls for \$25 a pound³⁰⁴.

Les œufs sont, comme le chocolat dans *We Keep Our Victims Ready*, hautement signifiants. Le fait qu'ils soient mélangés avec des peluches et que ces dernières servent à étaler la mixture jaune sur le corps de Karen Finley vient créer une association dérangement de l'enfance à un corps féminin sexualisé. Tout le texte de *The Constant State of Desire* est parcouru de situations œdipiennes violentes et portées à un degré d'exagération qui laisse

³⁰³ Karen Finley, *op. cit.*, p. 140.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 142.

entendre une critique des discours psychanalytiques³⁰⁵ – l'une des scènes est même intitulée « Freud ». Karen Finley effectue un mésusage de la nourriture pour exemplifier des situations insoutenables, comme dans la scène « *Refrigerator* » au cours de laquelle un père viole sa fille en utilisant des légumes. Les aliments se substituent aux corps pour mieux dépeindre l'horreur³⁰⁶. Karen Finley emploie ainsi la nourriture comme objet signifiant complexe, associé au plaisir de la bonne chère, mais aussitôt sortie du contexte du repas, la nourriture produit l'image d'un corps étrange, d'un corps entaché et s'exposant comme tel. Dans le texte « *Refrigerator* », elle propose même une inversion entre le corps du personnage et la nourriture. La petite fille, incapable de formuler l'inceste, se fait gronder par sa mère qui lui reproche d'avoir abîmé les légumes et ne se rend pas compte que c'est le corps de sa fille qui a été violenté :

Then I hear my mama come home. And she starts yelling at the top of her lungs. « Whatever happened to tonight's dinner? Whatever happened to the vegetables for the dinner for tonight? You been playing with your food, girl? I wanted to make your daddy's favorite ».

And I just cry to myself.

« Oh, mama open up those eyes. Don't you know that I'm daddy's favorite »³⁰⁷.

La nourriture est donc utilisée à la fois sur le corps de Karen Finley mais aussi au travers de la parole. Dans les deux performances, le flot de mots prononcés d'une voix criarde³⁰⁸ dans un micro restitue un rapport homme-femme violent. Les mots se font matière au sens où ils sont vomis, projetés hors du corps de la performeuse et qu'ils restituent la blessure des corps évoqués dans le texte (corps violés, corps abusés, corps ayant connu l'inceste ou l'avortement). Comme le rappelle Judith Butler, la « différence radicale entre *référent* et *signifié* est le site où se négocie perpétuellement le rapport entre la matérialité du langage et la matérialité du monde

³⁰⁵ Pour Maria Pramaggiore : « The often sadistic fantasies she enacts on stage re-present the horror of male violence and play out equally violent revenge scenarios. Finley's approach to the female body through the language of psychoanalysis suggests that even feminist theory, particularly that branch arising of Freudian psychoanalysis, succumbs to the male-centered paradox that defines female subjectivity as both body-less and overdetermined by the body ». Maria T. Pramaggiore, « Resisting/Performing/Femininity: Words, Flesh, and Feminism in Karen Finley's 'The Constant State of Desire' », *Theatre Journal*, vol. 44 / 3, octobre 1992, p. 270.

³⁰⁶ « The shocking juxtaposition of food with sexual orifices serves to underline the horrific nature of the encounter: the taboo mixture of the father and daughter's bodies and his abusive invasion of her body are illuminated by the improper mixing of body parts and food ». Maria T. Pramaggiore, « Resisting/Performing/Femininity: Words, Flesh, and Feminism in Karen Finley's 'The Constant State of Desire' », *Theatre Journal*, vol. 44 / 3, octobre 1992, p. 287.

³⁰⁷ Karen Finley, *op. cit.*, p. 148.

³⁰⁸ Karen Finley s'est intéressée au mouvement musical punk. Melissa D. Greenwood, *Power and Perfection in Karen Finley's The Constant State of Desire: Creating a New Discourse*, East Tennessee State University, 2004, p. 14.

qu'il vise à signifier³⁰⁹ ». La distance entre référent et signifié, entre langage et matérialité, s'affine au cours des performances de Karen Finley notamment par l'effet de redondance auquel elle a recours (parler de corps et se dénuder simultanément, évoquer la nourriture et l'utiliser sur scène). L'oralité du langage fait aussi écho à l'utilisation de la nourriture puisque les deux salissent son corps et l'exposent dans sa vulnérabilité. Le vocabulaire utilisé par Karen Finley est cru et interpelle directement la gent masculine en questionnant sa sexualité et son pouvoir de domination.

Au sujet des performances féministes utilisant de la nourriture dans les années 1990, la chercheuse américaine Marcy J. Epstein, distingue trois catégories :

At least three groups of performers who use such social (in)gests emerge from this range of performed eating: (1) women performers consumed by their eating acts and thus disembodied - the mere material gender-feminine without agency or self-nurturance; (2) performers both consumed and consuming, or performing consumption as a way of depicting a complex, balanced economy between gest and physical embodiment; and (3) performers hyperbolically overembodying their consumption, ingesting food to constitute their bodies, but at the same time using food as a cipher for sexual or social selves. Disembodiment, embodiment, and overembodiment [...]³¹⁰.

Marcy J. Epstein classe Karen Finley dans la dernière catégorie, celle d'« *overembodiment* », que l'on pourrait traduire par « sur-présence » ou par « hyper-présence » : dans tous les cas il s'agit d'une présence excessive, débordante, et devenant ainsi écœurante.

La question du langage n'est pas vraiment développée par Marcy J. Epstein, c'est pourquoi j'ajouterai que la nourriture, en tant que « langage extra-verbal³¹¹ », complète le langage verbal, et qu'ensemble ils forment une matière qui prolonge le corps de la performeuse, qui augmente sa présence scénique. Les mots prennent de la place sur scène de même qu'ils dilatent les cordes vocales de la performeuse. Sa performance vocale est d'ailleurs impressionnante. Elle oscille entre des trémolos presque baroques et des moments quasiment criés. Elle garde un rythme très cadencé, ponctué de phrases répétées qui marquent les esprits car elles se détachent davantage du flot de paroles. Karen Finley va au bout de son souffle avant de reprendre une brève inspiration et de poursuivre sa logorrhée. Son visage accompagne sa voix et se fait hyper-expressif, sans cesse tordu en une grimace à mi-chemin entre colère et

³⁰⁹ Judith Butler, *Ces corps qui comptent - De la matérialité et ses limites discursives du « sexe »*, trad. Charlotte Nardmann, Amsterdam, Paris, 2009, p. 80.

³¹⁰ Marcy J. Epstein, *op. cit.*, p. 24.

³¹¹ Mélanie Boucher, *op. cit.*, p. 18.

vomissement qui déforme les traits de la performeuse, rompant ainsi avec les canons de beauté. Parler aussi haut et prendre autant d'espace dans le discours en tant que femme déstabilise aussi les attentes genrées – ce qui est d'ailleurs évoqué dans le texte (« *I wasn't expected to talk that loud, I wasn't expected to be talented, I wasn't expected of anything* »). Les mots se font chair tout comme ils parlent de la chair, des corps, de leur exposition ou de leurs blessures³¹². La matière, quant à elle, crée une image du corps de l'artiste disruptive, qui s'inscrit en rupture avec les canons de beauté et qui en joue simultanément – Karen Finley, ancienne strip-teaseuse³¹³, a posé couverte de chocolat pour le magazine *Playboy* en réaction à la controverse qui entourait *We Keep Our Victims Ready*³¹⁴.

La chercheuse Maria Pramaggiore a démontré avec justesse comment Karen Finley se sert du langage afin de critiquer le sexisme du jargon psychanalytique³¹⁵ et afin de dénoncer le recours à la parole comme moyen de domination³¹⁶. Elle souligne aussi l'emploi d'une forme narrative non linéaire qui permet de glisser d'une figure à une autre, sans jamais figer le personnage, et ainsi de passer de la victime à l'agresseur. Dans son mémoire de maîtrise, Mélissa Greenwood prolonge cette idée en mettant en avant l'usage de structures grammaticales lâches et d'un tissu fictionnel fuyant qui permettent de sortir du *logos*, langage construit et logique, langage de la domination³¹⁷. Cependant, il me semble que pour pouvoir tirer de telles conclusions, il est nécessaire de rappeler en quoi le langage est un lieu de bataille qui met en tension différentes identités. Dans *Ces corps qui compte* Judith Butler explique :

Il faut avoir à l'esprit que, pour être capable d'user du langage, on doit d'abord *avoir été nommé* [*to be called a name*], de sorte que l'occupation du nom est ce par quoi l'on est situé au sein du discours, sans qu'il y ait là un choix. [...] Si l'on advient à la vie discursive en étant appelé ou

³¹² La chercheuse Maria Pramaggiore explique à quel point mots et corps sont liés dans le travail de Karen Finley : « Finley's performance style uses body with text and body as text to enact the juxtaposition of words and body and, finally, to reveal it as not juxtaposition at all ». Maria T. Pramaggiore, *op. cit.*, p. 284.

³¹³ Melissa D. Greenwood, *op. cit.*, p. 14.

³¹⁴ A ce sujet, Christine Simonian Bean explique le réemploi du chocolat par Karen Finley, dans d'autres performances comme *The Return of the Chocolate-Smeared Woman*, et son remplacement par du miel, autre matière sucrée et collante, dans *Shut Up and Love Me* : « While Finley had not escaped the chocolate-smeared haunting, she more actively and obviously attempted to repurpose it. She celebrated the stickiness and played with the affect, instead of continuing to use it as an expression of body horror and violence. She began to parody her own image ». Christine Simonian Bean, *op. cit.*, p. 154.

³¹⁵ « In summary, Finley adopts psychoanalytic themes to dismantle Freudian notions of femininity and female sexuality by exaggerating and overexposing them ». Maria T. Pramaggiore, *op. cit.*, p. 271.

³¹⁶ « She speaks the language of victimization with her body, refusing the mollifying process of metaphors that encrypt violence. Finally she interrupts the work of linguistic representation, exposing it as a system of non-naming, misnaming, overnaming ». *Ibidem*.

³¹⁷ « In a sense, the use of the voice without the domination of grammar and page allows a type of voice/text to be created in which the female performer subverts the oppression of dominant theories about the construction of fictions ». Melissa D. Greenwood, *op. cit.*, p. 19.

hélé dans des termes blessants, comment peut-on occuper cette interpellation par laquelle on est déjà occupé pour orienter les possibilités de resignification contre les objectifs de la violation³¹⁸ ?

L'expression anglophone « *to be called a name* » signifie littéralement « avoir été nommé·e » mais aussi « être insulté·e ». Pour venir au langage, pour exister dans la sphère de la communication, il faut donc avoir été nommé·e, défini·e extérieurement, parfois violemment. Judith Butler développe cette idée de l'interpellation première qui nécessite un effort de resignification au sujet des personnes LGBTQI+ et des personnes racisées :

Affirmer que la catégorie de « sexe » est l'instrument ou l'effet du « sexisme », ou son moment d'interpellation, que la « race » est l'instrument ou l'effet du « racisme » ou son moment d'interpellation, ou que le « genre » n'existe qu'au service de l'hétérosexisme, n'implique absolument pas de prohiber l'usage de tels termes, comme s'ils ne pouvaient, inévitablement, que consolider les régimes de pouvoir oppressifs qui les ont fait naître. Au contraire, c'est précisément parce que ces termes ont été produits et imposés au sein de tels régimes qu'ils doivent être répétés dans des directions qui renversent et déplacent leurs buts originaires³¹⁹.

Cette démarche de réappropriation de la violence envers certains types de corps au sein même du langage peut être étendue aux corps féminins, homosexuels ou enfantins des personnages de Karen Finley. Ces corps qui sont en position de faiblesse au sein du discours retrouvent un certain pouvoir au travers du langage employé par la performeuse. Karen Finley crée des identités précises, qui s'exposent violemment, mais qui ne persistent pas, qui s'effacent pour laisser place à une autre voix. Les corps évoqués s'inscrivent dans son corps à elle, qui devient un lieu de passage, une sorte de réceptacle, un corps possédé. Le langage, saturé des corporités des personnages, est redoublé par le corps de la performeuse, ou s'y confronte dans le cas d'un personnage agresseur. Il y a alors une sorte d'excès de présence faisant du corps de Karen Finley un corps excessif tandis que la crudité des propos renvoie à une violence intense, qui « prend aux tripes ».

Par ailleurs, si les analyses de Maria Pramaggiore et de Melissa Greenwood sont pertinentes en de nombreux points, il me semble qu'elles passent parfois rapidement sur un fait essentiel, à savoir la situation d'énonciation du texte. Karen Finley écrit en vue de la scène et pense son texte comme une matière première qu'elle peut modifier à sa guise une fois en présence du public. Une note de l'éditeur spécifie en préambule : « *The following text was altered somewhat in every performance*³²⁰ », ce qui prouve à quel point la situation théâtrale importe à la performeuse qui n'hésite pas à modifier son texte pour mieux interagir avec les spectateur·trice·s. Si le langage utilisé est direct et les histoires racontées grotesquement

³¹⁸ Judith Butler, *op. cit.*, p. 130-131.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 131.

³²⁰ Karen Finley, *op. cit.*, p. 139.

violentes, Karen Finley ne fait que restituer l'agressivité qu'elle perçoit en tant que femme. Parce que sa parole est adressée à un public dont elle a conscience³²¹, elle n'est pas gratuite et ne se réduit pas à un texte de fiction quelconque. L'injure éprouvée par Karen Finley d'être désignée en tant que femme, c'est-à-dire en tant qu'objet sexuel jamais assez satisfaisant (je fais référence au titre *The Constant State of Desire*), est le lieu d'une réinscription de son identité. La coprésence de son corps à la fois dénudé et sali et du discours presque hystérique (elle se met parfois juste à crier, s'agiter, piétiner), réinvestissant là aussi un cliché genré, permet d'adresser la violence vécue. Elle la rend visible et permet donc de sortir les victimes de l'absence de parole (dans ses textes les personnages persécutés n'ont littéralement pas de voix ou ne sont pas écoutés).

Le langage suinte de corporéité, de même que la nourriture fait corps avec la performeuse en exposant la salissure, en commentant le désir masculin hétérosexuel et la culture du viol. Selon la chercheuse Erin Striff, le langage de Karen Finley est performatif, il met en branle la théâtralité et fait du corps de l'artiste le lieu du témoignage de la violence patriarcale :

Finley speaks in a stream-of-consciousness voice rather than a traditional acting style, and every aspect of her performances eschews traditional theatricality. She presents her body as a debased site of oppression; her body is in labour, and very much exposed. When Finley speaks about the abuse of women, for example, she enacts it on her body by taking off her clothes and covering her body with food. She becomes a « body of evidence », demonstrating the way in which women are debased in society, as a site of oppression³²².

L'expression utilisée par Erin Striff, « *a body of evidence* », signifierait en français « un ensemble de preuves ». La chercheuse crée un jeu de mot en rendant l'expression littérale, faisant du corps de Karen Finley un indice de ce que sa parole retraduit de manière plus directe. Ce procédé permettant de basculer du plan métaphorique au littéral est justement l'un des ressorts utilisés par la performeuse, provoquant tantôt le rire, tantôt le dégoût. Pour Maria Pramaggiore :

Her play with words, which ultimately poisons them, moves between the literal level of the referent (her own body) and the metaphorical level (words), between signifier and signified. [...] She will reverse the process of symbolization so that the metaphor finally resides on and in the body rather than at the level of visual or linguistic representation. [...] She defamiliarizes the process of making metaphors, exposing language as a system. [...] There is no safety, but there is power in language, because the choice of assigning metaphors in this instance is the province

³²¹ « I would make the tentative claim that Finley's intended audience is a privileged white male audience who would be shocked by her appropriation of their power to abuse women and her disclosure of the material implications of what she believes are their ideological assumptions about gender ». Maria T. Pramaggiore, *op. cit.*, p. 289.

³²² Erin Striff, *op. cit.*, p. 8.

of dominant forces/institutions – heterosexuality, maleness, whiteness, perhaps – with patriarchal culture³²³.

Le corps sali de Karen Finley est certes un corps sur-présent, mais c'est aussi un corps ambigu. La performeuse joue avec le *male gaze*, concept originellement développé par la théoricienne du cinéma Laura Mulvey en 1975³²⁴, qui démontre l'adoption d'un point de vue masculin hétérosexuel qui érotise « la » femme et la réduit à son corps. Ayant une expérience du striptease, Karen Finley se réapproprie le regard masculin hétérosexuel en le stimulant par sa nudité puis en confrontant avec une image d'un corps féminin symboliquement dégradé. Cet enjeu de la nudité qui renverse le regard hétéro-sexiste a été commenté par Erin Striff qui souligne l'impossibilité pour Karen Finley de véritablement sortir son corps des canons de beauté qu'il représente (femme mince, sans handicap et blanche) :

However, when Finley's popularity increased, she attracted an increasingly voyeuristic crowd who paid for the pleasure of watching Finley undress in much the same way they might have viewed a live sex show. This phenomenon seems to suggest that it is not the artist who decides the nature of the performance, but the spectators themselves³²⁵.

Pourtant, Karen Finley est très consciente de ce que renvoie son corps et déjoue les attentes des spectateur·trice·s en les devançant. Au moment où elle se déshabille, que ce soit dans *We Keep Our Victims Ready* ou *The Constant State of Desire*, elle fait des commentaires sur son physique, joue avec ses seins, critique avec humour ses sous-vêtements et évoque avec ironie comment son corps pourrait être plus séduisant. En montrant et critiquant elle-même les zones sexualisées de son corps, elle pose un cadre dans lequel elle autorise la contemplation pour pouvoir ensuite mieux la détourner.

Qui plus est, les réactions face aux performances de Karen Finley sont variées et témoignent d'une certaine animosité. Si certains payent pour voir la performeuse se dénuder, d'autres (ou les mêmes) sont désarçonnés et se sentent visiblement agressés par son discours :

Male spectators have thrown lit cigarettes at her, dropped their pants, shouted « whore »³²⁶.

³²³ Maria T. Pramaggiore, *op. cit.*, p. 278-279.

³²⁴ L'article original « Visual pleasure and narrative cinema », a été publié en 1975, dans le numéro 16 de la revue britannique *Screen*. Une traduction en français, par Gabrielle Hardy, en est proposée dans la revue en ligne *Débordements*, publiée le 20 avril 2012. En ligne. Consulté le 22 mars 2020. URL : <http://debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif>

³²⁵ Erin Striff, *op. cit.*, p. 11.

³²⁶ Maria T. Pramaggiore, *op. cit.*, p. 272.

Les médias jouent également un rôle capital dans la réception de l'œuvre de Karen Finley, notamment de *We Keep Our Victims Ready*, comme le rappelle Christine Simonian Bean :

Finley's interaction with food was key to the performance as both a metaphor and a disturbing, affective way to call attention to a present, degraded body. Despite this clear relation of content and medium, some members of the media used the excessive image of Finley's chocolate-smearred body to signal deviance and disgust about Finley *herself*, using it for a different political endpoint altogether. [...] The material presence of food did something more, and something different, than what Finley intended. It is important to note that this critique is not about many spectators receiving the « wrong » message in performance. That would be a reductive statement, and difficult to prove. It is rather about a group of politicized media personnel circulating their view for a purpose until it took hold. In this way, food broke out of the framework of the performance completely³²⁷.

Après quelques représentations, plusieurs théâtres se rétractent également, selon les dires de la performeuse, et annulent ses représentations :

People are scared of my information. They really don't know what I'm going to do, they don't like me dealing with sexual issues or political issues. [...] If I was doing porn they'd be very happy. When they book me they think they're going to get some kinky chick from New York going out there showing my tits in their face. When they find out I'm more than that – well, in London I was canceled out this summer, I was banned by the Westminster Council and Scotland Yard³²⁸.

Si la performeuse ménage régulièrement des temps d'échange direct et de complicité avec le public afin de détendre l'ambiance – elle fait des blagues, s'adresse aux spectateur·trice·s et leur propose même des bonbons (« *because i love my audience to have something to suck on* », explique-t-elle dans *The Constant State of Desire*) –, le rapport scène-salle qui se crée est souvent celui d'une confrontation. Les textes et actions de Karen Finley mettent en évidence un contexte sociétal violent qui choque certain·e·s spectateur·trice·s et médias par son exposition sans filtre sur scène. Le corps de Karen Finley et la parole qui le traverse sont perçus par la performeuse comme un simple médium, comme le moyen de transmettre un message. Elle semble d'ailleurs entrer dans des états proches de la transe, comme si les personnages s'emparaient d'elle puis la quittaient. Lorsqu'elle performe, elle ferme les yeux pour se laisser emporter par les mots, contrairement aux temps de connivence avec le public où elle s'adresse directement à certaines personnes et regarde les spectateur·trice·s. Elle dit également avoir recours à l'écriture automatique comme si les mots ne faisaient que la traverser³²⁹. Cette transe – qu'elle soit réelle ou jouée – présente le corps de Karen Finley

³²⁷ Christine Simonian Bean, *op. cit.*, p. 143-144.

³²⁸ Karen Finley et Richard Schechner, « Karen Finley : A Constant State of Becoming : An Interview », *TDR*, vol. 32 / 1, 1988, p. 152-158, p. 152.

³²⁹ « It is me, but when you do automatic writing, it's a different way of writing. I just go and sit down and I say, 'Now is the time', and I start doing it ». *Ibidem*, p. 157.

comme un simple canal d'expression, non seulement de son inconscient personnel, mais aussi d'un inconscient collectif.

La violence se situe alors du côté de la réception, notamment par les spectateurs masculins qui se sentent offensés, mais elle affecte également le corps de Karen Finley. Bien qu'elle émette une différence entre *The Constant State of Desire*, qui a été joué plusieurs fois et qui a perdu un peu de la spontanéité qu'elle associe à la performance, Karen Finley explique les différentes phases par lesquelles elle passe avant et après avoir performé :

I do go into somewhat of a trance because when I perform I want it to be different than acting. I hope this doesn't sound too dorky or trite – I'm really interested in being a medium, and I have done a lot of psychic type of work. I put myself into a state, for some reason it's important, so that things come in and out of me, I'm almost like a vehicle. And so when I'm talking it's just coming through me. And it's very exhausting. After I perform I have to vomit, my whole body shakes, I have to be picked up and sat down. It takes me about an hour before I stop shaking. When performing I pick up the energies from the people, I got to completely psych into them because I want them to feel that I am really feeling it. Maybe not even my words, but just that energy³³⁰.

Karen Finley se met ainsi à l'épreuve physiquement pour offrir une parole polémique. Elle ne peut certes pas contrôler la réception de son corps mais la grossièreté du langage employé et l'usage de la nourriture font la différence et la sortent définitivement d'un mécanisme d'auto-érotisation. Si pour certain·e·s, le recours à la nourriture constitue un stratagème de l'ordre de l'exagération de la fonction nutritive féminine³³¹ – avec notamment une scène de *We Keep Our Victims Ready* où Karen Finley remplit son soutien-gorge de gelée en expliquant que ses seins n'étaient pas assez gros –, pour d'autres c'est par là-même qu'elle performe son genre et se réapproprie son corps :

[...] in performance, actual consumption and gender construction cooperatively constitute femininity as a preoccupation with food. [...] Women's eating, however, makes the matter of the body's constitution significant in itself rather than simply signifying other matters, mere material preconditions to women's sexuality or femininity³³².

La matérialité de la nourriture, étalée sur le corps de l'artiste, rappelle la constitution de ce même corps. Karen Finley joue avec les attributs genrés, comme la gelée pour donner plus de volume aux seins ou les pousses de haricots dont elle explique, tout en les plaçant sur son corps et dans sa culotte, qu'elles sont censées représenter du sperme. La puissance évocatrice

³³⁰ *Ibidem*, p. 154.

³³¹ « The absurdity of defiling one's body to satisfy another's expectation was exaggerated by the satiric use of a food item, at once the quintessential symbol of female nurturing and female servitude ». Kent Neely, Karen Finley, Guillermo Gomez-Pena, [et al.], « We Keep Our Victims Ready », *Theatre Journal*, vol. 42 / 4, décembre 1990, p. 495.

³³² Marcy J. Epstein, *op. cit.*, p. 21.

de la nourriture rappelle l'expression utilisée par Judith Butler en guise de titre à l'ouvrage précédemment cité, « *bodies that matter* » : « ces corps qui comptent » mais aussi « ces corps qui sont avant tout de la matière ». Rajouter de la matière sur la matière d'un corps crée une redondance, une répétition performative, qui dénonce la manière dont le genre est construit. La nourriture est ici d'autant plus puissante qu'elle évoque la consommation mais n'est pas consommée et qu'elle est au contraire utilisée pour incarner la salissure. En performant un corps souillé et un corps-souillure, Karen Finley détourne la nourriture de son usage et questionne la manière d'appréhender un corps féminin nu comme objet de désir, poussant ses spectateur·trice·s dans l'inconfort :

[...] eating in Finley's work represents taboos of consuming food beyond proper or nutritive eating, in, most often, a reaction to sexual destruction through rape, sodomy, and incest. What is terrifying about the overembodiment Finley self-consciously produces through improper eating acts, is how closely this augmentation resembles the very difficulty of consuming her performances. It's difficult to witness and analyze the analization in her gests of self/food immolation³³³ [*sic.*].

Le terme d' « immolation » me semble pertinent pour qualifier le travail de Karen Finley car il donne l'idée d'un attentat du genre mais aussi d'un sacrifice effectué par la performeuse qui se donne pleinement à chaque représentation. Dans ces deux performances, c'est la radicalité de l'artiste dans son usage décalé de la nourriture et de la parole qui provoque un rejet quasi-épidermique chez nombre de spectateur·trice·s. L'écoeurement est un écoeurement pour un corps qui se fait trop présent et qui s'expose soumis à la violence extérieure ou subissant sa propre matérialité – Karen Finley commence même l'une de ses performances en montrant une tache de sang menstruel sur sa culotte. Cet écoeurement peut aussi être un écoeurement moral tel que décrit par Audrey Abitan :

[...] le dégoût aurait pris la fonction de nous tenir à distance d'agents pathogènes et serait en quelque sorte un mécanisme d'évitement de la maladie. [...] Enfin, en exigeant l'éviction de certaines « déviances » l'humanité aurait pris avantage de ce « système » et associé le dégoût à de nouvelles formes de rejet afin de servir les normes morales et de maintenir l'harmonie dans notre vie sociale. Ainsi, éprouver du dégoût aiderait les individus à distinguer le *mal* – à l'origine de leur sensation nauséuse – du *bien*³³⁴.

Mais, comme suggéré précédemment, ce mécanisme de défense n'est pas sans faille et s'étend à la perception sociale des individus³³⁵.

En évoquant des violences réelles (viols, incestes, agressions, vengeances...) et en s'exposant elle-même sous une forme jugée provoquante (salissure d'un corps féminin

³³³ *Ibidem*, p. 29.

³³⁴ Audrey Abitan et Silvia Krauth-Gruber, *op. cit.*, p. 104-105.

³³⁵ *Ibidem*, p. 109-110.

sexualisé, parole grossière et voix criarde), Karen Finley met les spectateur·trice·s face à ce qui les dégoûte sur différents plans. Certain·e·s peuvent être écœuré·e·s par les histoires racontées et ce qu'elles dénoncent, tandis que d'autres seront dégoûté·e·s par l'usage que Karen Finley fait de son corps³³⁶, rompant avec son image de belle femme ayant travaillé dans le strip-tease. Dans ce système, la nourriture est un moyen supplémentaire favorisant la dégradation de l'apparence corporelle de la performeuse ou l'amplification de la crudité et la brutalité des micro-récits. Dans tous les cas, le redoublement du corps par le langage (ou inversement) crée un sentiment d'excès et de débordement. Karen Finley fusionne avec l'alimentaire pour mieux critiquer la consommation patriarcale et sexiste des corps féminins en renversant l'appétissant en écœurant.

Que ce soit dans *Le Gâteau*, dans *La Chandeleur*, ou dans les spectacles de Karen Finley, la pâtisserie et les aliments sucrés, socialement codifiés comme féminins, sont réinvestis par des performeuses qui remettent leur corps au centre de l'action, voire qui font de lui le site même de l'action. Tandis que les contours de leur corps se dissipent ou se redéfinissent sous les couches de nourriture, leur matérialité se dévoile face au trop-plein de matières alimentaires.

Dans le cas de Rébecca Chaillon et de Nadège Grebmeier Forget, la préparation culinaire rappelle qu'un corps n'est, lui aussi, que composition – composition matérielle d'organes, de fluides et d'ossature, mais aussi composition culturelle qui participe à l'image du corps que chaque personne se fait d'elle-même³³⁷. Les principes de composition et d'incorporation deviennent les piliers d'une dramaturgie où le surgissement de corps extrêmes découle du choix des aliments investis et de la manière de les associer. La cuisine à même le corps des performeuses devient cuisine dramaturgique, exploration de corporéités

³³⁶ « I argue that the primary affect in the widespread circulation of the phrase 'chocolate-smear'd' to describe Finley became disgust. This affect obscured her work by redirecting disgusted reactions from the act contained—namely, abuse of women in a masculinist society—to the body performing the act. It is not the body itself that creates this feeling, but the combined interplay with the material presence of the food with the body ». Christine Simonian Bean, *op. cit.*, p. 148-149.

³³⁷ « [...] l'expérience digestive symbolisée est précisément le lieu de fondation de l'image du corps et du sujet ». Christine Durif-Bruckert, *op. cit.*, p. 41.

dérangeantes. La distance entre le sujet et l'objet se fait moindre. La peau n'est plus une frontière entre l'intérieur et l'extérieur. Au contraire, la nourriture est visuellement incrustée dans le corps de l'artiste pour annihiler le sujet, n'en faire qu'une masse grumeleuse et suintante. La bouche devient quant à elle l'endroit d'une ouverture au monde, voire d'une ingestion du monde. Chez Karen Finley, le contraste entre la parole violente et les aliments sucrés est tel qu'il est le lieu d'un choc, d'une impossible réconciliation entre le désir hétéro-patriarcal et les corps féminins qu'il phagocyte. La performeuse recherche une confrontation agressive avec le public en exposant son corps et en faisant de la bouche (nourriture et langage) le lieu de son empouvoirement³³⁸. Au sujet de cette stratégie artistique, Rebecca Schneider parle, à juste titre, du « corps littéral » de Karen Finley :

Insisting on her literal body as the exigent stage across which the codes of insatiability have been manipulated, she relentlessly drives home the abusive impact of that staging³³⁹.

La subjectivité de Karen Finley est vomie, déversée comme ses mots et comme la nourriture qu'elle répand sur elle. Cet excès de soi permet de contrer ou de contrebalancer le corps-objet de désir qui est dissocié de la personne par le stéréotype. La performeuse utilise la nourriture pour caricaturer son identité et celle des autres personnages qu'elle incarne. Elle est dans l'excès de l'hyper-identification.

Chez ces artistes, le langage, lorsqu'il est utilisé, vient donc corroborer une schématisation des identités, même si les récits sont puissants et imprégnés d'anecdotes autobiographiques ou de faits divers. Une double lecture des corps peut être effectuée : à la fois ils renforcent leur inscription genrée en tant que trait identitaire structurant en rendant leur matérialité excessive, et ils deviennent simultanément complètement poreux aux aliments présents sur scène et acceptent la dégradation de leur identité qu'ils opèrent. Rébecca Chaillon, Nadège Grebmeier Forget et Karen Finley explorent via leur relation à la nourriture l'idée que « le corps est le lieu où s'articulent pouvoir public et pouvoir privé, donc un lieu de contestation où s'énoncent les idéaux révolutionnaires³⁴⁰ ».

³³⁸ Traduction française de l'expression anglaise d' « *empowerment* » utilisée dans le milieu militant féministe.

³³⁹ Rebecca Schneider, *op. cit.*, p. 104.

³⁴⁰ Tracey Warr et Amelia Jones, *op. cit.*, p. 23.

B/ Dissolution des identités dans l'environnement alimentaire

Par ailleurs, la nourriture n'agit pas seulement au niveau « local » des corps exposés sur scène. Lorsque son usage est étendu à l'environnement scénique dans sa totalité, son impact sur les spectateur·trice·s est d'autant plus puissant que l'odeur se répand davantage et se couple à une surcharge visuelle. Ce n'est plus seulement le corps des performeur·euse·s dont la perception est modifiée par l'utilisation de la nourriture, mais c'est l'environnement en soi qui devient prolongation ou écho de ces corps. Ce jeu entre microcosme du corps et macrocosme de la scène devient le site d'un renversement constant des rapports de pouvoir, le corps humain n'étant plus prédominant. On passe d'artistes qui manipulent directement la nourriture sur la micro-scène de leur corps à un environnement alimentaire dont la force sensorielle et symbolique agit sur les corps qui y baignent. Bien entendu, les artistes composent cet environnement en amont de la représentation, mais ce dernier possède presque une agentivité propre une fois qu'il est constitué. Les corps ne sont plus qu'un élément dans une scène construite en réseau d'influences. Une esthétique du flux se met en place, instaurant une circularité entre les différentes matières – corps y compris – présentes sur scène. Les identités perdent de leur importance dans ce magma sensoriel. Ce qui prime, c'est l'extension de l'expérience organique vécue sur scène aux spectateur·trice·s.

Cette conception de l'environnement alimentaire englobant les corps est déjà en germe chez Nadège Grebmeier Forget³⁴¹ mais le corps agit encore clairement sur la matière,

³⁴¹ Dans *Moshi moshi*, performance créée en 2011, Nadège Grebmeier Forget se filme en train d'étaler du caramel, des sauces sucrées, de la crème ou des cerises confites sur de grandes feuilles blanches qu'elle lèche à même le sol. Elle recouvre petit à petit le sol de son espace, qui évoque une salle de bain carrelée, et envahie de flacons de paillettes, de pompons en papier et de sucreries. Nadège Grebmeier Forget se filme en gros plan en train de mâcher, bouche ouverte, le papier mélangé aux sauces. Puis elle recrache la mixture sous forme de pâte marron et visqueuse et s'enduit le visage de nourriture en continuant de lécher le sol. Le film est restitué en direct derrière la

voire constitue lui-même l'environnement alimentaire pendant la performance. Il en est de même avec Rébecca Chaillon³⁴². Chez ces deux performeuses les identités restent encore assez lisibles.

En revanche, avec *Meat Joy* de Carolee Schneemann, on évolue vers une expérience beaucoup plus trouble. La dynamique de groupe se couple à un usage expansif de matières et de nourritures qui brouillent les frontières entre les identités mais aussi entre les corps et ce dans quoi ils baignent. Ensuite, avec *Golgota Picnic* de Rodrigo García, les identités se diluent complètement dans un discours fleuve couplé à un univers hyper-matériel, la scène étant entièrement recouverte de pains à burger.

performeuse. La sexualisation féminine (la performeuse salue à plusieurs reprises la caméra d'un air racoleur) est de nouveau détournée dans un contre-maquillage qui utilise la nourriture et la salive pour enlaidir Nadège Grebmeier Forget et salir l'espace qui la prolonge. L'espace, quant à lui, redouble la présence de la performeuse. Il reflète son image notamment via l'utilisation de la caméra qui rapproche de la bouche en tant qu'orifice ouvrant vers l'intérieur du corps. Par ailleurs, la façon de filmer, très amatrice, donne également une sensation d'étourdissement tant l'image bouge de manière rapide et désordonnée. La constitution de l'image filmée participe ainsi de cette fusion du corps de l'artiste avec l'espace. Néanmoins, l'identité reste accessible et on voit encore clairement l'action humaine comme motrice de transformations de l'environnement.

³⁴² Au cours de la soirée *Plus gros que le ventre*, qui célébrait les dix ans de sa compagnie, Rébecca Chaillon a occupé les six cent mètres carrés du Générateur (Gentilly) avec des performances utilisant toutes des aliments : « On a travaillé avec les poubelles du marché qu'on déversait sur mon corps allongé. Là ce qui importait c'était l'odeur. Lors de cette soirée, il y avait des performances dans chaque espace et chacune durait environ une heure mais on pouvait passer d'une salle à l'autre comme dans une exposition vivante. Il y en avait une avec quelqu'une qui séparait des nouilles-alphabet pour écrire des messages, une autre qui ne faisait que séparer le blanc du rose des lardons. Je faisais aussi une performance avec un pote où on tenait chacun le bout d'un spaghetti entre nos deux bouches pendant une demi-heure, puis pendant l'autre demi-heure on se gavait de spaghetti sans s'arrêter. Dans une salle il y avait quelqu'un qui coupait des oignons en pleurant, mais il y avait aussi une fille qui traînait des casseroles en pleurant également. Il y avait une femme qui tirait son lait pendant une heure et en faisait boire des shots au public ; deux amoureuses qui ne font que se quitter et se retrouver toute la soirée et à chaque retrouvaille elles trinquent et se roulent des pelles puis se re-séparent, etc. J'avais travaillé avec une plasticienne-performeuse, Charlie Chine. Il y avait en tout une trentaine de performances, dont certaines qui reprenaient des performances passées. Il y avait par exemple une femme qui se fait peindre et qui devient une 'geisharcuterie'. Il y avait un homme-légume, qu'on tondait et sur lequel on disposait des légumes que le public pouvait venir manger » (Rébecca Chaillon, *op. cit.*). Dans cet immense assemblage de performances, la nourriture vient structurer l'espace et révéler différents aspects des corps. Dans la performance avec les déchets du marché qui sont déversés sur Rébecca Chaillon, par exemple, l'espace devient aliments abimés ou pourris, odorants et non consommables, dans lequel le corps de l'artiste baigne, putréfaction future au milieu de putréfactions actuelles. Il y a là aussi une forme de dégoût primaire (déchets, aliments périmés) combinée à un dégoût corporel plus discret (évoquant de la finitude, du corps lui-même devenu déchet dans la mort). Plusieurs identités sont encore visibles mais le côté déambulatoire, la simultanéité des performances et leur extrême variété propose plutôt une expérience globale, une immersion. La séparation entre l'espace de jeu et l'espace spectatorial est amoindrie puisqu'il n'y a pas une scène unique à regarder en gardant l'immobilité mais une multitude de performances agencées comme une sorte de buffet. L'espace est organisé de manière à proposer un voyage très organique qui confronte à plusieurs matières et productions corporelles (les larmes, le lait, les déchets qui rappellent l'excrémentiel).

Description : Meat Joy est une performance de semi-improvisation qui suit un canevas préparé par Carolee Schneemann. Un groupe de danseur·euse·s en sous-vêtements alterne des moments chorégraphiés à des moments plus libres où de la matière est introduite sur scène (morceaux de papier, plastique, peinture, poisson frais, saucisses, poulet non cuit...). Des consignes les guident, par exemple ne pas laisser la nourriture toucher le sol. Une bande sonore, assez expérimentale, les accompagne.

Présentée pour la première fois lors du festival de la « Libre expression » organisé par l'artiste Jean-Jacques Lebel en 1964 à l'American Art Center de Paris, la performance *Meat Joy* de Carolee Schneemann³⁴³ est conçue comme une célébration du désir, de la chair et de la matière. La performeuse décrit ainsi son œuvre :

Meat Joy has the character of an erotic rite: excessive, indulgent, a celebration of flesh as material: raw fish, chickens, sausages, wet paint, transparent plastic, rope brushes, paper scrap. It's propulsion is toward the ecstatic-shifting and turning between tenderness, wilderness, precision, abandon: qualities which could at any moment be sensual, comic, joyous, repellent³⁴⁴.

Huit performeur·euse·s, dont Carolee Schneemann, se retrouvent en sous-vêtements beiges et bruns agrémentés de fourrure, pour jouer avec de la nourriture, s'enlacer, danser, glisser à terre, se rouler au sol, se couvrir le corps de peinture liquide, se jeter dans un tas de morceaux de papier, etc. La reprise de *Meat Joy* à la Judson Church de New York a permis la production d'un court-métrage de six minutes³⁴⁵ où l'on voit des extraits de la performance et où l'on entend des musiques³⁴⁶ accompagnées de la voix de l'artiste. Cette dernière donne en français et en anglais des consignes aux autres performeur·euse·s. Elle lit aussi des bribes de phrases assez élémentaires : « *jump up* », « *run* », « les mains sur le sol », « quelques fleurs sont

³⁴³ J'ai eu recours à un travail d'archive pour analyser *Meat Joy*. La captation de la totalité de la performance qui est déclarée accessible sur le site du Centre Georges Pompidou, ne l'était pas réellement sur place. Pour compléter les photographies et la vidéo réalisée par Carolee Schneemann et mieux saisir la performance, je me suis donc référée à la thèse réalisée par Christine Simonian Bean qui y consacre une partie de son travail (Christine Simonian Bean, *op. cit.*). Un autre document m'a été très utile pour recenser des propos de Carolee Schneemann concernant la partition de *Meat Joy*, il s'agit du travail réalisé par Soyounge Yoon (« A Broken Line », *Millennium Film Journal*, 2011, p. 52-58). La dernière source de documentation majeure à laquelle j'ai eu recours est la thèse de philosophie de Sandra Skurvidaite portant sur trois œuvres de Carolee Schneemann, dont *Meat Joy*. La doctorante avait accès à la partition de *Meat Joy* qu'elle cite régulièrement (voir Sandra Skurvidaite, *States of self: Carolee Schneemann's works, 1962–1974*, Histoire de l'art, State University of New York at Stony Brook, 2006, p. 55-81).

³⁴⁴ Carolee Schneemann, site de l'artiste. En ligne. Consulté le 23 octobre 2020. URL : <http://caroleeschneemann.com/meatjoy.html>

³⁴⁵ Carolee Schneemann, *Meat Joy*, réalisation vidéographique par Bob Giorgio, vidéo mise en ligne le 20 mars 2020 par Mike Feswick sur YouTube. En ligne. Consulté le 23 octobre 2020. URL : https://www.youtube.com/watch?v=BGNiVyp7Sdc&ab_channel=MikeFeswick

³⁴⁶ Dans sa thèse Christine Simonian Bean décrit plus précisément la bande-son : « The soundscape is a mixture of Parisian street sounds, collaged songs from the 1960s (including 'I Like Bread and Butter' and 'My Boy Lollipop,' both fixated on the oral pathway), and the sound of Schneemann's own voice, reading from her performance score and completing elementary French lessons ». Christine Simonian Bean, *op. cit.*, p. 94.

parfumées », « *push your back* », « *legs open* », etc. Certaines indications ont une fonction poétique tandis que d'autres sont beaucoup plus concrètes mais toutes participent à la constitution d'un environnement sonore stratifié qui donne la sensation d'une étrangeté. Il s'agit moins d'utiliser la parole pour donner du sens que pour traiter le son lui-même comme une matière. Enfin, une personne extérieure intervient momentanément sur scène pour y introduire de nouveaux éléments comme des poulets non cuits, des poissons frais et des saucisses. Les performeur·euse·s ont pour consigne, par exemple, de ne jamais laisser les poulets toucher le sol et de les maintenir en contact avec la peau.

La dimension féministe de *Meat Joy* a elle aussi été assez controversée. En effet, à l'heure des revendications en faveur de la liberté sexuelle des femmes, on assiste à une performance où à plusieurs reprises les hommes sont ceux qui mettent les femmes en mouvement en les faisant glisser dans la peinture ou en les portant³⁴⁷. Mais si le risque de la réification reste présent, l'enjeu de Carolee Schneemann ne semble pas tant de produire une œuvre à caractère féministe qu'une ode aux sens et à la matière³⁴⁸. C'est d'ailleurs ce qui transparaît dans la manière qu'a Carolee Schneemann de sélectionner les performeur·euse·s – des deux genres – pour ce que leur présence corporelle dégage de désinvolture et de sensualité naturelle :

[I was] casting' for *Meat Joy* 1964, by watching people in the streets, in restaurant – anywhere and went up to strangers whose physical presence was unself-consciously sensuous, sensitive, integral [...] ³⁴⁹.

Avec Carolee Schneemann, ce n'est pas la nourriture qui tache les corps mais la peinture. Les chairs animales, quant à elles, sont collantes et odorantes mais elles ne laissent que peu de traces. Si pour Mélanie Boucher, dans le *body art*, « l'aliment sert surtout à suggérer les fluides corporels, dans une démarche où le corps communique des enjeux croisés sur l'individu et la société³⁵⁰ », ici les aliments non cuisinés évoquent directement la peau et les organes génitaux et accentuent ainsi cette exploration publique de l'intime, du sensoriel. La peinture liquide prend en charge la représentation des fluides alors qu'on voit explicitement les performeur·euse·s faire glisser les poissons sur leur corps, se frotter la peau avec les aliments,

³⁴⁷ Je fais notamment référence à la scène finale où les hommes traînent les femmes sur le sol jusqu'à ce que Carolee Schneemann leur demande de s'interrompre, restaurant ainsi un certain ordre. *Ibidem*, p. 98.

³⁴⁸ Christine Simonian Bean va dans le même sens : « Although Schneemann does have some critical apparatuses in play concerning gender relations between men and women, it seems she is more explicitly interested in providing an experience that activates the visceral, that creates the notion of 'too much' ». *Ibidem*, p. 99.

³⁴⁹ Carolee Schneemann, « Notes from First Viewing a Film by Dusan Makavejev: WR. Mysteries of the Organism (1972) », 102-3. Citée dans : Soyoung Yoon, *op. cit.*, p. 5.

³⁵⁰ Mélanie Boucher, *op. cit.*, p. 18.

les placer sur l'entrejambe ou entre les seins de manière lascive avant de se rouler les un·e contre les autres. Un performeur accroche le poulet à son slip et le laisse pendre tandis que d'autres font circuler la viande et le poisson d'un corps à l'autre. Les chairs animales sont donc surtout employées pour leur proximité avec la chair humaine et leur charge sensorielle. Les matières plastiques, alimentaires et corporelles se complètent, s'assemblent, se confrontent ou créent du contraste. Nourriture et corps participent d'un chaos organique impliquant des matières variées :

Performers or glass, fabric, wood – all are potent as variable gesture units: color, light, and sound will contrast or enforce the quality of a particular gesture's area of action and its emotional texture³⁵¹.

Meat Joy s'inscrit ainsi dans une célébration tumultueuse des corps au sein d'un environnement immersif qui inclut aussi, bien que de manière plus indirecte, les spectateur·trice·s. La performance est d'ailleurs conçue pour un nombre limité de spectateur·trice·s afin de favoriser la proximité avec les performeur·euse·s. Qui plus est, la nourriture d'origine animale vient solliciter très fortement l'odorat des performeur·euse·s comme des spectateur·trice·s. Le goût et la sensation tactile sont aussi partagés de la scène vers la salle par l'intermédiaire de la projection empathique, les aliments sélectionnés ayant un caractère charnel assez universel et une odeur reconnaissable. On voit par exemple un performeur déchiqueter un poisson cru et en répandre des morceaux sur scène. Il s'agit d'une action ultra-viscérale qui ne manque pas de susciter des réactions chez le public.

Il n'y a pas de fiction, ni même véritablement de sens donné à *Meat Joy* si ce n'est que la performance suit un certain flux, qu'elle se laisse porter par l'exhibition de corps normés, jeunes³⁵², à la recherche d'une sensualité non-conventionnelle. Deux éléments me semblent participer à cette indistinction de la chair qui unit performeur·euse·s et nourriture dans un tout où l'humain n'est plus si central : d'une part le mouvement, d'autre part le groupe.

Le mouvement est structuré et chorégraphié en suivant des séquences qui s'organisent comme des chapitres ou comme une partition. Comme l'explique justement la chercheuse

³⁵¹ Carolee Schneemann, *op. cit.*

³⁵² En réponse à une lettre qui lui est adressée lui proposant de reconstituer *Meat Joy* lors d'un festival, cinquante ans après, Carolee Schneemann interroge son rapport à la vieillesse et aux corps âgés, réflexion qui est encore absente lors des premières représentations de *Meat Joy* en 1964. Elle se demande notamment quelle connotation et quel signe le corps âgé véhicule sur scène. Carolee Schneemann, « Response to a Reappropriation Request », *A Journal of Performance and Art*, vol. 36 / 1, 2014, p. 7-9.

Christine Simonian Bean, « *the piece is not just happening. It is planned*³⁵³ », ce qui n'enlève rien à la confrontation avec le réel qui a lieu pendant la performance. La référence aux chorégraphies de Busby Berkeley est assez claire dans certains passages où les femmes s'allongent en cercle au sol et lèvent leurs jambes en l'air ou forment une sorte d'étoile. Ces moments chorégraphiés font ressortir ceux plus libres, indéterminés, laissant place à l'instant présent et à la réaction des corps face à la nourriture. Christine Simonian Bean évoque par exemple le fait qu'une relation particulière se tisse entre chaque corps et les aliments :

The animal materials are heavy, slippery, and fleshy. They seem to demand their own special relationship from the performers. The interactions are varied³⁵⁴.

Malgré cette individualité du corps à corps entre les performeur·euse·s et la matière qui les environne, le mouvement général du groupe participe au sentiment d'une fluidité, du passage presque aquatique d'une chair à une autre. Non seulement une grande partie des interactions a lieu en glissant ou en roulant, mais l'échange constant entre les performeur·euse·s, le fait que les corps se mêlent jusqu'à perdre les visages et à ne plus former qu'un amas de chair mouvante, créent quelque chose de l'ordre de la circulation comme si tous les éléments se complétaient. Selon Sandra Skurvidaite, ayant consacré une thèse monographique à l'œuvre de Carolee Schneemann :

The ancient belief that everything originates from the primordial matter that is the source of every other kind of matter, substantiates the belief in transmutation of one element into another (flesh into paint and vice versa), and thus the possibility of reverse fusion of elements back into an undifferentiated matter. [...] Meat as material defying meaning is a way of undoing the body, returning it back to its primal matter³⁵⁵.

Les poissons, poulets et saucisses servent de liant, ce sont des objets kinesthésiques, pleinement intégrés aux mouvements individuels et globaux. Comme dans certains exercices de danse-contact, c'est la relation qui compte, le fait d'être dans le toucher, d'éprouver la peau contre la peau, de sentir le poids d'un poulet, la densité d'un poisson gluant, ou la forme d'une saucisse. En ce sens, la nourriture fait partie intégrante d'un environnement ne faisant plus de séparation entre ce qui est consommable et ce qui ne l'est pas. La continuité qui se crée entre toutes les matières affecte plus particulièrement les corps humains et les aliments intégrés à la scène. Ce trouble ontologique, ou cette absence de classification entre les chairs humaines et celles d'autres animaux morts, peut à la fois susciter le malaise et l'engouement :

³⁵³ Christine Simonian Bean, *op. cit.*, p. 95.

³⁵⁴ Christine Simonian Bean, *op. cit.*, p. 97.

³⁵⁵ Sandra Skurvidaite, *States of self: Carolee Schneemann's works, 1962–1974*, Histoire de l'art, State University of New York at Stony Brook, 2006, p. 73.

The meat is but a subversive synecdoche of sexual desire, flesh longing for flesh. Meat is a malleable signifier in the symbolic life circle: meat feeds the flesh, which is to become meat in turn. Bestial and cannibalistic undertones, also found in ancient orgiastic rituals, come into play³⁵⁶.

Qui plus est, la viande et le poisson sont des éléments culturellement connotés que l'on retrouve dans différents rituels. La chercheuse Sandra Skuridaive compare *Meat Joy* à un Sabbat, mais aussi au rituel dionysiaque *sparagmos* où le fait de manger de la viande permettait de libérer la sexualité. Elle évoque par ailleurs les thesmophories, culte de Déméter destiné à célébrer la fertilité et au cours duquel des femmes se retrouvaient pour une orgie qui incluait pommes de pin et serpents comme référents au sexe masculin. A la fin de ce rituel, pour se purifier les femmes devaient entrer dans une fosse jonchée de cadavres de porcelets en décomposition³⁵⁷. Dans *Meat Joy*, la sexualité est exprimée par des éléments sensoriels forts, comme le poisson qui est particulièrement odorant, et qui ne sont pas forcément associés au désir par les spectateur·trice·s contemporain·e·s. Le rejet ou le dégoût peuvent survenir par ces assemblages inopinés de matières dans un cadre évoquant la jouissance sexuelle. Carolee Schneemann ne représente pas de façon classique les chemins qui mènent au plaisir, mais propose au contraire des associations surprenantes et une immersion des performeur·euse·s dans un environnement qui les engloutit et affecte la perception de leur corporéité. Même si pour Carolee Schneemann, *Meat Joy* vise à sortir d'un cycle de violence et à remettre du sens dans la chair³⁵⁸, elle emploie des éléments dont l'effet sur les sens n'est pas univoque, que ce soit sur scène ou dans la salle :

[...] the interplay with fish, meat, paint, and flesh feels spontaneous and real. There is laughter, disgust, discomfort, and intimacy. [...] While there are many responses to this widely circulated work, these examples demonstrate that spectators experienced a wide range of sensual responses to *Meat Joy*, from disgust to boredom to arousal to enlightenment. These indicate that Schneemann's open environment kinetic theatre and interplay with real food did in fact succeed in calling many of those present into a sensual experience of their own body³⁵⁹.

Cette fluidité des matières est précisément ce qui brise la frontière entre plaisir et répulsion aussi bien du côté des performeur·euse·s que des spectateur·trice·s. Mais ces corps, dont la perception est indissociable de celle de leur environnement, ne sont pas tout le temps écœurants. Ils le sont par instants, lorsqu'il y a une saturation sensorielle qui sort du cadre du

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 67.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 70.

³⁵⁸ Il faut prendre en compte le contexte de création de *Meat Joy* : « The cultural surround intensifying my sensuous rituals was motivated in contrast to the endless brutalities of the Vietnam War. My propositions of ecstatic connection were in reaction to a government shaped by assassinations and militaristic aggressions ». Carolee Schneemann, *op. cit.*, p. 8.

³⁵⁹ Christine Simonian Bean, *op. cit.*, p. 96 puis p. 108.

plaisir ou lorsque les éléments associés aux corps sur scène sont eux-mêmes jugés repoussants par les spectateur·trice·s au moment de leur emploi. Ce n'est pas tel ou tel corps, tel ou tel aliment, telle ou telle matière qui en soi provoque le dégoût, mais un assemblage particulier à un moment donné, d'autant plus qu'il n'y a pas de logique à l'œuvre si ce n'est celle de la sensualité.

Meat Joy procède ainsi par vagues et échappe complètement à la linéarité ou à l'homogénéité des sensations pour laisser place à une appréciation totalement subjective et intime de la performance. Les corps sont rendus excessifs par leur environnement, par les matières qui les entourent, et par l'abondance de stimuli sensoriels qui en découle. Ils adoptent aussi une posture excessive en faisant primer le groupe sur l'individu, en noyant les identités pour faire émerger une sorte de corps total, tentaculaire, multiple. Leur présence est décuplée alors même que leur identité se dissout.

Les corps en scène restent actifs et possèdent toujours une forme d'agentivité qui donne la sensation qu'ils ne sont pas complètement déconnectés de leur subjectivité. Néanmoins, cette agentivité se fait plus lâche. Elle ne se contente pas de répondre à un canevas ou à des consignes extérieures, elle se laisse affecter et déborder par la matière. Si les corps manipulent des aliments, ils ne maîtrisent pas pour autant la charge affective et sensorielle qui se dégage de cette rencontre. Cela vaut aussi bien pour eux que pour le public. La nourriture – plus que la peinture, le papier et le plastique ou même la composition sonore complexe – empêche de borner la réception de la performance. Mise en contact prolongé et intime avec les corps, quant à elle, devient imprévisible. Et c'est précisément cette imprévisibilité qui lui confère à elle aussi un pouvoir d'action.

Description : Dans Golgota Picnic, Rodrigo García recouvre le plateau du théâtre de pains à burger. Un petit groupe de performeur·euse·s s'y installe pour pique-niquer sur ce Mont Golgotha de fortune et refait le monde. La parole s'étale en de longs monologues évoquant l'art et la perte du sens de la vie à l'ère du fast-food et de l'hyperconsommation capitaliste. La pièce se clôture avec quarante-cinq minutes de piano. Le pianiste Marino Formenti, complètement nu, interprète l'intégralité des Sept dernières paroles du Christ sur la croix de Joseph Haydn.

Un autre type d'immersion et de confusion des identités a lieu dans *Golgota Picnic* (2011, Teatro Maria Guerrero, Madrid). Dans ce spectacle, Rodrigo García recouvre intégralement le plateau de pains à burger. Il y installe une nappe à motifs Vichy rouges et quelques chaises de camping. Le décor est métaphorique et constitue à lui seul une boutade. Toute la pièce parle des angoisses de mort, de la bourgeoisie qui étale sa culture artistique, de la société qui vrille à la bêtise, de la solitude, de la perte du sens de la vie et, comme le titre le suggère, de la religion chrétienne. Jésus y est notamment critiqué pour avoir multiplié la nourriture au lieu d'avoir travaillé avec la classe ouvrière. Le décor, qui peut sembler énigmatique au départ, représente alors le Mont Golgotha où le Christ fût crucifié et sur lequel les personnages viennent pique-niquer en refaisant le monde. A la place d'une terre semée d'herbes et de plantes, ce sont des pains qui recouvrent le sol, représentant à la fois le corps du Christ et la société de consommation dominée par le capitalisme. L'effet est assez saisissant car le nombre de pains brioqués utilisés est impressionnant (21 000 pains³⁶⁰). Leur aspect moelleux et rond ainsi que leur parfum, peut provoquer le désir de monter sur scène afin d'expérimenter cette sensation inusuelle. D'autres spectateur·trice·s peuvent éprouver une impression de gâchis et penser qu'il est facile, pour Rodrigo García, de critiquer la société tout en contribuant à son système, même si ce gaspillage est symbolique. En effet, son échelle est relativement dérisoire par rapport à l'ampleur du gaspillage industriel. La condensation sur scène de cette nourriture industrielle agit néanmoins comme un témoignage de la surproduction alimentaire et de sa dilapidation. D'un point de vue esthétique, cette abondance crée aussi un motif texturé qui transforme la scène en une installation éphémère rappelant les étalages de supermarché et le côté sériel du pop'art. Enfin, l'odeur du pain crée une dimension immersive puisqu'elle se répand dans toute la salle. La puissance de ce parfum abolit partiellement le quatrième mur.

Les pains ne sont pas consommés au cours du spectacle. Ils servent à créer un environnement sensoriel qui enveloppe les corps et les propos tenus. Seul un acteur s'en sert pour préparer un burger à étages alternant un pain, une poignée de vers vivants, et ainsi de suite. Il finit par y planter un pic à brochette avec un petit drapeau en papier indiquant « Babel » pour faire tenir le tout. Une caméra est employée pour effectuer des gros plans tout au long du spectacle qui sont retransmis en direct sur un écran géant en fond de scène. Le burger aux lombrics est ainsi exposé pendant plusieurs secondes, montrant les vers grouillants qui tentent de se frayer un chemin dans la mie du pain. Le steak bovin est remplacé par un symbole de la

³⁶⁰ Voir la vidéo du montage et du démontage du spectacle réalisée par Giovanni Cittadini Cesi au Théâtre du Rond Point en 2011. En ligne. Consulté le 10 août 2022. URL : <https://vimeo.com/35380128>

chair en décomposition. Alors que la référence biblique est illustrée de manière prosaïque, l'image en gros plan peut rappeler un affichage publicitaire. Rodrigo García, ayant suivi des études en communication publicitaire, utilise effectivement des techniques qui y font écho : focalisation de l'attention sur un élément particulier, exagération des effets sensoriels d'un produit, martellement de l'information (nombre de pains à burger), effet de surprise ou de décalage qui redouble la curiosité pour un objet, usage du gros plan et de l'écran géant. Ces techniques sont employées d'une part pour que la nourriture paraisse dégoûtante et, d'autre part, pour permettre une critique de la société du marché tout en évoquant la finitude de la chair humaine.

Ce même glissement de l'univers théologique au fast-food, ou vice-versa, est également incarné par un personnage de serveur McDonald's qui vient, entre autres, apporter un « vrai » burger à l'un des acteurs. Ce personnage muet, interprété par le pianiste Marino Formenti, a néanmoins une fonction capitale au cours du spectacle. Il revient plus tard, se déshabille intégralement et joue du piano pendant quarante-cinq minutes. Les morceaux interprétés sont *Les Sept paroles du Christ sur la Croix* de Joseph Haydn. Le spectacle se clôture avec cette longue séquence méditative portée par une musique religieuse. Après avoir largement évoqué la dimension horrifiante de l'iconographie chrétienne³⁶¹, une place importante est dédiée à une musique en l'honneur du Christ et c'est le personnage muet du serveur de restauration rapide qui opère ce revirement. Le message, si tant est qu'il y en ait un, reste donc ambigu et ne se cantonne pas à une critique du christianisme. Derrière elle se cache plutôt une analyse de notre société de consommation et des souffrances qu'elle engendre³⁶². Le chercheur Gabriele Sofia parle à ce sujet d'« une *dramaturgie des directions opposées*, qui confie précisément à celui qui incarne le dernier niveau hiérarchique d'une superpuissance capitaliste (le serveur de McDonald's) le devoir de faire l'éloge de la divinité³⁶³ [italiques dans le texte] ». La nourriture grasse des fast-foods apparaît alors comme une synecdoque de la société tandis que la religion

³⁶¹ « Obsessed by the terrorizing image of the Crucifixion, as depicted in centuries of painting, preserved in thousands of shrines and ever-present, the monologuing 'I' relates the violence of the Western world to this imagery, built on representations of Calvary, crosses, tears, the propaganda of perversions, torments, cruelties ». Annamaria Cascetta, « 'GÓLGOTA PICNIC' BY RODRIGO GARCÍA : Starting again from man or drowning in nothingness? », *Comunicazioni sociali*, 2014, p. 129-138, p. 131.

³⁶² « Il donne ainsi forme à un chiasme symbolique où le détournement de l'iconographie sacrée devient, en réalité, un portrait cru et impitoyable de la société de consommation. [...] indépendamment des intentions du metteur en scène, *Golgota Picnic* est un spectacle profondément politique. Son originalité se fonde sur la capacité de déplacer le discours sur un plan qui permet, sous son apparence religieuse, de réfléchir à la puissance des images et de leur ambivalence dans la société contemporaine ». Gabriele Sofia, « Blasphème, Sacré et Politique : quelques réflexions sur Golgota Picnic », *P* Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 8 / 2, 2018, p. 348-363, p. 349.

³⁶³ *Ibidem*, p. 353-354.

ne semble être qu'une porte d'entrée pour évoquer la sublimation de la douleur qui semble en être le résultat.

La nudité du corps du pianiste n'a rien d'ostentatoire ou de blasphématoire, elle exprime au contraire une certaine vulnérabilité. L'humain est littéralement mis à nu lors de cette phase de recueillement. Le corps de Marino Formenti apparaît comme une matière au milieu d'autres matières, celles alimentaires, mais se détache par contraste. Il y a une forme de simplicité et d'efficacité dans ce dénuement et dans cet abandon de la parole. La surabondance des discours creux et de la nourriture apparaît vaine face à la présence sans artifice d'un corps âgé, dénudé et jouant du piano. L'image poétique et surréaliste agit comme un regard auto-critique du metteur en scène sur la vanité de sa propre création.

A d'autres moments, la nourriture interagit plus directement avec les corps. Dans certaines scènes, elle vient remplacer le visage ou mettre en valeur la fonction d'ingestion de la bouche. Au début du spectacle, plusieurs des cinq acteur·trice·s attachent des légumes à leur tête comme pour en faire un masque, mais aucun visage n'y est dessiné. Les performeur·euse·s continuent à discuter comme si de rien n'était. La séquence, légèrement absurde, dure plusieurs minutes. Une sorte de raccourci est effectué : la nourriture est directement greffée à son lieu d'ingestion. On peut lire derrière ce geste une référence au peintre Arcimboldo et à ses portraits composés de nourriture, mais dans la proposition de Rodrigo García il n'y a pas de tentative figurative. Le visage est véritablement remplacé par les aliments, il est masqué par un effet d'agglutinement sans grâce qui engendre une sortie de l'anthropomorphisme, une négation de l'identité et indirectement de l'humanité. Dans *Anthropologie du corps et modernité*, David Le Breton rappelle le développement au XV^{ème} siècle des peintures de portraits profanes qui témoigne d'un souci pour les traits de la personne³⁶⁴. Ce dernier traduit un changement de statut du visage : il devient un facteur d'individuation :

Le corps fonctionne à la manière d'une borne frontière pour distinguer chaque individu. Et le visage est alors le marqueur privilégié de la différence intime³⁶⁵.

Le visage a ensuite pris une place croissante dans nos sociétés, devenant le symbole suprême de l'identité. Dès lors, faire disparaître le visage sur scène, en le remplaçant par un

³⁶⁴ « L'individu n'est plus le *membre* indétachable de la communauté, du grand corps social, il devient un *corps* à lui tout seul ». David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 2017, p. 46.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 35.

ensemble de légumes qui ne forment même pas une figure de substitution, induit une volonté d’effacer l’identité. Les acteur·trice·s sont interchangeables puisque leur visage est anecdotique et que la clarté de leur parole est également réduite par la greffe de nourriture (parfois couplée à d’autres matières) devant leur bouche. Leur présence devient absurde et leur corps un simple support à un discours qui peut circuler sans avoir besoin de s’ancrer dans un personnage particulier, dans une identité définie.

Une autre séquence repose sur le même procédé et le pousse plus loin, de manière à affirmer une volonté de nier ou tuer l’identité, puisque « ne plus avoir de figure humaine est une métaphore pour dire la mort³⁶⁶ ». Alors qu’un acteur se retrouve allongé sur le ventre en position de crucifixion, les autres recouvrent son visage de viande fraîchement hachée. Le rapport au corps humain est plus direct et plus dérangeant puisqu’on peut y lire l’image d’une tête réduite en bouillie³⁶⁷. Le traitement de la viande bovine est visuellement appliqué, de manière désinvolte, à l’humain. C’est une vision funèbre qui découle de ce rappel du corps à sa matérialité. La nourriture, au lieu d’être célébration de la vie et de la convivialité, devient le lieu d’un anéantissement de l’identité et de l’humanité. Les corps sont tellement extraits de leur quotidienneté et de leur subjectivité qu’ils deviennent un simple support à la logorrhée.

Se met alors en place une matérialité que je qualifierai de flottante ou de circulaire puisqu’elle ne se concentre pas seulement sur les objets et les corps qui, eux-mêmes, sortent de leur fonction traditionnelle. L’abondance de matières, notamment de nourriture, dilue finalement l’importance des corps, de même que l’excès de parole noie le propos. Cependant, corps et mots ne cessent pas d’être présents, ni signifiants, mais font davantage partie d’une sorte d’écosystème. Ils sont placés sur le même plan tandis que l’attention du public se fixe à tour de rôle davantage sur l’un, puis sur l’autre. La forme de l’écriture, c’est-à-dire une sorte de flux de pensée qui glisse d’un·e performeur·euse à l’autre, devient aussi intéressante que ce qui est dit en soi. Dans *Ces corps qui comptent*, Judith Butler rappelle que :

Langage et matérialité ne sont donc pas opposés, car le langage est matériel en même temps qu’il se réfère à ce qui est matériel, et ce qui est matériel n’échappe jamais entièrement au processus par lequel il est investi de signification. [...] Le langage et la matérialité sont enchâssés l’un dans

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 288.

³⁶⁷ « S’agit-il d’un visage écrasé, de cervelles répandues, de pensées qui se sont déversées hors de la tête en une sorte de *brainstream* cauchemardesque, de pensées qui ne sont rien d’autre que de la viande hachée ou de la mort incarnée scéniquement par la viande ? ». Georges Pefanis, « Scènes et repas : La performance du repas et de la mort chez Rodrigo García et Vassilis Ziogas », *Cahiers balkaniques [En ligne]*, Hors-série, 2016, p. 5.

l'autre et forment comme un chiasme dans leur interdépendance, sans toutefois s'assimiler ou se réduire tout à fait à l'un à l'autre³⁶⁸.

Dans *Golgota Picnic*, cette réversibilité entre langage et matérialité est très présente puisque c'est un effet de saturation qui est recherché afin précisément de parodier une société de surabondance et de surconsommation dans laquelle les identités se perdent.

Un peu plus tard, la caméra filme en gros plan la bouche d'un performeur en train d'engloutir un burger, d'en recracher une partie, puis de se laver les dents. Alors qu'un autre acteur continue à parler, l'attention se focalise sur cette immense bouche projetée en fond de scène. Le discours et l'image se superposent, sans avoir de liens apparents, contribuant à multiplier les pistes d'interprétation et à brouiller le rapport entre corps, parole et identité. Le gros plan désolidarise la bouche du reste du corps, seules les mains tenant le burger entrent également dans le champ. Cette proximité visuelle est dérangeante car la bouche, en tant qu'orifice, est associée à l'intime et que l'accès à cette intimité est forcé. La manière de manger, sans raffinement (manger à la main, bouche ouverte et régurgiter de temps en temps des aliments réduits en bouillie), est aussi une atteinte aux bonnes mœurs. Ici, l'image donne la sensation d'accéder à la frontière orale du corps de l'acteur et de l'amplifier à l'extrême. L'agrandissement de cette action, la séparation de la bouche du reste du corps, et même du langage qu'on cesse d'écouter, réduisent la corporéité à un besoin primaire. Le fait de manger cesse d'être anodin pour susciter le rejet. Notant le rôle de la caméra dans le sentiment de participation au pique-nique, Gabriele Sofia explique que ce procédé génère :

[...] une mobilisation complète [du spectateur ou de la spectatrice], qui engage directement ses sens et sa chair. Le vandalisme obscène de García déchaîne ainsi des réactions instinctives, comme le dégoût ou la répulsion [...]. La *provocation* devient d'une certaine façon une demande de complicité lancée au spectateur³⁶⁹ [italiques dans le texte].

Le gros plan génère ainsi une sur-présence de la bouche et de la matérialité du corps de l'acteur qui est mise en parallèle de la nourriture. Cette densification de la présence corporelle apparaît à d'autres moments du spectacle via la nudité des acteur·trice·s qui composent des figures pseudo-aérobiques en se greffant les un·e·s aux autres, englué·e·s dans de la peinture rouge et du gel et glissant au milieu des pains à burger. Selon Gabriele Sofia :

Les acteurs s'utilisent eux-mêmes comme matériel organique, troublent les usages conventionnels de leur corps, les rendant ainsi obscènes. En effet, ce n'est pas la nudité elle-même qui rend ces corps insupportables, mais précisément le fait que l'acteur nu ne fasse allusion

³⁶⁸ Judith Butler, *op. cit.*, p. 79-80.

³⁶⁹ Gabriele Sofia, *op. cit.*, p. 352.

à aucune situation où la nudité est ordinairement acceptée. Son corps s'aventure dans le territoire de la trivialité obscène et surtout gratuite, donc inacceptable³⁷⁰.

Le même procédé est utilisé concernant la nourriture. En dehors du burger de lombrics, ce n'est pas la nourriture en soi qui est écœurante mais son déplacement en dehors de situations quotidiennes et son exagération. Manger ne paraît pas normal, mais outrancier et dégradant. La viande n'est plus de la viande mais de la chair humaine réduite en bouillie ou annonçant la décomposition des corps qui se fatiguent vainement sur scène. Les légumes ne sont pas cuisinés mais font disparaître les visages humains et donnent la sensation que la parole circule sans être rattachée à un sujet pensant. La nourriture apparaît alors comme une matière s'additionnant aux autres matières, dont les corps font partie, pour renforcer un sentiment de finitude et d'absurdité. Elle agit sur la perception des corps même si ces derniers la manipule. Cette abondance de matières prend place dans une esthétique où la superposition des images et du texte rompt avec le sentiment de logique. Il s'agit plutôt de valoriser des sensations qui, cousues ensemble, font sens, mais à un niveau plus organique que véritablement conceptuel. Ce serait l'une des façons d'expliquer la controverse qui eût lieu face à cette pièce, notamment soulevée par une partie de la communauté chrétienne. Les corps, adoptant une attitude jugée irrévérencieuse parce qu'elle est décalée, outrancière ou excessive, dérangeant. Ce sont des corps qui mettent en branle les conventions sociales et le *logos*, faisant de la bouche le lieu d'un drame qui finalement n'advient pas : la parole s'étale et se perd, la nourriture se répand mais n'est quasiment pas consommée ou alors sa consommation produit un morcellement du corps, comme dans le cas du gros plan sur le burger. Les corps sont à la fois écœurants et excessifs parce qu'ils dérogent aux attentes, gaspillent, blasphèment, effectuent un mésusage la nourriture. Ils se sur-signifient par leur opposition aux bonnes mœurs et leur critique de la société. En ce sens, ils marquent une identité par volonté d'opposition. Mais ils se perdent en même temps dans la surabondance et finissent par n'être plus le siège d'une identité fixe.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 351.

Que ce soit dans *Meat Joy* ou dans *Golgota Picnic*, lorsque la nourriture devient surabondante, les subjectivités s'effacent au profit d'une hyper-matérialité chaotique. Manquant de repères et apercevant de manière entrecoupée des visages ou des corps auxquels se raccrocher, les spectateur·trice·s oscillent régulièrement entre plaisir et répulsion. Les corps désinvoltes et orgiaques de *Meat Joy* cherchent le partage d'une expérience sensuelle et la perméabilité des frontières entre performeur·euse·s et spectateur·trice·s dans un environnement incluant diverses matières. Mais cette perméabilité dépasse les limites de l'agréable pour toucher à l'intime des spectateur·trice·s qui sont emporté·e·s dans un univers sensoriel fait d'associations incongrues. La chair, humaine et non humaine, déborde jusqu'à ne devenir plus que chose envahissante.

Avec *Golgota Picnic*, les corps sur scène sont baignés dans la nourriture comme dans la parole, cherchant ainsi à saturer les sens, atteignant là encore une autre forme d'excès, un excès d'oralité. Tout est trop : le discours qui s'étire, le nombre de pains à burger sur scène et la vacuité de la présence des corps. Aucun personnage ne peut véritablement être distingué, à part celui du serveur-pianiste qui se détache par son mutisme, sa nudité sans effet et par le temps suspendu qu'offre son interprétation. Avec cette figure, on peut de nouveau se projeter, s'identifier, reconnaître l'humain et sortir du magma vomitif de matières et de mots.

Les performances de Rodrigo García et de Carolee Schneemann ont pour point commun la recherche d'un rapport viscéral à la scène et aux spectateur·trice·s. Ce type d'esthétique, qui floute la frontière entre dedans et dehors, personnel et collectif, public et intime, fait écho aux idées développées par Richard Schechner que j'ai mentionnées en introduction. Son concept de « *rasaesthetic* », c'est-à-dire d'une appréhension du spectacle sur le mode sensoriel, voire gustatif, s'applique aux travaux d'artistes comme Carolee Schneemann, mais aussi Karen Finley :

Their work began to elide differences between the interior and the exterior; to emphasize permeability and porosity; to explore the sexual, the diseased, the excretory, the wet, and the smelly. Performances used blood, semen, spit, shit, urine—as well as food, paint, plastics, and other stuff drawn from the « literal » rather than the « make believe ». On the surface, this work is not very Asian, but at an underlying theoretical level, it is extremely rasic. These kinds of performances need to be studied in terms of *rasaesthetics*. That means paying attention to the increasing appetite for arts that engage visceral arousal and experience; performances that insist on sharing experiences with partakers and participants; works that try to evoke both terror and celebration. Such performances are often very personal even as they are no longer private³⁷¹.

³⁷¹ Richard Schechner, *op. cit.*, p. 47.

La présence de nourriture sur scène sert alors une esthétique qui elle-même cherche la sensorialité et qui questionne la consommation du spectacle. Les performances ne peuvent se contenter d'être vues, elles sont aussi senties, écoutées, parfois touchées ou goûtées par empathie. C'est la perception des corps sur scène, et par miroir des corps dans la salle, qui en est affectée. Les spectateur·trice·s sont interpellé·e·s, non pas seulement par un propos, mais au travers même de la forme choisie, qui est une forme invasive, pouvant provoquer une surprise agréable comme un dégoût spontané. Les environnements scéniques débordent finalement du cadre de scène pour s'immiscer dans la salle, même si on ne demande pas nécessairement aux spectateur·trice·s, comme le fait Rébecca Chaillon, de manger à même le corps de l'artiste. Ce ne sont pas seulement les normes de beauté et le rapport hygiéniste aux corps qui sont interrogés. C'est la capacité même d'un corps à s'identifier, à se détacher de son environnement, à faire frontière avec le monde pour pouvoir se singulariser.

TROISIÈME PARTIE.

CONFUSION ENTRE CORPS ET NOURRITURE : QUAND LE CANNIBALISME PERTURBE LA PROJECTION IDENTITAIRE

Certains ingrédients dits exceptionnels sont porteurs de qualités extrêmes. La viande (rouge tout particulièrement) est sans aucun doute l'exemple le plus extrême de ces catégories d'aliments. Ses liens de similarité avec la chair la positionnent dans un statut particulier³⁷².

Qu'il soit involontaire ou délibéré, transgression d'un interdit ou pratique culturelle commune, le fait cannibale constitue un marqueur identitaire, temporaire ou permanent, et un repoussoir³⁷³.

Si l'identité est menacée d'engloutissement lorsque l'environnement scénique est recouvert d'aliments, l'identification est suspendue lorsqu'on passe à l'emploi de nourriture humaine. Des seuils d'intensité sont franchis lorsqu'on évolue d'aliments qui *représentent* la chair humaine et les désirs qu'elle cristallise, à des simulacres permettant de représenter un acte anthropophage, ou à un cannibalisme réel. Entre les deux premiers niveaux, la nourriture reste un facsimile du corps humain et c'est le contexte dans lequel elle est employée qui évolue pour toucher à un tabou. Avec l'anthropophagie réelle, la nourriture interdite n'est plus représentée et dégage une sorte d'aura, de présence. On distingue alors deux niveaux : d'une part, le cannibalisme artistique encadré, ritualisé, très localisé dans le temps et l'espace ; d'autre part, le cannibalisme artistique qui paraît gratuit et semble échapper à toute règle. Plus on monte en

³⁷² Christine Durif-Bruckert, *op. cit.*, p. 86.

³⁷³ Zoé Schweitzer, *La scène cannibale : pratiques et théories de la transgression au théâtre (XVIe-XXIe siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2021, (« Perspectives comparatistes, Série Dramaturgie comparée », 100. 2), p. 17.

radicalité, plus les spectateur·trice·s sont partagé·e·s entre le sentiment d'authenticité du geste, avec son pouvoir de fascination et tout ce qu'il transcende au niveau de l'éthique occidentale, et l'incrédulité totale, le choc, le rejet, l'incompréhension.

Sur le plan symbolique, l'anthropophagie tire essentiellement vers deux polarités : l'amour (le désir sexuel dévorant, mais aussi la volonté d'assimiler une part d'un être cher, qu'il soit ou non un partenaire amoureux) et la vengeance. Déjà présente dans plusieurs des performances évoquées, l'utilisation de la viande rouge sur scène oscille entre expression du désir sexuel et celle du désir anthropophage. Mais la représentation ou l'acte cannibale réel ne passe pas uniquement par l'emploi de viande sanguinolente. Dans plusieurs performances elle est cuisinée, rapprochée d'un met consommable, comme pour réduire son association à la bestialité et à l'immoralité. Je pense notamment à sa préparation sous forme de boudin que l'on retrouve chez Rébecca Chaillon et chez Michel Journiac. On trouve aussi d'autres formes de restes, allant des cendres ingérées par Steven Cohen au fœtus avorté cuisiné par le performeur chinois Zhu Yu. Avec Steven Cohen, le corps est réduit à son anéantissement, à une matière brute ne supportant aucune projection anthropomorphique. Avec Zhu Yu, c'est au contraire la forme vaguement humaine qui est le lieu du choc, la projection étant à la fois encouragée par la perception approximative d'un corps humain et rendue impossible par son statut de « presque vivant mais déjà mort ».

Dans les spectacles de cette partie, l'introduction de viande ou de restes humains, réels ou transposés, confronte les spectateur·trice·s aux corps devenus choses dans la mort ou aux corps comme objets, comme matières, aux corps eux-mêmes devenus aliments. La conception dualiste, qui oppose l'identité profonde au corps, est réinterrogée par l'exposition de l'acte cannibale. Cet impensable du néant de la mort et cette réduction évidente de la personne à la chose restent encore tabous et touchent d'autant plus à l'interdit lorsque le cadavre est montré³⁷⁴, voire ingéré. L'identité est mise en péril, qu'il s'agisse de celle de l'anthropophage qui est souvent déchu·e de son humanité ou de l'être cannibalisé dont la présence matérielle même affleure l'insupportable. Simultanément, le cannibalisme est aussi le site récurrent d'une identification qui procède par assimilation directe du corps de l'autre. Le processus identificatoire qui est au fondement même de la pratique théâtrale subit ainsi toutes sortes de déplacements et de mises à l'épreuve.

³⁷⁴ Voir le développement sur le « groupe cadavre », dans le chapitre 2, partie I, section C.

Le cannibalisme pousse à son paroxysme la tension entre identité et altérité déjà caractéristique de l'usage de nourriture sur scène. La chercheuse Zoé Schweitzer a dédié un ouvrage complet aux enjeux du cannibalisme au théâtre qui a été publié en 2021. Selon elle :

Le fait cannibale sur scène soulève des questions très concrètes : l'enjeu est tout d'abord d'ordre alimentaire, concernant à la fois la nature de l'aliment – que mange-t-on ? – et l'identité du convive – qui mange ? Dans le cas du cannibalisme involontaire, majoritaire au théâtre, la question est aussi celle du leurre qui permet la mystification du convive. Lorsqu'en revanche la chair humaine est consommée délibérément, notamment parce que la famine presse et que le désir de survie prime sur toute autre considération, la question s'avère d'abord éthique. Dans tous les cas, si variés soient-ils, on met en scène la transgression alimentaire pour interroger les partages conventionnels, leurs conditions de validité, leur pertinence et leurs limites. A des degrés divers et selon des modalités différentes en fonction des œuvres, les tragédies cannibales semblent tenter de conjurer la hantise de la disparition de la civilisation grâce à la représentation fictionnalisée de son anéantissement dans l'ingestion. Ce corpus théâtral cannibale invite à considérer à nouveaux frais les différences et les proximités entre animaux et humains, entre chair et viande et à réévaluer la classification des espèces animées³⁷⁵.

Les œuvres que j'analyse dans cette partie se situent toutes du côté d'un cannibalisme choisi mais n'entrent dans aucune des catégories proposées par Zoé Schweitzer : il ne s'agit ni de cas de famine, ni de vengeances. En revanche, l'effet produit se situe bien au niveau de la remise en cause des valeurs morales et des dichotomies, notamment celles affectant la distinction entre humanité et animalité. Le dégoût y est associé et permet une forme de stimulation du public à mi-chemin entre instinct viscéral et jugement moral. L'un des axes de recherche soulevés par Zoé Schweitzer qui me paraît le plus crucial à mon analyse de la nourriture comme élément propice à l'exploration des extrêmes corporels et identitaires, est la question de la différence supposément ontologique entre viande et chair humaine :

La scène cannibale précède puis accompagne la réflexion savante sur le partage des règnes, non seulement parce que l'homme semble agir en bête féroce, mais aussi parce que les matières charnelles paraissent peu distinctes³⁷⁶.

Selon la chercheuse, cette opposition entre humain et animal, perçue comme naturelle, est remise en question par « la proximité des matières et la confusion des gestes propres au prêtre, au boucher et au criminel³⁷⁷ ». Les artistes de mon corpus choisissent effectivement de jouer avec ces trois identités. L'intégration d'une dimension rituelle au sein même de l'acte perçu comme écœurant est une constante des performances et spectacles que j'étudie. Avec ces œuvres, il est possible de :

[...] réfléchir au bien-fondé d'une alimentation carnée qui n'est défendable qu'à la condition qu'existe une différence ontologique foncière entre les règnes humain et animal, autrement on

³⁷⁵ Zoé Schweitzer, *op. cit.*, p. 113.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 114.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 117.

risque de faire de tout carnivore un cannibale ou, pire, de légitimer cette nourriture taboue qui n'est plus qu'un cas particulier de nourriture carnivore³⁷⁸.

Mais dans mon corpus, c'est surtout une impression paradoxale à la fois de banalité du geste cannibale et de sacralité rituelle qui s'instaure. Dès lors, un trouble se crée puisque la cuisine et le repas apparaissent comme des « pratique[s] civilisée[s] [qui sont] détournée[s] afin d'accomplir une action d'une sauvagerie sans équivalent³⁷⁹ », action qui n'est justement *pas présentée comme sauvage* au travers des dispositifs scéniques choisis. Ainsi, au-delà de la dimension purement cathartique de l'acte anthropophage, ce sont essentiellement les oppositions entre identité et altérité, entre culture et barbarie, entre humanité et animalité qui sont en jeu :

La transgression anthropophage se comprend donc comme une négation de l'altérité qui affirme simultanément l'altérité radicale du cuisinier et du mangeur. Cette dialectique complexe entre négation et affirmation de l'identité se retrouve dans la corrélation entre pratiques sexuelles et alimentaires que représentent bien souvent les intrigues cannibales à l'instar des mythes antiques³⁸⁰.

Par ailleurs, Zoé Schweitzer démontre à quel point le motif cannibale est propice aux réflexions et débats sur ce que doit être la tragédie, entre respect des règles aristotéliennes – notamment de la bienséance et de la vraisemblance – et goût pour l'horreur et la catharsis. Ces interrogations, additionnées à certains événements historiques (épisodes de famine ou de guerre engendrant des cas exceptionnels de cannibalisme, exploration des Amériques et des coutumes des autochtones), expliquerait l'évolution constante du motif, traité tantôt de manière *trash*, tantôt édulcorée selon les standards et référentiels des publics de chaque époque.

Mais le travail très complet de Zoé Schweitzer sur la question cannibale se focalise néanmoins davantage sur la dramaturgie du XVII^{ème} siècle à aujourd'hui que sur des mises en scène, à quelques exceptions près. Les représentations contemporaines évoquées le sont assez brièvement et le champ de la performance n'est pas mentionné. Il me semble que cet espace laissé par la chercheuse est à investiguer. En poursuivant ma logique allant vers un allègement de la distance entre matière corporelle et matière alimentaire, le cannibalisme apparaît comme l'acmé de la tension corps-nourriture. La question proprement théâtrale de l'artefact et de la crédibilité ou de la relation entre fantasme et réalité s'en trouve bouleversée.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 119.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 121.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 142.

Le rapport aux spectateur·trice·s est également chamboulé par une double interpellation, à la fois purement sensorielle (importance du goût, de l'odorat, de l'ouïe et de la vue dans les scènes cannibales) mais aussi morale. Une particularité des œuvres de mon corpus qui intègrent le cannibalisme se situe par ailleurs dans le fait qu'il ne s'agit pas nécessairement de tragédies, contrairement aux dramaturgies explorées par Zoé Schweitzer. Si une dimension horrifiante ou écœurante est bien à l'œuvre dans certains cas, le cannibalisme est aussi présenté de manière décomplexée.

J'ai choisi d'organiser mon corpus non pas de manière thématique en suivant les types de nourriture (boudin de sang animal / boudin de sang humain / cendres / fœtus) mais en proposant une progression dans la façon de modifier le processus identificatoire théâtral. D'abord, la dévoration scénique de l'être aimé produit un déplacement de la projection (*Monstres d'amour* de Rébecca Chaillon et *Put Your Heart Under Your Feet... and Walk!* de Seteven Cohen). Les spectateur·trice·s ne parviennent plus à s'identifier aux personnages ou aux performeur·euse·s, tandis que l'anthropophagie donne lieu à une assimilation de l'être aimé, donc à un autre type de processus identificatoire qui a cette fois lieu sur scène.

Ensuite, l'ingestion partielle du corps de l'artiste dans *Messe pour un corps* rend l'identification des spectateur·trice·s à Michel Journiac concrète. Ce faisant, l'identité de l'artiste est surinvestie à telle point qu'elle perd de sa subjectivité.

Enfin, avec Zhu Yu, la cuisine d'un fœtus et son repas *présumés*, mêlent irreprésentabilité et hypermédiatisation. Ce double phénomène restitue bien la tension entre une impossible projection identitaire et une nourriture malgré tout chargée de qualités humaines.

A/ Manger l'être aimé : déplacement de la projection identitaire

Pour Zoé Schweitzer, la relation entre cannibalisme et sexualité est une constante des œuvres représentant l'acte anthropophage :

La recension des mobiles du cannibalisme met en lumière son lien avec la sexualité : à la transgression sexuelle, parfois incestueuse, fait suite la transgression alimentaire, elle-même conçue comme inceste. Conséquence et corollaire d'une sexualité prohibée, le cannibalisme des fictions théâtrales semble ainsi reprendre et explorer le schéma anthropologique présent dans les mythes antiques. Dans la plupart des œuvres, le cannibalisme est conçu comme une revanche sur une relation sexuelle, tel le viol ou l'adultère³⁸¹.

La chercheuse confirme effectivement cette hypothèse par l'exploration d'un corpus de pièces représentant des mythes antiques comme celui de Thyeste et d'Atrée, celui de Procné et Philomène, des variations autour de *Titus Andronicus*, ou encore via l'étude de pièces médiévales et renaissantes incluant le motif du cœur de l'amant qui est donné à manger à sa bien-aimée par le mari légitime de celle-ci. Dans des œuvres plus récentes, à l'instar de *Blasted* de Sarah Kane, cette association entre sexualité et anthropophagie advient davantage pour exprimer une bestialité désinvolte et une civilisation en lambeaux.

Mais si le désir sexuel se change en désir anthropophagique, il laisse place à un processus d'assimilation de l'autre. L'être aimé est dévoré pour accomplir la fusion ultime à laquelle aspire la passion. Cette assimilation pose des problèmes pratiques de mise en scène (comment représenter l'anthropophagie ?) mais aussi concernant l'identité des personnages (à quel point un personnage se charge-t-il dans son apparence ou dans son caractère de la personne ingérée ?).

Pour le public, choisir de représenter l'acte cannibale et non de l'évacuer par une ellipse pose aussi la question de comment se positionner face à un acte si radical. S'il n'y a pas de témoin sur scène, c'est aux spectateur·trice·s d'endosser ce rôle. Cette posture est aussi le fruit d'une difficulté à être en adhérence avec les personnages, l'un étant auteur d'un acte tabou par excellence, l'autre étant dépossédé de son identité par sa mise à mort et sa consommation.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 35.

Description : Dans Monstres d'amour, deux femmes discutent de leur point de vue sur l'amour, la sexualité et la passion dévorante. A la fin du spectacle, Rébecca Chaillon dévore symboliquement sa partenaire en mangeant sur son corps plusieurs mètres de boudin. Elle opère ensuite une transformation physique, notamment grâce à des techniques de maquillage. Un récit, fondé sur des faits divers, accompagne cette métamorphose.

Dans *Monstres d'amour*, spectacle de Rébecca Chaillon portant sur les relations amoureuses passionnelles, le lien entre désir charnel et consommation cannibale est présent mais le caractère sauvage de la séquence anthropophage prend place dans un système différent de celui décrit par Zoé Schweitzer puisque la question de la vengeance et celle du déclin de la civilisation occidentale ne sont pas évoquées. Cette pièce se clôture avec une scène de cannibalisme au cours de laquelle Rébecca Chaillon lèche de la sauce tomate et ingurgite plusieurs mètres de boudin noir à même le corps de sa partenaire nue, étendue au sol. Ce dénouement, assez inattendu étant donné que l'essentiel du spectacle tourne autour d'une discussion entre deux femmes, est inspiré de deux faits divers. Le premier est le meurtre, en 1981, par Issei Sagawa, étudiant à la Sorbonne, d'une de ses camarades, Renée Hartevelt dont il était amoureux. Issei Sagawa prétexta avoir besoin de son aide pour un devoir et l'abattit dans son appartement à l'aide d'un fusil, puis il eût des rapports nécrophiles avec sa victime. Ensuite, il la découpa et en cuisina certaines parties. Faute de posséder un congélateur, il tenta de déplacer les restes du cadavre au bois de Boulogne mais paniqua et fut arrêté deux jours plus tard. Le second, est le cas de l'Allemand Armin Meiwess qui, en 2001, diffusa un message sur Internet expliquant qu'il cherchait un homme à manger – au sens littéral. Après avoir mené quelques rencontres, il choisit un amant consentant, Bernd Jürgen Armando Brandes. D'un commun accord, il coupa le pénis de son partenaire, qu'ils cuisinèrent et mangèrent ensemble. Ensuite, Armin Meiwess filma leurs ébats sexuels et le rituel qui précéda la mort de son compagnon dont il cuisina le cadavre, congelant certaines parties du corps pour les manger ultérieurement. Il fut arrêté après avoir renouvelé son annonce sur Internet.

Dans ce spectacle, plusieurs éléments concourent à altérer les identités fictives représentées sur scène et, par conséquent, à troubler le processus identificatoire. D'abord, la temporalité de l'ingestion cannibale place les spectateur·trice·s dans une position ambiguë. La séquence est très lente et laisse le temps aux sens de répondre aux stimuli olfactifs procurés par une nourriture cuisinée qui entre en conflit avec leur jugement moral. La projection du public en est perturbée. Ensuite, le passage d'une esthétique du banal à une esthétique de la dévoration

– notamment par le maquillage et le récit – permet une proximité entre cannibale et victime ou entre corps et nourriture. D’un point de vue dramaturgique, les personnages fusionnent et le corps de Rébecca Chaillon cesse d’être le lieu d’une identité unique. D’un point de vue visuel, on atteint aussi une confusion entre nourriture, peau et maquillage qui aboutit à un masquage de l’identité par l’image stéréotypée du monstre sanglant. A la difficulté du public à s’identifier succède donc une identification si radicale entre deux personnages sur scène qu’en résulte cette figure à part du genre humain.

Concernant la temporalité, on se situe dans un travail de la durée et de l’endurance. Celui-ci dénote par rapport aux observations effectuées par Zoé Schweitzer sur d’autres spectacles, *Monstres d’amour* ne faisant pas partie de son corpus :

Loin des métaphores ou de l’euphémisme, la scène transgresse le partage entre fantasme et réalité pour montrer ce que la conscience veut refouler : le sexe est dévorant et le désir d’autrui cannibalisant. C’est pourquoi cette anthropophagie ne peut s’accomplir qu’avec férocité et rapidité : elle résulte d’un désir irrésistible et impérieux dont elle révèle la puissance mortifère³⁸².

Si la sexualité est effectivement représentée comme dévorante et invasive, Rébecca Chaillon opte pour le système de représentation opposé. Au contraire d’un acte rapide et d’une temporalité spectaculaire qui pourraient faire choc, la séquence au cours de laquelle Rébecca Chaillon mange les boudins noirs (de sang animal) dure une dizaine de minutes. Le choix d’inscrire la scène dans la durée, au lieu de créer une sorte de flash d’horreur, laisse le temps à l’image de s’imprimer et aux sensations de saisir les spectateur·trice·s. Le dégoût s’installe progressivement, clarifié par le récit qui arrive a posteriori et contextualise la scène rétrospectivement. A ce stade du spectacle, il s’agit d’un dégoût moral³⁸³ plus que physique même si celui-ci est limité par le caractère fictif de la représentation. Par ailleurs, cette longue ingestion constitue en soi une performance physique pour Rébecca Chaillon, la masse de nourriture à engloutir étant assez impressionnante.

Ce qu’il se passe sur scène est minimaliste. Il n’y a pas de représentation de la douleur, ni d’esthétique *trash* lors de la séance de repas cannibale. L’assassinat n’est pas donné à voir, on n’entend pas crier (alors même que le sous-titre du spectacle n’est autre que « je vais te donner une bonne raison de crier »), on ne voit pas de jet de sang : tout est déjà là et le festin a

³⁸² *Ibidem*, p. 151.

³⁸³ « Néanmoins, le dégoût n’interviendrait pas uniquement pour nous signaler un danger visant notre intégrité physique, il nous avertirait aussi d’éventuelles menaces touchant l’ordre social et moral’. En effet, du dégoût serait éprouvé lorsque certains agissements sont perçus comme des offenses à nos valeurs morales et/ou enfreignent les normes sociales ». Audrey Abitan et Silvia Krauth-Gruber, *op. cit.*, p. 101.

commencé. La scène se situe donc dans l'après du combat et de son issue fatale. Elle met les spectateur·trice·s face à un corps fictif déjà anéanti. Le drame n'est plus le moment de la mort mais ce qui advient ensuite, ce qui est fait au cadavre. Il n'y a pas non plus d'esthétique expressionniste, de mise en avant du corps artificiellement déchiqueté. La comédienne repose au sol, dans une forme de dénuement. Cette absence de pathos s'inscrit ainsi dans un quasi-refus de l'esthétisation de la mort. Ce refus accentue le sentiment d'une banalité du geste meurtrier et cannibale comme si la simplicité de la séquence ne faisait que restituer un fait anodin, presque quotidien. Et c'est dans cette absence apparente de distanciation esthétique que se joue l'aspect dérangeant, pour un public occidental, de la vision du cadavre devenu nourriture. On se situe dans un premier degré de rejet d'identification : alors que l'acte n'est pas surdramatisé, la victime est mise à distance, on n'éprouve pas d'empathie. La séquence de cannibalisme, presque « parachutée », ne permet pas de projeter de sentiments positifs ou négatifs, que ce soit sur l'un ou l'autre des personnages.

Le silence et la lenteur de la séquence participent de cette impression de banalité de l'acte tabou. La scène cannibale se développe, s'ancre et sort de l'instantané pour aller davantage vers le cliché. Il n'y a pas de recherche d'effet sensationnel immédiat, mais plutôt une volonté de plonger dans les sensations. Puisque la scène dure, l'odeur se répand. Ce n'est pas une odeur de sang mais de sauce tomate et de boudin, ce qui associe définitivement le cadavre au culinaire, dédramatisant encore sa mort, même fictive, pour la rapprocher du quotidien et du culturel. L'aspect théâtral se montre comme tel et s'assume justement grâce à cette odeur. Il y a superposition entre ce qui a vraiment lieu (Rébecca Chaillon est bien en train d'ingurgiter des mètres de boudins, ce qui constitue un acte de dévoration monumental) et ce qui relève de la fiction sans recherche de réalisme (ce n'est pas un vrai cadavre, l'artifice n'est pas caché). Sortant des codes associés au repas anthropophage, la scène peut provoquer la curiosité, l'ennui ou encore l'appétit. Le seul son que l'on peut d'ailleurs entendre est celui de la mastication. Cette durée de l'image réveille les corps des spectateur·trice·s et leur octroie une certaine liberté. On se situe dans une expérience intime et sensorielle de la scène qui laisse suspendue la projection identitaire. Cet espace accordé aux spectateur·trice·s n'est pas sans rappeler la structure triangulaire des situations dans lesquelles le dégoût moral advient selon Audrey Abitan :

En outre, les situations « moralement dégoûtantes » impliquent généralement plusieurs agents, ce qui explique leur plus grande complexité émotionnelle : un transgresseur induisant du dégoût,

mais aussi un observateur se sentant davantage « moral », et éventuellement une victime suscitant de la sympathie³⁸⁴.

Dans *Monstre d'amour*, les spectateur·trice·s peuvent adopter cette posture « morale » d'observateur·trice·s ou se laisser porter par leurs sensations sans pour autant se sentir menacés dans leur conception du bien et du mal puisque le cadre fictionnel est clairement affiché. La projection identificatoire théâtrale est néanmoins altérée : la morale internalisée aurait tendance à censurer l'identification au personnage de Rébecca Chaillon tandis que le dégoût pour la situation de sa partenaire et son apparente dépossession empêchent également de s'y projeter. Ce qui reste de la scène, c'est donc avant tout une sensation : celle de la lenteur et d'une forte odeur de boudin et de sauce tomate.

Cette identification est aussi perturbée par un travail sur la perception du corps. L'iconographie de la dévoration sanglante n'est pas complètement absente, mais elle advient ultérieurement, pour resignifier la scène et les corps dans un deuxième temps. Le corps cannibale n'est ainsi stigmatisé comme monstrueux qu'après coup. Rébecca Chaillon se grime le visage avec de la peinture, du maquillage, du faux sang et met des lentilles de contact noires. Elle utilise des boudins en mousse pour donner du volume à une bouche devenue gigantesque. Ce maquillage la rend monstrueuse, la déshumanise, mais donne aussi la sensation d'accéder à l'intérieur de son corps. En interview, elle se réfère à l'imaginaire du zombi et dit vouloir donner la sensation d'une chair « retournée³⁸⁵ ». L'esthétique est effectivement clichée, et relève clairement de la culture populaire. Le maquillage incarne ainsi la *représentation* ou *l'interprétation* qu'on se fait de l'acte cannibale qui, dans l'imaginaire occidental, doit être visible, doit s'associer à une figure repoussante, ensanglantée, et non à la tranquillité de la scène et à l'odeur de la sauce tomate. Cette conception du cannibale comme d'un condensé de sauvagerie est liée au fait que « le cannibale est l'autre, le cannibalisme est compris comme l'altérité la plus radicale³⁸⁶ ». Qui plus est, la conception de ce personnage permet de coller à l'idée que, par opposition à la colère morale, « le dégoût moral est davantage ressenti face à un acte ne respectant pas les normes liées au corps humain (ex. cannibalisme)³⁸⁷ ». Le mélange de

³⁸⁴ Audrey Abitan et Silvia Krauth-Gruber, *op. cit.*, p. 102.

³⁸⁵ « J'étais plus allée sur une femme 'décharnée' ou 'charnée', je ne sais pas comment dire, mais où les chairs étaient retournées ». Rébecca Chaillon, *op. cit.*

³⁸⁶ Zoé Schweitzer, *op. cit.*, p. 11.

³⁸⁷ Audrey Abitan et Silvia Krauth-Gruber, *op. cit.*, p. 103.

la peau au maquillage et à une texture qui rappelle le sang vient construire, confirmer ou valider le sentiment de dégoût moral et fixer une difficulté d'identification.

S'il est laborieux pour les spectateur·trice·s de s'identifier aux comédiennes, le processus identificatoire est décalé : Rébecca Chaillon dévoile sa « cuisine » d'actrice-performatrice en exposant la confection même de son personnage cannibale avec tous les artifices qui favorisent l'inscription de ce dernier sur son corps. C'est la construction de la théâtralité qui est exposée via le dévoilement de la technique de maquillage et l'expérience d'un temps long qui empêche la surprise de l'effet spécial. Ce n'est pas un corps réel qui est donné à voir mais un corps fictif, un travail sur *l'image* du corps du cannibale – et non sa réalité, qui est culturellement très variée. La scène de dévoration est réécrite une fois que l'on sait – par le récit qui est projeté pendant la séquence de maquillage et par ce maquillage en soi – ce qu'on doit y lire. Ce travail de réécriture et de resignification est décrit par Rébecca Chaillon comme une transformation à la fois magique et organique, qui reste à la surface du corps mais qui interagit avec le corps en mouvement et en sueur :

Il y a une immédiateté de la transformation avec quelques signes, en utilisant des matériaux professionnels ou parfois en faisant des maquillages avec d'autres outils. En tous cas ce rapport au maquillage a quelque chose de magique, de cérémonial. Dans la tradition masquée il y a quelque chose de l'ordre d'être un autre visage, d'être monstre, d'être possédé. On voit bien aussi dans le clown le rapport au masque qui te change et qui te protège. Mais là c'est comme une seconde peau, organiquement je trouve que c'est chouette : tu sues ça bouge, tu te frottes ça bouge, ça tache, c'est un masque vivant³⁸⁸.

Le maquillage n'est pas conçu comme une technique de beauté³⁸⁹, mais comme un tableau charnel qui évolue avec le corps de l'interprète et qui fait partie intégrante de la dramaturgie³⁹⁰. Le maquillage permet ainsi une transformation de l'image du corps du personnage à même le corps réel de la performeuse. La volonté de se grimer en direct ritualise

³⁸⁸ Rébecca Chaillon, *op. cit.*

³⁸⁹ « A l'origine, [ma pratique du maquillage] vient des CEMEA (Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Education Actives). Il s'agissait d'apprendre la théorie par la pratique, en l'occurrence apprendre l'histoire de l'art non seulement en regardant les tableaux mais en les peignant sur son corps. Du coup j'ai fait dix ans d'ateliers avec Florence Chantriaux, qui faisait des ateliers de maquillage. Ça déconstruisait le rapport au maquillage : ce n'était pas seulement associé à la beauté, et ce n'était pas forcément quelque chose que quelqu'un fait sur toi, mais plutôt un auto-maquillage qui n'essaierait pas forcément de se rendre joli. On a travaillé sur plein de peintres et de mouvements artistiques, mais aussi sur des traditions de maquillage ethniques et sur la tradition masquée dans le théâtre dans le monde entier ». *Ibidem.*

³⁹⁰ « Par exemple dans *L'Estomac dans la peau*, j'ai pu faire le spectacle parce que j'avais eu le concours d'Arcena sur les dramaturgies plurielles. Il y avait ce truc d'écrire des dramaturgies qui ne sont pas forcément textuelles. Je me suis dit : 'Tiens je vais écrire une dramaturgie du maquillage' : là ça commence avec un maquillage qui se fait avec de la salive et avec les doigts, puis là on va utiliser tel pinceau ou tel produit, puis là on va aller dans cet univers-là de maquillage. Chaque personnage a donc sa manière d'inscrire sur son corps, d'apparaître ou de disparaître. Des fois les personnages se croisent et il y a une écriture là-dedans donc ce n'est pas étonnant qu'on ait l'impression que le maquillage s'écrit comme un texte ». *Ibidem.*

et explicite cette transformation. Le travail esthétique est révélé, permettant de créer un spectacle qui s'adresse aux sens (lenteur de ces deux scènes, odeur de la nourriture) sans être dans le sensationnalisme de l'image-choc (banalité de la séquence cannibale, exposition du processus de transformation). On remplace la projection identificatoire des spectateur·trice·s à un personnage par la mise en scène de la construction de ce personnage, donc d'un processus d'incarnation.

Il est à souligner que le maquillage est également rituel en soi, qu'il peut évoquer les préparatifs au repas cannibale qui existent dans certaines sociétés, précisément par le pouvoir identificatoire qui lui est conféré³⁹¹. En interview, Rébecca Chaillon explique la dimension rituelle de son rapport à la nourriture qui fait écho à l'assimilation anthropophage. Selon elle, chaque ingrédient est sacrifié pour la vie humaine. Ingérer un aliment revient à s'imprégner de son pouvoir symbolique : un cœur pour l'amour, de la langue pour la communication, etc.³⁹² Sur scène, cette assimilation est rendue littérale avec le personnage anthropophage dont le visage est lui-même couvert de sang (de son sang ou de celui de sa victime), comme s'il portait les stigmates de son crime. Dans ses recherches portant sur certaines sociétés autochtones d'Amérique du sud, l'anthropologue Isabelle Combès met également en avant un rapport de similitude entre le guerrier assassin et sa victime qui s'inscrit sur le corps grâce aux ornements et peintures utilisés dans le rituel cannibale. Elle parle ainsi du :

[...] caractère plus que stéréotypé du rite [cannibale] : véritablement théâtral. Gestes, parures, dialogues, sont toujours les mêmes. [...] Alternativement cannibales et cannibalisés, le meurtrier (future victime) et sa victime (ex-meurtrier) apparaissent bien proches l'un de l'autre, étrangement semblables dans leur commune destinée. Similarité renforcée par tout le processus d'intégration, d'adoption du prisonnier par ses vainqueurs ; similarité exprimée matériellement, au cœur du rite, par la massue : l'arme du meurtre est ornée de la même façon que l'homme qui la manie, mais aussi de la même façon que la victime qu'elle va frapper : même enduit de miel ou de résine, mêmes coquilles vertes des œufs de l'*inhambu* collées dessus, mêmes plumes³⁹³...

³⁹¹ S'intéressant aux Tupi-Guarani (Brésil, Paraguay), lors de la « découverte » des Amériques par les Occidentaux, l'anthropologue Isabelle Combès rappelle que le cannibalisme n'a pas lieu de manière autonome, impromptue et sauvage, mais qu'il est au contraire très codifié et encadré. Elle explique que les préparatifs à la mise à mort – qui sont à distinguer du repas cannibale en soi – commencent généralement cinq jours avant l'exécution, permettant notamment la confection de vases, des célébrations chantées et dansées, des jeux de libération et de chasse du prisonnier, un combat fictif rappelant que la personne mise à mort est un ennemi (cette dernière est effectivement tuée bien après sa capture et vit dans la famille du guerrier vainqueur, voire est marié à sa sœur ou à sa fille). Le prisonnier n'est tué, d'un coup de massue, qu'à l'aube du cinquième jour tandis que le meurtrier se retire le temps d'une nuit pour se protéger symboliquement d'une vengeance du défunt et ne mangera pas sa chair, contrairement à ses convives. Il ressort ensuite changé, portant un nouveau nom et de nouvelles incisions sur son corps. Isabelle Combès, *La tragédie cannibale : chez les anciens Tupi-Guarani*, Presses Universitaires de France, 1992, (« Ethnologies - Controverses »), p. 61.

³⁹² « J'avais cet imaginaire-là. Après je l'ai vachement relié à ce le langage où si je mange de la langue, je reprends de la puissance de communication, si je mange du cœur je me charge en amour, etc. J'ai mes propres rituels et ma propre religion de la nourriture sur scène ». Rébecca Chaillon, *op. cit.*

³⁹³ Isabelle Combès, *op. cit.*, p. 53 puis p. 67-68.

Ici, Rébecca Chaillon ne représente pas l'arme du meurtre mais elle applique bien un maquillage qui rapproche son personnage de sa victime. Cette transformation visuelle rassure autant qu'elle dégoûte puisque le personnage est identifié comme monstrueux, anormal, animalisé, proche de l'imaginaire qui entoure la figure anthropophage :

Ainsi, faire du cannibale un monstre : admettre en lui un zeste d'humanité serait reconnaître que nul n'est à l'abri de la souillure. Pour expliquer l'anthropophagie au XVIII^e siècle, certains soutiendront que les cannibales ont la membrane de l'estomac différente de celle des autres hommes, provoquant une voracité extraordinaire ; ou encore, une dentition d'exception par le nombre phénoménal de canines (de Pauw, 1777 : 1, p. 180)³⁹⁴.

Le personnage cannibale, hyper-altérisé, perd son identité humaine. Bien qu'on montre des techniques théâtrales, on se situe davantage dans la performance, dans l'exposition du faire. Rébecca Chaillon mêle des outils théâtraux classiques (le récit, le texte) à d'autres techniques (le maquillage « gore » en direct, la vidéo-projection). Cet effet de palimpseste agit progressivement sur la manière de lire son corps en tant que performeuse (l'acte de maquillage est en soi une performance) et en tant que personnage (élaboration de la figure monstrueuse). Cette écriture plurielle met en évidence différents processus scéniques de transformation de la perception des corps sur scène en utilisant le cannibalisme comme expérience radicale par laquelle explorer toute une palette de corps : banalité du cadavre, corps dévorateur endurant, convocation des sens des spectateur·trice·s, superposition du raffinement culinaire au dégoût moral, corps-écriture, masque-maquillage ritualisé et corps stéréotypé du monstre sanguinaire.

Description : Put Your Heart Under Your Feet... and Walk! est une ode à Elu, compagnon défunt de Steven Cohen. Chaussé de chaussures-cercueils, il parcourt une scène remplie d'objets souvenirs disposés au sol comme autant de tombes. Il revient sur des moments de vie partagés avec Elu mais aussi sur des étapes de son travail artistique. La performance fonctionne par succession de tableaux et se clôture par l'ingestion d'une cuillère de cendres d'Elu.

Pour Zoé Schweitzer, la pratique cannibale représentée au théâtre recouvre également une forme paradoxale puisque :

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 39.

[...] le cannibalisme vient contrarier profondément cette aspiration [proprement théâtrale] à la survivance des morts en représentant la destruction complète des corps par ingestion. Le théâtre cannibale place ainsi en son cœur ce qui fonde le genre dramatique – la disparition – et ce contre quoi il s'érige – l'anéantissement³⁹⁵.

Put Your Heart Under Your Feet... and Walk! œuvre justement à contrer la disparition de l'être aimé par l'élaboration d'une scène du souvenir et par la consommation de restes humain. Si des travaux ont été réalisés sur la présence de cadavres réels en arts visuels et performatifs³⁹⁶, la spécificité de la consommation alimentaire de restes est encore peu développée, notamment du fait de la rareté de telles créations.

Dans *Put Your Heart Under Your Feet... and Walk!*, Steven Cohen propose une ode à son compagnon, le danseur Elu, qui mourût après vingt ans de vie commune. Dans le descriptif de son spectacle, le performeur sud-africain explique :

The last wish that Elu expressed to me on his deathbed was « I want to be with you forever ». It will be so. « I will always love you Chosen, you are buried in me, I am your grave ». And « for ever » is much shorter than we thought!³⁹⁷

Ces paroles sont la transcription de la scène qui clôturé le spectacle, au cours de laquelle Steven Cohen mange une cuillerée des cendres d'Elu, faisant de son corps la tombe de son partenaire pour les unir à jamais. On assiste de nouveau à une scène d'assimilation de l'autre, mais cette fois il s'agit de restes humains réels et non d'une transposition alimentaire. Même si l'acte en soi ne dure que quelques secondes, il représente sûrement la partie la plus saisissante et dérangeante de la performance. Encore une fois, l'identification théâtrale se déplace : l'irruption du réel qui advient lors de cette scène laisse les spectateur·trice·s interloqué·e·s et suspend momentanément la projection vers la scène tandis que le Steven Cohen performe l'identification à son compagnon.

Ce type d'acte cannibale, qui consiste à ingérer une partie du corps d'un proche qui vient de mourir, existe dans certaines sociétés, comme en témoigne Lévi-Strauss au sujet de l'endocannibalisme³⁹⁸. Steven Cohen allie rituel et art dans une commémoration très codifiée. Dans une interview menée par Barbara Turkiër, il explique :

I have been careful with programming and performing *Put your heart under your feet...and walk!* on average it has been once a month for the past two years, like a lunar cycle. Rites of passage have need of order, like the patterns in nature. There is something in the experience of

³⁹⁵ Zoé Schweitzer, *op. cit.*, p. 32-33.

³⁹⁶ Voir Sylvia Girel, « La vie du cadavre dans les arts visuels contemporains », 2011 et Camille Paulhan, *op. cit.*.

³⁹⁷ Steven Cohen, descriptif du spectacle, site internet de l'artiste. En ligne. Consulté le 2 novembre 2020. URL : <https://steven-cohen.com/en/put-your-heart-under-your-feet-and-walk-to-elu/>

³⁹⁸ Claude Lévi-Strauss, *Nous sommes tous des cannibales*, Paris, Éd. du Seuil, 2013, 272 p., (« La librairie du XXIe siècle »).

doing the work though that makes it increasingly difficult to continue, something built into it like the mechanisms of resistance of a muscle-building weight machine. While it makes me stronger, I can only bear it in the repetition of defined sets, and not too many³⁹⁹.

Steven Cohen insiste sur le rythme de son planning de diffusion qui permet à la fois de s'inspirer de l'organisation naturelle du monde (cycles lunaires et motifs présents dans la nature) et des temps dont son corps a besoin pour s'endurcir suite à un effort. Lorsqu'un·e danseur·euse ou sportif·ve s'entraîne, les temps de repos sont nécessaires pour permettre aux muscles d'enregistrer les mouvements effectués afin de les refaire avec plus de facilité. Les corps ont non seulement une signature gestuelle, c'est-à-dire une manière particulière d'effectuer tel ou tel geste, mais ils ont aussi une mémoire qui leur permet de se souvenir de l'effort. A la suite des premières recherches effectuées par la biochimiste Ida Rolf dans les années 1930, Louis Schultz et Rosemary Feitis ont développé l'étude du tissu conjonctif, ou « fascias », qui relie et enveloppe les organes et les muscles. Ces fascias sont un lieu d'inscription de la mémoire corporelle, permettant de mémoriser aussi bien des gestes que des ressentis, comme la douleur ou le plaisir, en lien avec des situations affectives :

Our bodies tend to record our responses to the events in our life like a calculator with a memory. In our living tissue, the record becomes fixed with constant replaying. Like an orchestra, each part relates to the other segments. In an orchestra whose members have many years of experience playing together, if one section goes off key or plays off tempo, the rest of the orchestra attempts to compensate and blend in. In the human body, compensation is life supportive. [...] To use the orchestra analogy, the connective tissue is the score on which the notes are written; bone, muscle, and organ systems are the instruments. The connective tissue is the record; it is an information bank for the body⁴⁰⁰.

Avec *Put Your Heart Under Your Feet... and Walk!*, Steven Cohen performe sa cérémonie mortuaire, dont l'ingestion des cendres constitue l'acmé, avec une régularité qui lui permet à la fois de s'accoutumer au décès de son compagnon – ou du moins de vivre avec sa perte – et de renouveler l'épreuve physique d'incorporation des cendres, avec tout ce qu'elle comprend de désagréable, d'étouffant. Il n'y a pas nécessairement de transformation musculaire de l'artiste en soi, mais une accoutumance sensorielle lente et progressive à cette assimilation de l'être aimé. Steven Cohen ingurgite une cuillerée d'Elu une fois par mois comme un médicament à prendre à heure régulière en respectant la dose prescrite :

³⁹⁹ Steven Cohen, « A Way Through the Minefield of Your Past », interview de l'artiste réalisée par Barbara Turquier en 2019. En ligne. Consulté le 2 novembre 2020. URL : <https://steven-cohen.com/en/interview-with-barbara-turquier/>

⁴⁰⁰ R. Louis Schultz et Rosemary Feitis, *The endless web : fascial anatomy and physical reality*, Berkeley, Calif, North Atlantic Books, 1996, 126 p., p. viii-ix.

To consume a spoonful of Elu's actual ashes is not an action: it is a contract. It requires deep contemplation in the preparing, in the doing, in the undoing, in the having done⁴⁰¹.

Cet aspect quasiment médicinal n'est pas sans rappeler des pratiques telles que la fabrication de mumie (ou *mumia*), traitement composé à partir d'éléments minéraux mais qui peu à peu, au cours du Moyen-âge, a été décrit dans les pharmacopées comme un liquide filtré par le corps humain en décomposition. La production de ce « médicament » s'accélère en Europe simultanément à la désacralisation des dissections vers le XV^{ème} siècle et se poursuit jusqu'au XVII^{ème} siècle. Elle rappelle également le vinage, eau filtrée par des reliques saintes⁴⁰².

La notion de contrat, quant à elle, fait basculer cette action du côté d'un processus performatif qui est donné à voir à un moment donné mais qui s'échelonne sur le long terme. Cette ingestion régulière affecte nécessairement la sensibilité corporelle du performeur, le goût et l'odorat étant des sens qui reposent à la fois sur des instincts primaires⁴⁰³, sur un conditionnement culturel⁴⁰⁴ et sur des associations affectives. Le neuroscientifique André Holley explique :

On peut donc supposer que la valeur affective [d'une odeur ou d'une saveur] est apprise. Une première possibilité est que la simple exposition à une odeur ou une saveur crée un effet de familiarisation qui suffit à déplacer la valence affective d'une certaine neutralité initiale vers une valeur positive. On peut invoquer à l'appui de cette interprétation les données qui montrent que les nouveau-nés peuvent acquérir une préférence pour les stimuli olfactifs (et gustatifs) auxquels ils ont été exposés *in utero*⁴⁰⁵.

⁴⁰¹ Steven Cohen, *op. cit.*

⁴⁰² Angelica Montanari dans l'émission de France Culture, « La fabrique de l'Histoire - Série 'Une histoire de la consommation de viande' », épisode 3/4 « Cannibales et anthropophages », diffusée le 11 avril 2018. En ligne. Consulté le 2 novembre 2020. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-fabrique-de-l-histoire/cannibales-et-anthropophages-8500548>

⁴⁰³ « Il se peut enfin que les apprentissages, dont on ne peut nier qu'ils existent, ne s'exercent pas sur un fond de neutralité affective mais qu'odeurs et saveurs soient génétiquement prédisposées à déclencher des états affectifs positifs ou négatifs. Il est généralement admis, sur la base des réactions différenciées des nouveau-nés à des solutions sucrées et amères, que c'est le cas pour les saveurs correspondantes. Que l'évolution ait doté la saveur sucrée d'une valence positive inconditionnelle peut être compris quand on réalise que les substances sucrées que l'on rencontre dans les fruits abondamment consommés par les primates sont des molécules riches en énergie. L'attrait pour le sucré a donc une forte valeur adaptative. À l'opposé, nombre de molécules d'origine végétale, signalées par leur saveur amère, les alcaloïdes par exemple, sont potentiellement toxiques. L'attribution inconditionnelle d'une saveur répulsive, qui incite l'organisme à s'abstenir de consommer, a aussi une valeur adaptative en réduisant le risque d'empoisonnement ». André Holley, « Regard biologique sur l'odorat et le goût », *Les Cahiers jungiens de psychanalyse*, février 2007, p. 15-27, p. 22-23.

⁴⁰⁴ « Par ailleurs, on ne peut pas raisonner par classes d'odeurs dans la mesure où les classes que l'on peut reconnaître ont des fondements plus culturels que biologiques. Comment faut-il considérer un ensemble d'odeurs d'origine biologique (fèces, transpiration, chair en décomposition, etc.) qui sont déclarées nauséabondes dans de nombreuses cultures ? Ne faut-il pas chercher encore si certaines de ces odeurs généralement jugées mauvaises ne dépendraient pas d'une famille de récepteurs dont les messages auraient reçu de l'évolution une valence négative inconditionnelle ? Mais alors, comment intégrer les observations courantes qui indiquent que les enfants (et sans doute les adultes) acceptent des odeurs qu'ils émettent eux-mêmes et jugent mauvaises des odeurs de même nature émises par d'autres ? ». *Ibidem*, p. 23.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 21.

La régularité de l'action de Steven Cohen peut donc agir sur sa manière de percevoir les cendres d'Elu comme nourriture par phénomène de familiarisation. Les cendres, ne faisant pas partie de notre alimentation, peuvent être considérées comme un aliment neutre en termes de goût et d'odorat, ou, au contraire, peuvent être perçues négativement du fait du tabou culturel qui entoure l'acte anthropophage et le cadavre en soi. Les cendres sont effectivement une matière très connotée, comme le rappelle la chercheuse Véronique Mauron dans son ouvrage *Le corps évanoui* :

La poussière, c'est le reste du cadavre, sa dépouille amoindrie, humiliée, réduite, *pulvérisée*. La poussière dit le temps qui passe et qui anéantit, consume tout. La cendre rejoindrait ainsi la poussière dans cet état de finitude. Elle constitue le résidu d'une substance brûlée, le corps réduit à une dépouille *calcinée*⁴⁰⁶.

Cette perception potentiellement négative des cendres est néanmoins susceptible d'évolution par l'exposition répétée à cette même nourriture (odeur, saveur, texture) et par l'influence du contexte dans lequel a lieu l'ingestion, ici un contexte théâtral choisi par l'artiste. André Holley poursuit son analyse de la perception des odeurs et saveurs :

Il est sans doute possible de placer dans ce cadre les exemples d'interrelations entre les odeurs et les états émotionnels ou l'humeur. Il a été plusieurs fois rapporté que l'humeur de sujets pouvait être modulée par la présence discrète (non nécessairement détectée) de l'odeur et, inversement, que la valence affective d'une odeur pouvait être modifiée par le contexte émotionnel dans lequel elle avait d'abord été perçue. Un exemple du premier cas est fourni par Kirk-Smith et Booth qui ont exposé leurs groupes (des femmes adultes et de jeunes hommes) à des substances odorantes faiblement concentrées puis ont évalué les effets sur les changements de leurs sentiments. [...] Inversement, l'effet du contexte émotionnel sur la valence affective apparaît dans une autre expérience dans laquelle des sujets sont invités à réaliser une tâche stressante en présence d'une odeur affectivement neutre, assez peu intense pour ne pas éveiller leur attention. Plusieurs jours plus tard, les mêmes sujets sont testés pour leur niveau d'anxiété en présence de la même odeur, toujours faiblement concentrée, alors qu'ils sont placés dans une situation différente, non anxiogène. Pourtant, la présence de l'odeur confère un caractère jugé stressant à cette situation. L'état affectif engendré par la tâche au cours de la première partie de l'expérience a été transféré à l'odeur⁴⁰⁷.

Puisqu'il y a interrelation entre l'émotionnel et la perception d'une odeur ou d'une saveur, l'aliment change de valeur en fonction de l'affect qui est associé à son contexte d'ingestion. Cette évolution reste néanmoins imperceptible pour les spectateur·trice·s. Dans *Put Your Heart...* la consommation de restes humains constitue à la fois un repas macabre mais aussi un rituel religieux et personnel. Cet aspect à la fois rituel et expérimental (expérience du deuil par l'épreuve physique d'ingestion de cendres de manière cyclique) recouvre une dimension performative au sens où c'est à la fois une performance physique et une

⁴⁰⁶ *Le corps évanoui : les images subites*, éd. Véronique Mauron, Claire de Ribaupierre et Musée de l'Elysée (Lausanne, Switzerland), Paris, Hazan, 1999, p. 22.

⁴⁰⁷ André Holley, *op. cit.*, p. 24-25.

réactualisation de la cérémonie mortuaire selon les termes choisis par Steven Cohen. La performance se comprend dans sa durée, dans sa répétition, dans sa dépendance étroite avec la quantité de cendres restante. Elle se fait à l'aune du corps défunt réduit à ses restes.

Par ailleurs, l'importance d'utiliser les cendres véritables d'Elu et non un facsimile rend évident le fait qu'il ne s'agit pas d'un accessoire de théâtre mais du matériau indispensable à l'émergence de cette œuvre qui impose sa propre temporalité. Ce n'est donc pas le spectacle qui suscite la recherche d'une matière à utiliser mais bien les cendres – au même titre que les autres objets-souvenirs qui recouvrent la salle ou les costumes de Steven Cohen – qui sont la matière première de l'œuvre et qui déterminent son existence : toute la pièce est tournée vers cette assimilation identificatoire.

What is most important in the work is integrity, my heart, and the real remnants of Elu's body. What is important in the work is that I bless Elu's ashes before I consume them. Sanctifying a radical action is not blasphemy; it is my way of worship⁴⁰⁸!

La spectacularisation de l'ingestion participe à sa dimension rituelle. Les spectateur·trice·s sont témoins de cette communion amoureuse, charnelle et spirituelle et permettent à cet acte d'exister dans un cadre défini. Dans *Put Your Heart Under Your Feet... and Walk!* le corps de Steven Cohen est à la fois l'endroit où Elu est enterré mais il sert aussi à continuer de le faire vivre au travers de son amant. Zoé Schweitzer note déjà au sujet des enfants cannibalisés qu'ils :

[...] font l'objet de plusieurs inhumations. Le père et son estomac sont un premier tombeau, mais corrompu, ne contenant que des fragments et ne préservant pas du temps. La tragédie, qui porte sa mémoire, est une autre sépulture. [...] Le spectateur constitue une troisième forme de sépulture, car sa mémoire conserve la trace poétique et scénique du disparu, une fois la représentation terminée⁴⁰⁹.

Ici, le processus est plus ou moins similaire. La répétition du rituel mortuaire réactualise la présence-absence du défunt par l'évocation de sa mémoire lors de la représentation et après celle-ci dans l'imaginaire des spectateur·trice·s. Le public, en consommant le spectacle, participe du processus d'assimilation même si on ne se situe pas dans un schéma classique de projection. Du côté de Steven Cohen, puisqu'il s'agit d'une relation amoureuse mutuelle, le motif cannibale fait ici davantage penser à celui du cœur de l'amant ingéré par sa bien-aimée mais sans la référence au cadre marital brisé, ni à la vengeance.

⁴⁰⁸ Steven Cohen, *op. cit.*

⁴⁰⁹ Zoé Schweitzer, *op. cit.*, p. 295.

Pour les spectateur·trice·s, les restes humains ingérés peuvent faire penser aux restes de nourriture. On joue avec les tabous alimentaires qui sont encore une fois liés aux notions de pollution et de répulsion. Julia Kristeva note déjà un rejet puissant des restes de repas dans certaines cultures :

Très significatif à cet égard est le sort de la répulsion que provoquent les *restes alimentaires* dans le brahmanisme. Plus souillants encore que toute autre nourriture, ils ne semblent pas l'être en raison de cette ambivalence, duplicité ou mixture permanente ou potentielle entre le même et l'autre, que tout aliment, comme nous venons de l'indiquer, signifie. Les restes sont des reliquats de quelque chose mais surtout de quelqu'un. Ils polluent du fait de cette incomplétude⁴¹⁰ [italiques dans le texte].

Avec Steven Cohen, l'association symbolique des résidus de nourriture au corps en décomposition est rendue littérale. Et si les restes alimentaires sont la pire nourriture imaginable pour certain·e·s, le cadavre est lui aussi aux limites du tolérable :

Corps pourrissant, sans vie, devenu tout entier déjection, élément trouble entre l'animé et l'inorganique, grouillement de transition, doublure inséparable d'une humanité dont la vie se confond avec le symbolique : le cadavre est la pollution fondamentale. Un corps sans âme, un non-corps, une matière trouble [...]⁴¹¹.

Ainsi la combinaison effective sur scène de l'imaginaire des restes et de l'imaginaire du cadavre multiplie les interdits. Elle est transgressive pour le public occidental puisqu'elle perturbe l'idée que nous avons de ce qui est bon à manger ou non et chamboule également nos conceptions des rites funéraires.

S'il n'y pas forcément d'identification à Steven Cohen, les spectateur·trice·s peuvent éprouver une forme d'empathie au niveau des sensations gustatives : voir quelqu'un manger des cendres donne à imaginer le goût et la texture de ces dernières dans la bouche. Même pour les sociétés où des rites similaires existent, l'ingestion de cendres ne se fait pas telle quelle. Isabelle Combès évoque momentanément « l'exemple des Yanomami du Venezuela qui consomment les cendres de leurs morts mélangées dans une compote de bananes⁴¹² ». De même que Rébecca Chaillon s'étouffait avec la farine qu'elle devait absorber avec du lait dans *Le Gâteau*, l'insertion d'une matière poudreuse et fine dans la bouche est immédiatement associée à quelque chose de répugnant et de dangereux qui, dans le cas de Steven Cohen, se couple à la symbolique péjorative des restes de cadavre, même si cette ingestion est très limitée dans sa

⁴¹⁰ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 91.

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 145.

⁴¹² Isabelle Combès, *op. cit.*, p. 20.

quantité. Si les spectateur·trice·s ne participent pas activement, Steven Cohen sollicite néanmoins leur projection sensorielle et agit sur le plan d'un « dé-goût⁴¹³ » gustatif et moral.

Il intensifie également, par cet acte radical, sa propre présence corporelle. Réalisant sur scène ce qui est considéré comme repoussant ou déplacé, il crée une distance avec le public. Il y a un double mésusage de la nourriture. Elle est à la fois sortie de son contexte de repas convivial et tout simplement repoussante parce qu'elle étouffe, parce qu'elle n'a a priori pas de valeur nutritive, parce qu'elle est un mélange du cadavre d'Elu, de ses vêtements cérémoniels, de son cercueil – bref, une combinaison de choses qu'on ne consomme pas, sous une forme elle-même non consommable. Atteignant le comble du repoussant dans une séquence pourtant très épurée, Steven Cohen décuple sa présence corporelle. Ce n'est pas la qualité de son geste en soi qui le rend plus présent, mais son contenu, ce qu'il condense d'impensable et de très sensoriel à la fois – impossible de ne pas imaginer le goût que *ça* peut avoir.

Avec ce spectacle la nourriture n'est pas seulement là pour *représenter* un corps et sa finitude, mais elle *est* ce corps réduit en poussières. Steven Cohen montre la mort à l'œuvre et ce qui en résulte. Malgré le maquillage de Steven Cohen, ses tenues extraordinaires et la dimension très visuelle du spectacle, la fiction saute complètement puisqu'il ne joue pas un personnage auquel les spectateur·trice·s peuvent se référer pour mettre à distance l'acte cannibale.

B/ Manger l'artiste : consommer le spectacle et faire communion

⁴¹³ Audrey Abitan et Silvia Krauth-Gruber, *op. cit.*, p. 104.

Le cannibalisme ne peut cependant pas être réduit à une pratique barbare ou passionnelle. Pour l'anthropologue Claude Lévi-Strauss : « le cannibalisme en soi n'a pas une réalité objective. C'est une catégorie ethnocentrique : il n'existe qu'aux yeux des sociétés qui le proscrivent⁴¹⁴ ». J'ajouterai, que le cannibalisme existe aussi *en réaction* aux sociétés qui le proscrivent, comme en témoigne le *Manifeste cannibale* rédigé par le philosophe et poète Oswald de Andrade, en 1928, afin de revaloriser la culture des autochtones brésiliens face à la colonisation occidentale, patriarcale et capitaliste⁴¹⁵.

Dans son essai *Nous sommes tous des cannibales*, Claude Lévi-Strauss explique que le cannibalisme est le fait « d'introduire volontairement, dans le corps d'êtres humains, des parties ou des substances provenant du corps d'autres humains⁴¹⁶ », pratique qui existe dans la société occidentale notamment au travers de la greffe d'organes. Il rapporte des cas de maladie de Creutzfeldt-Jakob⁴¹⁷ contractée suite à l'injection d'hormones de croissance issues de cerveaux humains chez des enfants ou de membranes humaines chez les femmes atteintes de stérilité. Ainsi, aux yeux de Lévi-Strauss :

Le cannibalisme peut être alimentaire (en période de pénurie ou par goût pour la chair humaine) ; politique (en châtement des criminels ou par vengeance contre les ennemis) ; magique (pour assimiler les vertus des défunts ou, au contraire, pour éloigner leur âme) ; rituel (s'il relève d'un culte religieux, d'une fête des morts ou de maturité, ou pour assurer la prospérité agricole). Il peut enfin être thérapeutique comme l'attestent de nombreuses prescriptions de la médecine antique, et en Europe même dans un passé qui n'est pas si lointain⁴¹⁸.

A ces diverses catégories de cannibalisme, j'ajouterai un cannibalisme artistique qui met en abîme l'acte créateur et qui rend concrète la projection identitaire vers l'artiste ou vers le personnage.

Description : Dans Messe pour un corps, Michel Journiac extrait son propre sang pour réaliser un boudin dont il sert des tranches à manger aux spectateurs en guise d'hostie. Il joue le rôle d'un prêtre et donne une messe qu'il termine par cette séquence de communion avec le public.

⁴¹⁴ Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 172.

⁴¹⁵ Dans son manifeste, Oswald de Andrade défend un mode de société régulé par le cannibalisme, par l'acte de dévoration qui construit aussi bien les relations d'amour que de haine. Selon lui, ce modèle s'oppose à celui imposé par la colonisation occidentale, valorisant le christianisme, l'individualisme, le patriarcat, le capitalisme et la psychanalyse freudienne. Oswald de Andrade plaide pour une société plus matriarcale, qui ne recherche pas le progrès perpétuel ni l'asservissement au travail et aux tabous psychanalytiques. Oswald de Andrade, « Cannibalist Manifesto », *Latin American Literary Review*, vol. 19 / 38, trad. Leslie Bary, Juillet-Décembre, p. 38-47.

⁴¹⁶ Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 173.

⁴¹⁷ L'équivalent humain de la vache folle.

⁴¹⁸ Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 171.

Si dans *Monstres d'amour*, le boudin est réalisé à partir de sang animal, Michel Journiac a, quant à lui, produit un boudin à partir de son propre sang. Lors de la performance *Messe pour un corps* (galerie Templon, 1969 puis galerie Stadler, 1975) le performeur se travestit en prêtre et donne une messe en latin au cours de laquelle il se réfère notamment au passage de la Cène où le Christ recommande de boire son sang et de manger son corps au travers du vin et du pain. L'eucharistie est alors détournée puisqu'au lieu de distribuer des hosties, ce sont des tranches de boudin cuisiné à partir du sang de Michel Journiac qui sont proposées aux participant·e·s. Michel Journiac étant croyant, son but n'est pas tant de critiquer la religion chrétienne que d'actualiser son principe d'incarnation. La performance met en place un endocannibalisme⁴¹⁹, c'est-à-dire le fait de se nourrir d'une personne de son groupe et non d'un ennemi, qui consisterait ici à se sustenter grâce au corps l'artiste. En tant que créateur artistique, le performeur se fait l'intermédiaire entre les personnes qui viennent assister à sa messe et le créateur divin.

Le titre *Messe pour un corps* replace le corps au centre de la religion chrétienne dans un culte où le verbe se fait chair et où la chair devient nourriture, moyen d'incorporer le Christ et donc de répandre son message après sa mort, ce qui consiste à redevenir parole. Se crée alors un cycle mot-corps-nourriture. La parole et la nourriture apparaissent comme des moyens d'identification, de prolongation du corps qui sont offerts aux spectateur·trice·s dans une volonté de partage et de communion. Le cannibalisme a un caractère social. C'est le cadre rituel, mais aussi artistique, qui légitime le cannibalisme et désamorce en partie les préjugés qui y sont associés. Le fait que la performance ait lieu en public, dans un espace défini et reconnu pour son professionnalisme dans le milieu artistique, et le recours à des références religieuses chrétiennes permettent de sortir l'acte anthropophage de son image de sauvagerie et d'animalité. Le parallèle avec l'eucharistie rapproche les spectateur·trice·s d'un domaine culturel plus connu en France que les pratiques cannibales des autochtones amérindiens alors même que :

[...] le cannibalisme, le RITE cannibale, est toujours RÉGLÉ : on mange uniquement ses ennemis, ou seulement ses parents ; on rôtit, ou on fait bouillir la viande ; on mange la tête et non le bras... : ce que les Indiens rejettent (quand ils sont eux-mêmes cannibales), c'est un acte sauvage qui échappe à leurs normes. [...] Bref, Indiens et Européens font de l' « être cannibale » l'envers d'eux-mêmes, mais cette définition dépendant de la conception qu'ils se font de leur propre être, l'image forgée de ce monstre anormal est différente. Miroir inversé de chacun, condensé des interdits de chaque culture, le cannibale est aussi une arme indirecte servant à dénigrer les autres nations⁴²⁰.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ Isabelle Combès, *op. cit.*, p. 46-47.

La pratique cannibale, toute ritualisée qu'elle est, permet d'interroger les relations entre le Même et l'Autre. Dans *Messe pour un corps*, le processus identificatoire n'est pas déplacé comme dans *Monstres d'amour* mais rendu concret, performatif, puisqu'il s'agit de s'identifier à l'artiste en l'incorporant. Comme Claude Lévi-Strauss le rappelle, « après tout, le moyen le plus simple d'identifier autrui à soi-même, c'est encore de le manger⁴²¹ ».

Par ailleurs, dans *Totem et tabou*, Sigmund Freud mentionne le cannibalisme – et son interdit en dehors de rites sacrificiels précis – comme acte identificatoire et social fondateur. S'intéressant aux sociétés d'Australie dites « primitives », il élabore une théorie autour des tabous structurants, notamment l'interdiction de tuer et de manger tout ce qui représente le totem et celle d'avoir des relations qualifiées d'incestueuses au sein d'un même clan totémique⁴²². En cherchant à comprendre les fondements de ces lois ancestrales, Freud retrace certaines hypothèses, dont l'une d'elle est inspirée des réflexions de l'anthropologue James Frazer. Le totem, transmis par la mère, serait vécu pendant sa grossesse comme une possession du corps maternel par l'esprit de l'animal ou de la plante en question et qui naîtrait ensuite sous forme humaine. Dans ce cas :

L'homme se refuserait à manger de cet animal, de cette plante, parce que cela reviendrait en quelque sorte à se manger lui-même. Mais il se trouverait amené à consommer de temps à autre, sur le mode d'une cérémonie, un peu de son totem, parce que cela lui permettrait de renforcer son identification avec le totem, laquelle constitue l'essentiel du totémisme⁴²³.

Dans la thèse freudienne le cannibalisme est essentiellement symbolique et structurant⁴²⁴. Incarnant en soi une transgression suprême mais réalisée dans un cadre extrêmement codifié et ritualisé, le cannibalisme réaffirme un ordre social strict fondé autour

⁴²¹ Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 173.

⁴²² Bien qu'un clan se compose de personnes de différentes familles, l'inceste est étendu au groupe entier et non restreint au noyau familial en soi.

⁴²³ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, trad. Dominique Tassel, Paris, Éd. Points, 2010, (« Points », 629), p. 226.

⁴²⁴ Freud développe plus loin une autre thèse psychologique expliquant l'interdit incestueux et l'interdit de tuer le totem, en dehors, encore une fois, du repas cannibale permettant la communion. Il s'appuie de nouveau sur le travail de James Frazer auquel il combine le postulat darwinien selon lequel l'organisation sociale primitive serait régie par une figure paternelle dominante qui s'octroierait toutes les femmes, incitant les fils à en chercher dans d'autres tribus (interdit incestueux). Selon Freud, les fils ainsi chassés auraient pu se regrouper afin de tuer le père (complexe œdipien) et de le manger afin de briser cet ordre : « Qu'ils aient également consommé celui qu'ils avaient tué, cela va de soi pour le sauvage cannibale. Le père primitif violent était certainement le modèle envié et redouté pour chacun des membres de cette bande de frères. Ils réalisaient alors l'identification avec lui dans l'acte de consommer, s'appropriant chacun une partie de sa force. Le repas totémique, peut-être la première fête de l'humanité, serait la répétition et la commémoration de cet acte criminel mémorable, avec lequel tant de choses ont commencé, les organisations sociales, les restrictions morales et la religion ». Une fois le père tué et l'identification réalisée, des sentiments de tendresse, d'admiration et de culpabilité viendraient renforcer l'image du père décédé, créant une « obéissance après-coup ». La mise à mort des substituts du père (totems) serait alors interdite et la privation sexuelle envers les femmes du même clan instaurée. La divinisation du père aboutirait ensuite au renouvellement du sacrifice totémique vécu comme un cannibalisme. *Ibidem*, p. 266.

de tabous primordiaux. Il est perçu à la fois comme processus identificatoire et comme rapport magique « d'appartenance⁴²⁵ » qui unifie le groupe.

Dans *Messe pour un corps*, Michel Journiac réinvestit les principes identificatoires propres au cannibalisme en se sacrifiant partiellement (extraction de son propre sang) pour proposer un repas cannibale unissant une communauté. La religion, considérée par Freud comme l'étape de l'évolution suivant le totémisme (dans une perception du temps évolutionniste et linéaire), est ici actualisée dans une messe-performance faisant de Michel Journiac un être divin. Le sacrifice christique devient un sacrifice artistique et culinaire. La communion eucharistique et le repas cannibale se confondent en faisant du corps la nourriture à partager pour mieux s'unir dans une même identité, ici non pas dans celle du totem ou du Christ, mais dans celle de l'artiste. Freud rappelle que le repas, en soi, est un liant social, d'autant plus s'il est ritualisé et associé à des principes fondamentaux d'interdits sociaux puisque « manger et boire avec autrui était en même temps un symbole et un renforcement de la communauté sociale et de l'adoption d'obligations réciproques⁴²⁶ ».

Par ailleurs, ce n'est pas seulement le processus identificatoire qui est revisité par la mise en place d'un cannibalisme artistique. Zoé Schweitzer note que :

[...] le cannibalisme sur scène ne menace pas le genre dramatique ni n'en montre les limites ou les failles, mais révèle certaines tensions profondes qui fondent le théâtre, analogues au paradoxal plaisir tragique, qui fait que l'on aime voir représenté ce qui ne saurait susciter que dégoût dans la réalité. Le cannibalisme n'est pas un cas limite, à la marge du genre théâtral, mais en son centre, tel un paradigme créatif. La scène cannibale rappelle que le théâtre est hanté par la mort et tente de la conjurer par la mise en scène de sa manifestation la plus terrible et la plus extravagante, en une sorte de cure homéopathique démesurée. Aux antipodes d'un reflet de l'histoires, ces œuvres donnent à voir et à penser ce qui ne saurait l'être qu'en fiction. La scène cannibale évoque un *memento*, non pas *mori*, mais *horrescere*⁴²⁷.

L'idée de susciter un plaisir tragique au travers d'une séquence d'anthropophagie est ici dépassée. Pour Zoé Schweitzer, le plaisir tragique a lieu uniquement du fait qu'il s'agit de représentations fictionnelles et d'artefacts théâtraux. Dans *Messe pour un corps*, non seulement la nourriture est réelle, mais l'acte anthropophage l'est aussi. La fiction se cantonne à la mise en place d'un rituel dans l'héritage de la tradition chrétienne. Malgré tout, le plaisir se mêle au dégoût puisque les spectateur·trice·s se nourrissent volontairement du boudin. Il me semble que ce plaisir paradoxal devient dès lors un plaisir transgressif davantage qu'un plaisir tragique. La

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 268.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 254.

⁴²⁷ Zoé Schweitzer, *op. cit.*, p. 33.

portée cathartique reste la même, voire peut être décuplée par la possibilité de l'acte réel. Le cadre artistique agit comme cadre légiférant permettant à la subversion d'advenir mais dans un périmètre très délimité. Dans la préface à l'ouvrage de Zoé Schweitzer, Olivier Py parle du cannibalisme comme d'un « contre-mythe donc en cela qu'il ne crée pas de civilisation ou de loi sociale mais rappelle que celles-ci sont construites sur de l'innommable⁴²⁸ ». Sans être véritablement proscrit, l'acte anthropophage peut ainsi se produire dans des contextes, comme celui de la performance, qui le rendent admissible. Le plaisir transgressif est d'autant plus puissant que la répugnance morale et que le dégoût sont grands. Et par cette subversion cantonnée à un événement délimité dans le temps, dans l'espace et par un protocole artistique, le rejet de l'acte cannibale peut être renforcé, comme c'est le cas avec le rituel totémique. La performance artistique agit ainsi comme performance sociale au sens où elle reproduit l'acte inadmissible dans des conditions rituelles et esthétiques qui l'autorisent pour mieux affirmer ce même interdit. Il y a alors un phénomène performatif de citation et de réécriture.

Messe pour un corps interroge également notre conception même de ce qu'est un corps et, par-là, notre définition de l'identité. L'artiste s'apparente à la fois au « propriétaire » de son corps en décidant d'en faire le fondement même de sa performance, mais il fait aussi de son corps une chose, un produit. Le corps de l'artiste est donc simultanément le lieu de son identité toute-puissante et créatrice, et une simple matière que l'on peut cultiver, faire fructifier, pour générer un bien de consommation, ici un produit alimentaire. Dans son ouvrage *Ni chose, ni personne*, le philosophe Bernard Edelman s'appuie sur le récit de l'affaire John Moore pour exemplifier cette double acceptation des corps qui se développe depuis plusieurs années, notamment depuis que la législation évolue en faveur des biotechnologies⁴²⁹. L'affaire John Moore débute en 1974, lorsqu'un homme atteint de leucémie est pris en charge au centre médical de l'université de Californie et que les médecins découvrent que ses cellules

⁴²⁸ Préface d'Olivier Py, *Ibidem*, p. 7.

⁴²⁹ Bernard Edelman distingue plusieurs étapes dans le développement des biotechnologies. En 1930, aux Etats-Unis, le *Plant Act* permet de protéger les plantes manipulées par les humains et fait éclater les divisions : alors qu'avant on ne pouvait breveter que des choses inanimées (un paratonnerre par exemple), on peut désormais déposer un brevet concernant des choses animées. On parle désormais d'une dualité entre ce qui est issu de la nature (animé ou inanimé) et ce qui est produit ou inventé par les humains (animé ou inanimé, comme la création d'une nouvelle plante). Ce type de législation est ensuite élargi aux microorganismes en 1987. Les tests sur les animaux sont également répandus autour des années 1990. Une autre étape importante est franchie en 1991 lorsqu'un groupe de scientifiques américains demande de pouvoir breveter des gènes humains « nus », c'est-à-dire dont on ne connaît pas les fonctions. Dès les années 1950, des matières « vivantes » humaines sont stockées, comme le sang ou le sperme, mais on demande alors à pouvoir s'en approprier la substance. Bernard Edelman, *Ni chose ni personne : le corps humain en question*, Paris, Hermann, 2009, (« Philosophie »).

contiennent des substances rares qui aideraient à guérir différents cancers. Plusieurs médecins exploitent à son insu le corps du patient en pompant son sang et son sperme, en prélevant de l'épiderme et lui retirant la rate sans l'avertir de la raison de ces actes médicaux. Par la suite, ce groupe de médecins développe des produits vendus à divers laboratoires. En 1988, après avoir découvert ce qu'il se passait, le patient entame un procès. L'enjeu de ce procès est à la fois philosophique, médical et législatif : considérer des cellules comme des choses sauvages, qui peuvent devenir la propriété de qui en fait l'usage ouvre la brèche à la vente et l'achat de tout ce qui constitue l'être humain et touche à son intégrité physique, avec ou sans son consentement. La problématique du don d'organe soulève des questions assez similaires. Selon Bernard Edelman :

Que révèlent tous ces débats, sinon une indécision fondamentale sur notre destin ; si nous ne savons plus comment nous habitons notre corps – en propriétaire, en locataire, ou en exilé -, si nous ne savons même plus s'il est nous-mêmes ou quelque chose de nous, s'il est une valeur humaine ou une valeur économique, quelle représentation pouvons-nous avoir de nous-mêmes, comment nous considérer ? La confusion entre la chose et la personne nous atteint de plein fouet, et les juristes en sont pétris d'effroi⁴³⁰.

La performance de Michel Journiac apparaît d'autant plus gratuite que le sang de l'artiste n'est pas utilisé pour sauver des vies, lors d'un don médical, mais « gaspillé » pour une représentation qui n'a eu lieu que deux fois, avec un public restreint auquel l'ingestion de boudin n'apporte a priori aucun bienfait nutritif ou médical majeur. Le sang est à la fois perçu comme constitutif de la personne de l'artiste et comme un bien. Cette double fonction rend l'acte de dégustation du boudin troublant, relevant quasiment d'une forme de fanatisme envers l'artiste qui est fantasmé dans sa toute-puissance, dans sa capacité à dominer à tel point son propre corps qu'il peut en faire don à ses disciples. Le détachement entre l'être et la chose qu'est le corps marque un rapport de domination : en tant qu'artiste, Michel Journiac commet un acte radical envers lui-même, asservissant son corps à l'art, et témoignant ainsi d'une forme de supériorité dans sa capacité à se détacher de lui-même, du moins de son corps.

L'artiste peut utiliser à l'excès sa propre matérialité, révélant à quel point un corps peut s'assimiler à un produit et, simultanément, extrayant ce produit de toute finalité scientifique pouvant le justifier. Le corps de l'artiste, devenant nourriture pour les spectateur·trice·s-disciples, est ainsi élevé au rang de chose sacrée. Chose parce qu'il s'agit d'un met consommable, sacrée parce qu'elle devient un reliquat de la figure de l'artiste capable de dominer son propre corps. La consommation cannibale a ainsi lieu dans un cadre artistique

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 64.

ritualisé qui permet de donner sens à cet acte, à ce don littéral de soi à l'art. Si la performance est comprise au second degré, apparaît également le fantasme de l'artiste-créateur qui se suffit à lui-même et dont l'institution est garante de la reconnaissance de l'œuvre. Tout comme Piero Manzoni avec sa *Merde d'artiste* et son *Souffle d'artiste*, reconnues comme œuvres d'art parce que lui-même est identifié comme artiste et que ses œuvres sont à présent labelisées comme telles par des musées ou galeries, Michel Journiac fait aussi de son sang une œuvre parce que la performance a lieu dans une galerie et qu'il se met en scène. D'une certaine façon, c'est ce cadre institutionnel et l'aspect rituel de la performance qui valident son acte, qui lui donnent une valeur artistique justifiant un tel usage de son propre corps – usage qui n'est d'ailleurs pas interdit par la loi puisque la personne vivante est considérée comme ayant-droit sur son corps.

Enfin, si la présence de boudin noir évoque la composition même des corps en tant que matières charnelles consommables, elle sert surtout à rendre cette matérialité acceptable par la cuisine du sang qui a lieu en amont de la représentation. Cette dernière, demeurant invisible, change le statut ontologique du sang humain sans montrer les étapes de ce processus. Le boudin est déjà un produit fini. La constitution d'un plat fait passer le sang d'aliment brut à un aliment traité, ce qui modifie sa perception culturelle, rapprochant la nourriture hors-norme d'une forme de quotidienneté rassurante, perçue comme civilisée. Puisqu'on n'assiste pas non plus à la prise de sang initiale, on opère une distance avec le corps dont la nourriture est extraite : le boudin est et n'est pas le corps de l'artiste. La matérialité humaine, apprêtée par la cuisine et encadrée par le rituel, passe de nourriture proscrite à appétissante.

Le dégoût pour le cannibalisme laisse ainsi place à un processus identificatoire déplacé tandis que les corps sont désacralisés, ramenés à leur matérialité et paradoxalement re-sacralisés par le cadre artistique dans lequel l'acte cannibale advient. Dans *Messe pour un corps*, le trouble concerne le statut même du corps et non une figure d'altérité haïssable. Le cannibalisme n'est pas employé pour cliver mais pour unir. Les spectateur·trice·s n'ont plus de position surplombante face à la scène. Les frontières du corps et de l'identité, quant à elles, s'affaissent. La cuisine du corps de l'artiste et sa consommation en font un objet migrant. Le cycle purement matériel du corps voué à la décomposition et le recyclage naturel des cellules qui le composent sont accélérés par l'acte cannibale. Le Moi de l'artiste est à la fois symbole et chose concrète, concept immatériel et objet matériel, qui voyagent jusque dans l'intestin des spectateur·trice·s. Le passage de cet aliment chargé d'identité dans le public met à mal l'opposition scène-salle et fait s'effondrer le quatrième mur. S'il y a fusion des corps par l'ingestion, il y a aussi immersion,

voire participation, des spectateur·trice·s à cet espace-temps entre fiction et la réalité que propose cette performance.

C/ Manger un fœtus : lorsque la nourriture interdite anéantit toute projection identitaire

Pour la chercheuse Sylvia Girel, l'utilisation du cadavre en art va au-delà de sa portée subversive :

Le processus de qualification et/ou de disqualification des objets artistiques, variable et réversible selon les contextes, les époques et les cultures, montre ici que le curseur entre déviance et norme au regard de certaines œuvres, et sur ce thème du cadavre, s'est déplacé. Un pas de plus a bien été franchi : si la mort, le cadavre, ce que l'on peut ou non « en faire » posent des problèmes qui sont loin d'être résolus des points de vue du droit, de la médecine, de la bioéthique, les artistes reposent aussi à leur façon ces questions. [...] À travers la présence du cadavre dans les arts visuels contemporains, on observe ainsi l'émergence d'une nouvelle et/ou différente visibilité de la mort et des dépouilles, tandis que le travail de certains artistes nous confronte, là où on ne s'y attendait pas, à la matérialité même du corps mort. Les œuvres se jouent de nos représentations et de nos usages sociaux, collectifs et individuels, elles invitent les cadavres dans les mondes de l'art. Ceux-ci deviennent les objets d'une expérience esthétique possible malmenant les mises à distance réelles et/ou symboliques élaborées dans le cadre de nos mondes sociaux ordinaires⁴³¹.

Néanmoins, on ne peut nier l'impact sensationnel de la présence de cadavres en art, notamment s'il y a cannibalisme, car la portée progressiste de l'exposition-ingestion d'un corps défunt reste moins évidente que l'usage du cadavre en science ou en médecine. Le manque de finalité autre qu'esthétique fait basculer cette pratique dans l'atteinte à la paix des morts. Le groupe cadavre, en Chine, sur lequel je reviendrai dans le deuxième chapitre, travaillait il y a une vingtaine d'années avec des morceaux de corps (tête décapitée par exemple), des dépouilles entières (notamment de bébés morts), et des matériaux humains prélevés (graisse humaine, cendres provenant du crématorium). Au Mexique, le collectif SEMEFO (Servicio Médico

⁴³¹ Sylvia Girel, « L'art du cadavre », *Communications*, vol. 2 / 97, 2015, p. 81-92, p. 88.

Forense), créé par l'artiste et médecin légiste Teresa Margolles (en association avec Arturo Angulo Gallardo, Juan Luis García Zavaleta et Carlos López Orozco), utilise aussi des restes humains ou des photographies prises à la morgue, essentiellement de cadavres de personnes assassinées ou de victimes de violences extrêmes (corps empalés, corps ouverts, corps de SDF...⁴³²).

Mais dans ces groupes d'artistes, un seul performeur a commis un acte cannibale réel, ou du moins en a pris toutes les apparences. Il s'agit du Chinois Zhu Yu dans son œuvre *Shi ren (Manger du monde ou Manger des gens)* (2000). J'insiste sur l'aspect hypothétique de son anthropophagie, sa performance ayant été réalisée quasiment en privé et rendue accessible uniquement par l'intermédiaire d'une brève série de photographies. Ces dernières ont elles-mêmes été tantôt censurées, tantôt hypermédiatisées, prouvant ainsi la charge affective que déclenche un tel acte, malgré le manque de preuve de sa réalisation.

Description : Dans Manger du monde, le performeur Zhu Yu aurait cuisiné et mangé un fœtus humain. La performance aurait été réalisée quasiment en privé et seulement archivée par quelques clichés. Ces derniers devaient être affichés lors de l'exposition Fuck Off (Shanghai, 2000), mais ont finalement été enfermés dans une boîte noire. Seul le magazine de l'exposition permettait d'y avoir accès.

Dans *Manger du monde*, Zhu Yu aurait récupéré un fœtus humain avorté, l'aurait cuisiné et mangé. L'acte est tellement extrême et l'accès à une documentation fiable étant assez difficile qu'il est au cœur d'une grande confusion. J'ai dû croiser différentes sources pour m'apercevoir de plusieurs incohérences. Deux articles universitaires réalisés en 2010 (Erik Bordeleau⁴³³ et Qian He⁴³⁴), indiquent que Zhu Yu a été condamné pour crime contre l'humanité mais aucune source n'est citée. Un autre article, rédigé par Helge Meyer et publié la même année, n'en fait pas mention⁴³⁵. Un quatrième, paru en 2005 et écrit par la chercheuse Meiling Cheng, qui aurait réalisé des entretiens téléphoniques (non publiés) de l'artiste, évoque une absence de procès

⁴³² *Ibidem*, p. 85.

⁴³³ Erik Bordeleau, « Une constance à la chinoise : considérations sur l'art performatif extrême chinois », *Transtext(e)s Transculturales 跨文本跨文化 - Journal of Global Cultural Studies*, 2009, p. 26.

⁴³⁴ Qian He, « Les oeuvres d'une extrême violence dans l'art contemporain chinois : réception, rejet et censure », in Abou Ndiaye, Dan Ferrand-Bechmann. *Violence et sociétés ; regards sociologiques*, Paris, Editions Declée de Brouwer, 2010, (« L'Époque en débat »), p. 140.

⁴³⁵ Helge Meyer, « La douleur comme moyen de lutte politique ou sociale », *Inter*, 2010, p. 64-73.

cinq ans après les faits⁴³⁶. De même, qu'il y ait ou non censure de la part des autorités chinoises, des recherches internet ne donnent pas davantage d'information à ce sujet.

Une deuxième incohérence touche à la filiation du fœtus. Dans l'article de Helge Meyer, le fœtus est présenté comme celui de Zhu Yu. Le chercheur cite un entretien diffusé lors d'une émission radio qui n'est plus accessible. En revanche, selon Meiling Cheng, qui aurait donc échangé directement avec l'artiste, le fœtus aurait été acheté à un hôpital⁴³⁷. Cette piste est corroborée par une autre interview de Zhu Yu :

Mon projet consistait donc à me procurer dans les hôpitaux un bébé issu d'une fausse couche, à le conserver dans un réfrigérateur, à acheter un beau service de table, à préparer un plat délicieux avec la chair du bébé et enfin à le consommer⁴³⁸.

La troisième interrogation laissée en suspens concerne la réalité de l'ingestion cannibale. Zhu Yu aurait confié avoir subi des manifestations psychosomatiques telles que l'impossibilité à retourner sur les lieux du dîner dans une interview réalisée en 2005 et citée par Meiling Cheng mais dont le lien n'est plus valide. Dans le documentaire *Beijing Swings* (2003), partiellement accessible en ligne⁴³⁹, le journaliste rencontre l'artiste chez lui puis une voix off nous alerte que Zhu Yu aurait confessé, hors caméra, avoir vomi pendant son repas anthropophage. Cette annonce n'est donc pas filmée. A l'opposé, à la fin de l'extrait disponible, un insert nous informe que le performeur aurait finalement avoué que son action n'était qu'une mise en scène et qu'il n'aurait pas réellement mangé un fœtus.

Enfin, le catalogue de l'exposition *Fuck off* dans lequel parurent pour la première fois les photographies de *Manger du monde* est lui aussi difficile d'accès. Il représente d'ailleurs un objet ambigu, presque conçu séparément de l'exposition en soi⁴⁴⁰. L'œuvre de Zhu Yu apparaît à la toute fin comme pour clôturer l'ouvrage alors même qu'elle a été censurée lors de

⁴³⁶ Meiling Cheng, « Violent Capital : Zhu Yu on File », *The Drama Review*, vol. 3 / 49, 2005, p. 58-77, p. 70.

⁴³⁷ « [...] he did not commit a murder or rob a hospital to obtain the fetal specimen. Instead, he paid for its use as his art material in the same way that a medical researcher might purchase a cadaver for anatomical study. The problem with Zhu's perspective lies in its assumption of universality: cadaver trading may very well be illegal in a country other than the artist's own ». *Ibidem*, p. 69.

⁴³⁸ Zhu Yu, dans Fei Da-wei, « Transgresser le principe céleste : dialogue avec le groupe cadavre », *Art Press (Hors-Série)*, mai 2001, p. 63.

⁴³⁹ ZCZ Films, *Beijing Swing*, 2003. Mis en ligne le 12 septembre 2012 par ZCZ Films. En ligne. Consulté le 04 août 2022. URL (extrait) : <https://www.youtube.com/watch?v=JuIRClbBPOM>

⁴⁴⁰ « This catalogue functions as both more and less than a printed record for the artworks displayed at the Eastlink Gallery. It reads like a compilation of selected artists and their recent works, without identifying which work was meant specifically for Fuck Off. As a result of this anthological approach, most artworks that appear in the catalogue have been shown previously in other exhibitions, whereas some of the artworks shown during Fuck Off's one-month exhibition period did not leave any record in its catalogue. Thus, this catalogue serves to bring publicity to the selected artists rather than to document this particular exhibition. It celebrates the exhibition as an occasion to assemble all these artists in one place/book, but it also effaces the exhibition itself to favor individual artistic corpora ». Meiling Cheng, *op. cit.*, p. 61.

l'exposition. Meiling Cheng analyse également la double adresse qu'opère le catalogue, affirmant la radicalité d'un mouvement chinois avant-gardiste qui revendique son autonomie par rapport aux normes occidentales tout en cherchant son accessibilité par son écriture bilingue Chinois-Anglais⁴⁴¹.

La difficulté à accéder à des sources primaires, les informations contradictoires et la diffusion des photographies de la performance à la télévision (émissions et documentaires de 2001) puis sur les réseaux-sociaux (images décontextualisées visant à une diffamation raciale des Chinois·e·s diffusées au début de la pandémie de covid-19⁴⁴²) en font une performance purement médiatique. Elle est médiatique à la fois par son caractère sensationnel et parce qu'elle devient un pur objet d'interprétation. L'acte cannibale – qu'il ait réellement lieu ou non – déchaîne l'opinion populaire, mais aussi les expertises juridiques, artistiques et académiques⁴⁴³. L'ingestion cannibale n'a d'importance que par le regard qu'on y apporte. L'artiste explique d'ailleurs que la morale n'est, à ses yeux, qu'une question de contexte :

Nos connaissances sur l'anthropophagie proviennent uniquement de personnes qui n'ont pas vécu cette expérience. A l'heure actuelle, on explique le phénomène anthropophage par la pathologie ou la criminologie, ou bien on le considère comme un acte primitif. Je cherchais seulement, au travers d'une performance, à montrer l'expérience de l'anthropophagie par un individu qui ne serait ni un cas pathologique ni un criminel. D'autant qu'à ma connaissance, ni les religions, ni les lois modernes n'ont réellement interdit le cannibalisme. J'estime que dans la vie, afin de satisfaire leurs propres besoins, les gens devraient eux-mêmes déterminer les raisons pour lesquelles ils peuvent faire, ou ne pas faire, telle ou telle chose. La religion, la morale, les lois ne sont que des règles du jeu choisies et adoptées momentanément. Je ne crois pas qu'il existe un ordre fondamental. Lorsque l'on considère que l'anatomie est utile, on passe outre le respect du mort. On avance alors comme critère moral l'intérêt de la science, et l'attitude envers le cadavre change. Ainsi, si l'anthropophagie est actuellement considérée comme un tabou universel, toucher à ce tabou serait pour moi un moyen de prouver qu'il demeure des principes qui peuvent être transgressés⁴⁴⁴.

De l'hyper-charnel de l'acte cannibale, on bascule vers une œuvre proprement conceptuelle qui reste malgré tout sensationnelle, toujours sujette à controverse. Elle est complètement bâtie sur du vide, comme le démontre Meiling Cheng lorsqu'elle rappelle que quasiment personne n'a réellement vu la performance⁴⁴⁵ et que même sa première exposition

⁴⁴¹ « Despite such defiant claims, the co-curators decided to publish their exhibition catalogue bilingually in both Chinese and English, which makes it easier, I assume, for a non-Chinese reading public to access the artworks. I wonder, then: Is their decision an insolent show of sophistication, or a slightly awkward bow to the dilemma of their own postcolonial condition? » *Ibidem*.

⁴⁴² ARTE, émission « 28 minutes – Désintox – Chine : rumeurs de cannibalisme », réalisée par Agnès Patron et Nevil Bernard, vidéo mise en ligne le 25 février 2020. En ligne. Consultée le 30 juillet 2022. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=VYaPZjWoRMw>

⁴⁴³ Qian He, *op. cit.*

⁴⁴⁴ Zhu Yu dans Fei Da-wei, *op. cit.*, p. 63-64.

⁴⁴⁵ « Thus, all the furor over Zhu's Eating People was solely in response to its virtual display ». Meiling Cheng, *op. cit.*, p. 62.

était finalement une non-exposition. Le corps presque humain, devenu nourriture pour d'autres individus de son espèce, atteint un point où non-représentation et hyper-médiatisation fonctionnent de manière concomitante, stimulant l'imaginaire et le sentiment moral.

C'est précisément cette irréprésentabilité simultanée à la sur-diffusion des photographies qui est intéressante. Elle va de pair avec le statut particulier de la victime de cannibalisme. Le fœtus est à mi-chemin entre être et non-être. Sa forme encore très schématique et inachevée est tout juste suffisante à susciter la projection, à lui prêter une humanité. Néanmoins, pas encore advenu à la vie mais déjà mort, il n'a pas d'identité. Il représente un potentiel de vie plus qu'une subjectivité. Son exhibition en soi, plus peut-être que l'exposition de cadavre adulte, suscite de vives réactions. Le fœtus est chargé symboliquement et surinvesti politiquement. Les débats autour du droit à l'avortement sont incessants et, comme en témoigne la politique états-unienne, sont toujours d'actualité. Le contexte chinois n'est pas anodin à cet égard. La politique de l'enfant unique (1979-2015) est toujours de mise lorsque Zhu Yu performe. Que ce soit en Chine ou dans les pays occidentaux, la dévoration d'un fœtus est signifiante, même si l'artiste prétend avoir choisi un fœtus pour des raisons purement matérielles et pratiques :

Quand je souffre d'insomnie, apparaissent souvent dans ma tête des scènes d'anthropophagie, et cela depuis longtemps déjà. J'ai souvent pensé avoir recours aux corps conservés dans le formol, mais la forte odeur m'a fait renoncer à ce projet. Comme je ne peux décemment pas consommer des êtres vivants, il m'est apparu possible de dévorer les corps d'individus récemment décédés. Mais il est nécessaire que leur volume ne soit pas trop important. C'est pour cette raison que j'ai eu l'idée d'utiliser un bébé mort-né⁴⁴⁶.

Si d'autres, à l'instar de Meiling Cheng, envisagent des pistes d'analyse féministes⁴⁴⁷ ou post-coloniales⁴⁴⁸, mon postulat serait beaucoup plus pragmatique : Zhu Yu utilise le fœtus comme une matière première dont les impacts sensoriel, affectif, moral, artistique, médiatique et juridique sont puissants. Il s'engouffre dans une faille entre identité et non-identité, entre vie et mort, entre légal et illégal qui paraît infinie. Le cannibalisme s'ajoute à la matière brute du fœtus pour couronner ce phénomène d'interprétation intarissable. Perçu comme le comble de

⁴⁴⁶ Zhu Yu dans Fei Da-wei, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁴⁷ « The fetus on Zhu's plate may be approached in many ways, though none covered by Zhu's statement. A feminist reading may suggest that Zhu is critiquing China's one-child-per-household policy, which has contributed to an exponential rise in abortions, both compulsory and voluntary, and to the widespread abandonment of female newborns. The State eats children, as Zhu's metaphor literally depicts ». Meiling Cheng, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁴⁸ « A postcolonial reading may allegorize the relationship between the artist and the fetus he ate as that between an aggressive capitalist power and an exploited underdeveloped country—the Western world versus China! ». *Ibidem*.

l'immoral, il n'est pourtant que très peu encadré juridiquement⁴⁴⁹. Zhu Yu défend par ailleurs le fait de n'avoir commis aucune violence⁴⁵⁰.

Meiling Cheng voit néanmoins dans cette œuvre – et dans d'autres créations du groupe cadavre – l'expression d'un « capital de violence », c'est dire qu'une telle œuvre gagne en visibilité et en valeur par la charge de violence qu'elle véhicule :

If virtual display responds to the combined violence of postcolonialism and domestic political repression, I would argue that its mechanism of selection also instigates the production of violence. The discursive environment resulting from this confluence of violence at different levels has arguably encouraged many Chinese performance artists to resort to extreme live actions, which, to say the least, make for striking and often startling pictures. [...] So the logic goes: the more violent the actions, the more intense the images, the more competitive and successful in gaining media attention the creators become. The opportunities for virtual display of their artworks increase accordingly. Thus, the recent trend toward extreme performance in China may indicate the allure of what I might term « violent capital, » that is, the capital—the artistic reputation and the rewards that come with it—gained by violent actions framed within the symbolic realm of art⁴⁵¹.

J'ajouterais que ce capital de violence se construit ici sur une double dynamique. S'opère d'une part un sur-investissement affectif de la matière que représente le fœtus et de l'acte cannibale et, d'autre part, un désinvestissement identitaire. Le fœtus avorté est coincé entre le statut de chose matérielle et de personne, rendant l'identification impossible mais déchaînant les passions sur le plan émotionnel, moral et légal. L'acte cannibale est quant à lui le lieu de l'altérité suprême, de la déchéance du statut d'humain, et affecte aussi bien l'artiste-mangeur que le fœtus-nourriture. C'est autant l'aliment en soi que les actes de cuisine et d'ingestion – tous deux photographiés, contrairement à l'étape de préparation invisibilisée par Michel Journiac – qui sont touchés par l'abomination. Les tabous et les interdits se multiplient, anéantissant la projection identitaire pour la déplacer complètement dans la sphère du sensationnel ou du débat philosophico-juridique.

⁴⁴⁹ « Beyond this basic critique of overgeneralization, however, my own extensive research confirms that Zhu might have found a loophole regarding the legal status of cannibalism. [...] There is indeed no specific legal statute that criminalizes cannibalism as an isolated act in most, if not all, countries today. [...] Perpetrators of such a gruesome act are customarily charged with another crime preceding or accompanying cannibalism, such as murder, grave robbery, necrophilia, or desecration of the corpse. This scenario holds true even when cannibalism is clearly the very motive for the crime of which the accused is convicted. [...] These criminal cases suggest how rare it is for cannibalism to have taken place without other incriminating circumstances that surround it—at least in countries that do not condone human sacrifice for flesh consumption on cultural or religious grounds ». *Ibidem*, p. 69-70.

⁴⁵⁰ « In Zhu's statement, he mentions nothing about violence because his focus lies in defying the moral taboo against eating people rather than in turning people into food, which may require violence. By choosing to eat a human cadaver, Zhu plays the role of a collector rather than a hunter. In other words, Zhu's intention to eat a dead body happens after and bears no direct relationship to any violence possibly associated with what caused the fetus's termination. Zhu desires to rupture the moral status quo rather than advocate physical violence from the vantage point of a predator. At issue here is not the need for survival, but a symbolic rebellion against an artificial construct named morality ». *Ibidem*, p. 68.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 60.

Si pour Paul Ardenne, « l’histoire de l’art est un théâtre de la mort esthétisée⁴⁵² », le traitement de la mort et du cadavre est en lui-même révélateur de la façon de percevoir les corps à chaque époque : une momification et une dissection n’impliquent pas le même rapport aux corps défunts. Au cours de la Renaissance, la mort apparaît comme une sanction, faisant soit du décès un fait glorieux, soit une punition. C’est l’expression d’un « biopouvoir⁴⁵³ » ou système « nécropolitique⁴⁵⁴ », selon les expressions consacrées par Michel Foucault et le politologue Achille Mbembe. Au XX^{ème} siècle, selon Paul Ardenne, la mort serait au contraire démocratisée et désacralisée, représentée à tous les niveaux sociaux. Elle cesse alors d’incarner un salut ou une damnation. Paul Ardenne va même jusqu’à évoquer une sorte de « décontraction⁴⁵⁵ » face à la mort, une banalisation qui prend forme par exemple dans les clichés colorés de *Saturday Disasters* d’Andy Warhol. Les cadavres sont aussi exposés de manière clinique (photographies de morgue de Rudolf Schäfer ou d’Andres Serrano), reproduits et diminués (*Dead Dad* de Ron Mueck) ou simplement mis en scène dans une violence purement factuelle (*El Caso* de Christian Boltanski, clichés de morts violentes, d’assassinats, images d’enquêtes).

Il me semble que ce refus du pathos dans la représentation de la mort au XX^{ème} siècle aboutit au début du siècle suivant, dans des créations comme celle de Steven Cohen, à une double volonté de désacralisation du cadavre et de ses restes (exposition de la matière morte en tant que telle), *et* à une re-sacralisation via la performance (l’aspect rituel, cyclique, la

⁴⁵² Paul Ardenne, *L’image corps : figures de l’humain dans l’art du 20^e siècle*, Paris, Regard, 2001, p. 83.

⁴⁵³ Selon Michel Foucault, deux façons de penser les corps se côtoient depuis le XVII^{ème} siècle et engendrent un exercice du pouvoir souverain sur la vie. D’une part, la conception du « corps comme machine » (dressage / intégration des corps dans des systèmes économiques ou de contrôle) « assuré[e] par des procédures de pouvoirs qui caractérisent les *disciplines : anatomo-politique du corps humain* [italiques dans le texte] ». D’autre part, la vision du « corps-espèce » (natalité, mortalité, longévité etc.) aboutit à une prise en charge des corps qui « s’opère par toute une série d’interventions et de *contrôles régulateurs : une bio-politique de la population* [italiques dans le texte] ». Michel Foucault, *Histoire de la sexualité - Tome 1 : La Volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1994, p. 183.

⁴⁵⁴ « [...] le nécropouvoir peut prendre de multiples formes : la terreur de la mort réelle, ou une forme plus ‘bienveillante’ – dont le résultat est la destruction de la culture afin de ‘sauver le peuple’ pour lui-même ». Achille Mbembe, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, vol. 21 / 1, 2006, note 26, p. 38.

⁴⁵⁵ Paul Ardenne, *op. cit.*, p. 85.

cérémonie du souvenir, l'extrême esthétisation de la scénographie et des costumes). Il y a une volonté de redonner du sens à la mort par l'hommage amoureux, mais sans passer par un fantasme du cadavre et des restes comme choses intouchables et abjectes. De même, la séquence cannibale chez Rebecca Chaillon se fait en toute simplicité, bien qu'elle soit recodifiée par la suite. Cette ambiguïté du statut du corps décédé peut être perturbante pour les spectateur·trice·s à qui on présente à la fois le cadavre comme pur amas de matière pouvant être consommé et comme représentation symbolique de l'identité d'une personne défunte qui est assimilée sur scène. Il y a simultanément sur-identification des restes à la personne par tout le travail mémoriel ou rituel, et retour au corps comme simple matière.

Sur scène, la présence de viande ou de restes humains, bruts ou cuisinés, amplifie jusqu'à l'inconfort ce double statut du corps. Et c'est ce jeu avec la limite qui est parfois rejeté, perçu comme dérangeant, dégoûtant, excessif. Pourtant, il peut être toléré lorsqu'il est suffisamment codifié, encadré, rendu culturel par la préparation culinaire et l'accompagnement spirituel (Michel Journiac). C'est la dissolution à venir des corps, à la fois physique et métaphysique, qui est explorée par les artistes. L'identité est tantôt abandonnée (« le corps n'est que matière que l'on peut manipuler et manger, une présence destinée à l'absence »), tantôt renforcée par cette confrontation (« je m'érige, en tant qu'artiste et donc créateur·trice, en résistance face aux lois naturelles et culturelles que je parodie ou que je mets en branle »). Une dernière posture consiste à faire du corps de l'artiste un lieu de passage entre vie et mort, soi et l'autre, matérialité et spiritualité, humanité et inhumanité (« j'intensifie ma présence physique actuelle en faisant absorber à mon corps vivant un corps mort, avec toute sa charge identitaire et affective »).

Le cannibalisme est une porte d'entrée dans ce rapport aux corps en tant que limites entre la chose matérielle et la personne. Ils consomment et sont consommés, ils mangent alors qu'ils sont eux-mêmes nourriture. Les corps ne sont pas monstrueux en eux-mêmes mais l'acte cannibale produit une forme d'obscénité, atteint l'impensable, engendre la difficulté d'identification parfois au sein même de la banalité ou du rituel. Ingurgiter des restes humains combine à la fois le tabou cannibale occidental et le dégoût pour la chose partielle, la chose en décomposition. Ce rejet découle de la représentation, d'une part, de corps insatiables et pulsionnels, d'autre part de corps-pourritures ou de corps marqués du stigmatisme cannibale. Les corps sont à la fois trop présents et dissouts, absents, transformés.

CONCLUSION DU PREMIER CHAPITRE

Comment la nourriture, en tant que matière transfrontalière et hyper-sensorielle, peut-elle être mise au service de stratégies artistiques qui perturbent la représentation théâtrale ? Les caractéristiques et valeurs associées à certains aliments peuvent-elles modifier la perception d'une identité ? Comment l'assimilation concrète d'une matière peut-elle renforcer ou altérer le sujet et la relation qu'il entretient avec son environnement ?

Sur scène, la conception du corps comme zone de rencontre entre le Moi et le monde est accentuée par le détournement ou l'amplification de la fonction nutritive. Mettant en valeur l'incertitude de la frontière entre dedans et dehors des corps, les aliments se présentent aussi bien comme des objets interrelationnels qu'en tant que matières de l'intime. Ils transforment la perception du corps des performeur·euse·s par leur salissure réelle ou symbolique, par phénomènes d'empâtement ou encore par leur immersion dans un environnement alimentaire englobant.

Pour certain·e·s, à l'instar de Richard Schechner ou Christine Durif-Bruckert, « la sphère digestive est décrite comme 'le vrai centre anatomique'. Elle représente sans aucun doute le point de référence le plus fort de la spatialisation intérieure⁴⁵⁶ ». Le ventre, parfois considéré comme un deuxième cerveau, est aussi le siège des affects, des émotions. Diverses expressions témoignent de la croyance ancienne de l'appartenance du cœur au système digestif (« avoir mal au cœur », « s'en donner à cœur joie », « à contre cœur », « manger de bon cœur », etc.⁴⁵⁷). Le ventre est aussi symboliquement le lieu de l'accueil ou du rejet de l'Autre, de ce qui nous est étranger, qu'il s'agisse des aliments ingérés ou expulsés, d'un certain type de sexualité ou de la gestation. Questionner l'hyper-définition des corps ou leur dissolution dans l'excès de nourriture implique de parler du ventre, des tripes, en tant que point de jonction entre les différentes ouvertures du corps (Rodrigo García dans les scènes de douleur de *L'Histoire de Ronald...*, Rébecca Chaillon qui utilise son ventre pour mélanger les ingrédients dans *Le Gâteau*, Karen Finley qui raconte qu'elle vomit avant d'entrer en scène...). La nourriture, par

⁴⁵⁶ Christine Durif-Bruckert, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 91.

son caractère nomade et recyclable, accentue le rôle de la bouche et du ventre comme lieux de passage, lieux de relation. Ces parties du corps deviennent problématiques lorsque l'identité ne peut être contenue et qu'elle est « recrachée » ou lorsque le dedans du corps est étalé à l'extérieur, sur la peau.

Comme en témoignent plusieurs controverses autour des œuvres mentionnées, l'utilisation de nourriture sur scène a un effet souvent épidermique et engendre une projection empathique qui va de l'adhésion au rejet. Elle sollicite non seulement les sens des performeur·euse·s mais aussi ceux des spectateur·trice·s qui sont interpellé·e·s par les odeurs, la texture ou les souvenirs que tel ou tel aliment peut leur évoquer. La nourriture apparaît donc comme une matière exemplaire par sa capacité à susciter des réactions sensibles, appelant de fait les spectateur·trice·s à conscientiser leur propre matérialité et à s'interroger sur leur propre définition du corps. Une telle sollicitation brise l'« évidence familière du corps⁴⁵⁸ » dont parle David Le Breton puisque le sentiment de douleur ou d'inconfort rompt le rapport d'unité avec le corps. L'impact sur les spectateur·trice·s dépasse le cognitif pour aller chercher du côté du sensible, de l'intime. Paul Ardenne, au sujet de la performance *Feed Me* (1973) de Barbara Smith⁴⁵⁹, qui repose sur des principes similaires de sollicitation sensorielle, parle d'une :

[...] esthétique que l'on qualifiera en substance de « participationnelle » dans la mesure où l'important n'est pas de voir (renonciation au scopique) mais de faire état d'une présence à la fois active et partagée (glissement vers l'haptique, vers la sphère du toucher et, au-delà, de la communication intercorporelle)⁴⁶⁰.

Dès lors, le rapport à la consommation du spectacle en est modifié. Dans un contexte où « la socialité urbaine induit une excroissance du regard et une suspension ou un usage résiduel des autres sens⁴⁶¹ », l'odorat et le goût, peu valorisés dans la philosophie occidentale, regagnent en importance sur scène. Christine Simonian Bean va plus loin, en rappelant également que l'usage de nourriture sur scène fait aussi à appel à une expérience et une mémoire individuelles qui sortent les performances d'une éventuelle portée universaliste :

The body is a meaning-making structure: what affects it affects the rest of the experience of knowing. [...] This notion of embodied experience cannot be the same across bodies by

⁴⁵⁸ David Le Breton, *op. cit.*, p. 157.

⁴⁵⁹ Dans *Feed Me*, la performeuse Barbara Smith convie les spectateur·trice·s à entrer dans une salle parfumée à l'encens où elle est allongée nue sur un matelas. Sont mis à disposition des fleurs, de la nourriture, du vin, des drogues douces, et le corps de l'artiste qui est littéralement offert au public. Une bande son défile, répétant en boucle « feed me ».

⁴⁶⁰ Paul Ardenne, *op. cit.*, p. 369.

⁴⁶¹ David Le Breton, *op. cit.*, p. 162.

definition; each person's unique encounters constitute a singular experience of the world. When food appears in reality-derived performances, it helps to crack this framework of universality⁴⁶².

La consommation alimentaire est ainsi utilisée pour bouleverser la consommation culturelle et l'extraire d'un rapport analytique, logique, intellectuel dans lequel le langage et le sens sont rois. La « *rasaesthetic* » de Richard Schechner rejoint ainsi certaines des visées du théâtre de la cruauté d'Artaud :

Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret. Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé⁴⁶³.

La nourriture, au contact des corps, est une forme de ce « langage concret ». C'est ce changement d'appréhension du spectacle qui produit également la sensation de corps excessifs. Alors que les corps en eux-mêmes n'ont rien d'extraordinaire, l'intensification de leur présence par les aliments donne le sentiment d'un excès de corporéité. Ces corps passent de banals à dérangeants par l'emploi même d'une matière pourtant quotidienne. Et c'est en cela qu'ils développent une forme d'hyper-identité.

Cette ultra-présence des corps est également due au caractère authentique de la nourriture et de son ingestion ou de son utilisation scénique. Le fait que le langage s'efface ou devienne lui aussi une sorte de matière sensible qui est travaillée sur scène participe de cette sortie du drame ou du mélange du dramatique au performatif. L'ingestion de « vrais » aliments produit un effet de redondance de la matérialité. La scène n'est plus seulement le cadre délimité d'une fiction, mais le lieu du présent et du hasard de la sensorialité. L'acte de manger – qui n'est pas toujours ostentatoire en soi – devient transgressif non seulement parce qu'il est sorti de son contexte habituel et intime pour être exposé, amplifié et déformé sur scène, mais aussi parce qu'il « déchire » le drame, quand il y en a un, pour exposer la réalité. La frontière entre corps des personnages et corps des acteur·trice·s ou des performeur·euse·s est brouillée. Lorsque la fiction et le cadre théâtral sont conservés, c'est pour mieux être mis à l'épreuve par ces multiples jaillissements du réel, faisant momentanément voler en éclats la distinction entre la scène et la salle, entre le temps de la fiction et le présent de l'action, entre l'accessoire et l'aliment réel.

⁴⁶² Christine Simonian Bean, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁶³ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1998, (« Collection folio essais », 14), p. 55-56.

Dans d'autres créations, se mettent en place des esthétiques plus expérimentales qui proposent un contexte permettant à acteur·trice·s et spectateur·trice·s de se placer dans un continuum sensoriel. La déhiérarchisation des éléments scéniques est concomitante à la possibilité de déformer la relation de pouvoir scène-salle, les spectateur·trice·s occupant une place plus importante tout au long de la performance. S'affirme alors une perméabilité entre les corps, les matières et l'environnement global qui relativise la place du sujet.

L'abondance de nourriture dans notre société et son inégale répartition sont aussi rendues évidentes sur scène sans pour autant que les œuvres analysées aient une portée didactique. Néanmoins, le gaspillage se fait sciemment et s'accompagne généralement d'une dépense physique ou d'une prise de risque pour les performeur·euse·s qui participent du caractère excessif de leur corporéité. Dans ce théâtre très physique, les corps sont sur-présents et, en même temps, toujours glissants. A force d'être sur-signifiés et hyperactifs, ils débordent, atteignent saturation, leur forme explose, leur composition s'expose et provoque une sensation de dégoût – dégoût pour notre matérialité, pour notre animalité, pour notre sexualité, pour nos instincts primaires, pour notre appétit, pour notre chair, pour notre graisse, pour nos formes, pour notre finitude...

Souvent définies par leur corporéité par opposition à un masculin fantasmé comme rationnel et spirituel, les femmes sont d'autant plus affectées par cette sur-présence des corps de laquelle résulte une difficulté à les délimiter. Le recours à la nourriture est un outil dont se sont emparées nombre de performeuses parce qu'il permet à la fois de réinvestir le cliché de la femme au foyer, de renverser l'association des corps féminins à des objets de consommation et que cet usage détourné de l'aliment produit une rupture. La nourriture est là où on l'attend et là où on ne l'attend pas. Elle subvertit l'horizon expectatif, crée de l'infame et de l'abject à l'endroit le plus quotidien du rapport du corps à son environnement matériel :

[...] the association of women with food usually evokes pleasure: women are associated with food as either nurturers (as in mothers feeding their families) or consumables (as in the body erotic). This effect can quickly turn to disgust when this association is interrupted in performance⁴⁶⁴.

Les aliments constituent un langage matériel, ouvrant sur un océan de signes et de sensations. Assignés à leur corporéité reproductive, les corps féminins évoqués dans ce chapitre

⁴⁶⁴ Christine Simonian Bean, *op. cit.*, p. 17.

se re-saisissent de cette matérialité dans un acte performatif de surdéfinition de l'identité ou d'indéfinition, d'effacement des corps derrière un trop-plein de chair, un trop-plein d'aliments et parfois un trop-plein de mots.

Néanmoins, la portée féministe de ces performances demeure souvent sujet à débat, si ce n'est à controverse ou à scandale. Avoir recours à l'écoeurement pour cesser d'associer les corps féminins à une matière mise à disposition peut ainsi s'avérer risqué, la sensation de répulsion pouvant l'emporter sur le propos des artistes :

While each feminist food performance demonstrates a different set of strategies, they all point to the powerful potential when material and message align—and the problems when they conflict⁴⁶⁵.

Au cours de ce chapitre j'ai aussi voulu montrer plusieurs degrés de relation à la matérialité des corps. Les corps écoeurants se sont d'abord définis dans le rejet de la matérialité par les performeur·euse·s. La non-relation à la nourriture, sa destruction pure et simple, manifestent une impossible cohabitation entre la personne et sa propre chair. Qui plus est, le refus de la sensorialité amplifie la frontalité du dispositif théâtral. Le refus de manger problématise le corps comme lieu d'absorption de l'identité tandis que la salissure met à mal l'intégration-digestion des normes sociales. On pourrait alors parler dans le premier cas de corps déconnectés ou dissociés de leur matérialité, et dans le second de corps repoussoirs.

L'ingestion d'aliments en grande quantité ou la rencontre de la nourriture avec la peau humaine amollissent quant à elles les frontières entre dedans et dehors du corps. Les corps se confondent dans une accumulation de matières alimentaires ou non alimentaires et de chairs vivantes ou mortes, ne devenant que des signifiants parmi d'autres. Ils deviennent interchangeable, se vident de leur subjectivité, s'ouvrent à leur environnement. Le lieu de la représentation devient une sorte d'organisme parcouru d'affects qui voyagent entre la scène et la salle. Il s'agit de corps bruts ou ultra-organiques qui voient le jour dans des performances presque carnavalesques où inversion, confusion et grotesque sont les maîtres-mots.

Avec la représentation de l'anthropophagie, le sujet se ratatine pour ne laisser paraître que sa chair comme chose intégrée à l'ordre matériel et cyclique du monde. L'identité devient conceptuelle, symbolique, rituelle. Si l'usage de « nourriture réelle », pour reprendre le titre de la thèse réalisée par Christine Simonian Bean, participe déjà en soi d'une « obsession pour la

⁴⁶⁵ Christine Simonian Bean, *op. cit.*, p. 89.

notion de ‘réalité’⁴⁶⁶ » qui s’est accrue au cours du XX^{ème} siècle, celle-ci devient d’autant plus frappante lorsque la distinction entre corps ou cadavre et nourriture s’affine, mettant en évidence la matérialité de l’un en regard de l’autre. Le cannibalisme permet finalement la concrétisation du rapport phénoménologique d’ « être au monde », la notion de chair n’est plus de l’ordre de l’idée : les corps, au même titre que les autres objets et matières, sont la chair du monde.

Ainsi, parler de nourriture, c’est ouvrir tout un champ symbolique et métaphorique. Comme l’explique la philosophe Corine Pelluchon, concevoir notre environnement comme un ensemble de nourritures et non seulement comme des ressources à exploiter permet de sortir d’un rapport utilitaire à notre environnement et de véritablement l’habiter :

Les nourritures désignent ce dont nous vivons et dont nous avons besoin, le milieu dans lequel nous baignons et tout ce que nous nous procurons, la manière dont nous nous le procurons, nos échanges, les circuits de distribution, les techniques qui conditionnent nos déplacements, nos habitations, nos œuvres, mais aussi les écosystèmes [...]. Cette appellation qui dépasse le dualisme nature/culture ne permet plus de concevoir la nature comme une ressource n’ayant d’autre valeur qu’instrumentale. Les choses, y compris les objets techniques, ne s’offrent pas à nous comme des ustensiles, mais sont les conditions de notre existence⁴⁶⁷.

La nourriture, ainsi comprise, est le lieu d’une perméabilité entre matières humaines et non-humaines.

⁴⁶⁶ Christine Simonian Bean, *op. cit.*, p. 2.

⁴⁶⁷ Corine Pelluchon, *Les nourritures : philosophie du corps politique*, Points, Paris, 2020, (« Points Essais »), p. 18.

DEUXIÈME CHAPITRE

CORPS PERMÉABLES : MATIÈRES SCULPTABLES, FLUIDES ET AGRESSIVES

INTRODUCTION AU DEUXIÈME CHAPITRE.

L'AGENTIVITÉ DE LA MATIÈRE

Il m'arrive parfois de penser (à moi, qui n'ai pas encore vingt ans), que je ne suis pas une femme ; que je suis le rayon de soleil qui éclaire cette barrière, ce coin de sol. Il m'arrive parfois de penser que je suis les saisons, le mois de janvier, le mois de mai, le mois de novembre : que je fais partie de la boue, du brouillard et de l'aube⁶⁰⁴.

In particular, the « posthumanist » point is not to blur the boundaries between human and nonhuman, not to cross out all distinctions and differences, and not to simply invert humanism, but rather to understand the materializing effects of particular ways of drawing boundaries between « humans » and « non-humans »⁶⁰⁵.

Avec l'emploi de nourriture sur scène, l'alimentation et, indirectement, la sexualité sont apparues comme des leitmotivs de la relation à l'Autre et à soi. En abordant des matières soit naturelles (glace, glaise, feu, fleurs, cire), soit proches du quotidien (huile, verre, javel), on bascule vers des problématiques plus existentielles. Physique et métaphysique se rejoignent dans des environnements matériels qui poussent les corps à des extrêmes. Tantôt l'identité est altérée, tantôt elle s'affirme en réaction à la situation dans laquelle l'interprète est plongé·e. On oscille également entre gratuité et urgence du geste.

Dans ce chapitre, la tension philosophique entre forme et matière s'applique aux corps. Elle questionne le dépassement des limites de l'individu, sa fusion avec l'environnement et la définition ou la mise en suspens de son identité. La notion d'« image du corps », mise à l'épreuve par plusieurs artistes et empruntée au psychiatre Paul Schilder⁶⁰⁶, se situe a priori du

⁶⁰⁴ Virginia Woolf, *Les vagues*, Paris, Librairie générale française, 2004, p. 101.

⁶⁰⁵ Karen Barad, « Nature's Queer Performativity », *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, vol. 19 / 2 Spring/Summer, 2011, p. 121-158, p. 123.

⁶⁰⁶ Voir introduction, p. 16.

côté de la forme, de l'apparence. Elle est pourtant intimement liée au vécu interne du corps : sensations kinesthésiques, représentation affective de soi, perceptions, imaginaire de l'individu, ancrage relationnel du corps sont aux fondements de cette image⁶⁰⁷. Mais, comme évoqué en introduction, la caractéristique fondamentale de l'image du corps se situe dans sa perpétuelle transformation⁶⁰⁸. Et c'est précisément cette malléabilité qui interroge les artistes de mon corpus. Jusqu'où peut-on aller dans la métamorphose de soi ou dans l'hybridation à son environnement ? A quel point est-il possible de reconfigurer son schéma corporel par des expériences scéniques ? Ou comment modifier la perception qu'ont les spectateur·trice·s des corps présents sur scène ? Et pourquoi choisir de se prêter à ces transformations ?

Paul Schilder note d'ailleurs que si l'image du corps est personnelle, elle est aussi au centre de préoccupations artistiques liées à la quête des potentialités du corps et à la révélation d'une identité au-delà de l'apparence :

Ce rêve de plasticité humaine qui conduit l'artiste – tel un démiurge – à remettre sans cesse le corps en chantier, tantôt en l'idéalisant, tantôt en le dramatisant, renvoie à la fonction même de l'image : pousser le corps dans ses retranchements, distinguer le corps possible du corps impossible. [...] Mais derrière cet usage de la métamorphose, il ne faut pas seulement apercevoir la quête d'une emprise illimitée sur le corps, mais plutôt l'instrument de sa révélation. Par l'image, l'homme donne un visage à cette part de lui-même qui échappe à toute apparence⁶⁰⁹.

Les images de corps esquissées dans ce chapitre saisissent les corps en tant que matière en train de se modeler, de se reconfigurer, d'évoluer, de se transformer, de se mettre à l'épreuve concrètement et pas seulement sur le plan métaphorique. En bref, on assiste à des corps en train de « changer d'état » dans, avec ou grâce à la matière. Dans une démarche performative, ce sont des processus qui sont donnés à voir plus que des portraits arrêtés, figés dans le temps, résultats d'un effort ou d'une recherche antérieurs à la représentation.

La relation à l'environnement est capitale dans cette transformation. Les frontières entre l'individu et ce qui l'entoure deviennent encore plus poreuses : la matière agit sur les corps tandis que les corps semblent se fondre en elle, même lorsqu'ils tentent de la modeler pour mieux assurer leur prise sur le monde et sur eux-mêmes. Les spectacles et performances de cette

⁶⁰⁷ Paul Schilder, *op. cit.*, « Première partie : le fondement physiologique de l'image du corps ».

⁶⁰⁸ « Certainement, l'image du corps dans sa forme achevée est une unité ; mais cette unité n'est pas rigide : elle est modifiable. Il est vrai que tous les sens collaborent continuellement à la création du schéma corporel ». *Ibidem*, p. 133.

⁶⁰⁹ Philippe Comar, *Les images du corps*, Paris, Gallimard, 1993, (« Découvertes Gallimard Sciences », 185), p. 121-122.

partie reposent sur des phénomènes de révélation et de dilution simultanés, sur des relations de pouvoir sans cesse inversées, donnant une sensation de fuite des corps.

Le caractère extrême de ces spectacles se situe dans ces épiphanies et évanouissements concomitants des identités mais aussi dans les conditions physiques qu'imposent certaines matières. Chaleur ou froid extrêmes, stimulations olfactive et tactile, corrosivité, privation sensorielle partielle, instabilité de la station debout créent autant de contextes permettant de chercher les failles des corps, les moments de lassitude, les instants où l'humain s'effondre, ou au contraire domine glorieusement ce qui l'environne mais pour quelques instants seulement avant de rechuter, jamais à la hauteur d'une quelconque tentative de sublimation.

Sans entrer dans le détail de la philosophie antique ou de la théorie des humeurs⁶¹⁰ qui accordent une grande place aux éléments (eau, terre, air, feu) dans la constitution et le fonctionnement des corps humains, les matières élémentaires, très présentes dans ce chapitre, possèdent toutes une dimension métaphorique. Elles inscrivent les corps dans une quête de soi qui devient cosmique. Il en va de même pour les autres matières qui ne proviennent pas directement des quatre éléments : toutes sont hyper-signifiantes dans la culture occidentale, elles se situent à la croisée entre pratiques liées aux corps et récits fondateurs.

L'argile évoque tant la genèse biblique que celle mythologique, que ce soit avec la création d'Adam à partir d'un morceau de glaise ou avec la personnification de la Terre sous l'image de Gaïa. Comme le suggère Carolyn Merchant dans *The Death of Nature*, nombreuses sont les images qui, avant l'ère industrielle et l'avènement progressif du capitalisme, ont aussi associé la Terre à un corps féminin⁶¹¹ du fait de sa fertilité. Enfin, la glaise, une fois ramollie, peut également remémorer le plaisir régressif du pétrissage et du modelage qui permettent de

⁶¹⁰ « L'*humoris* des anciens désigne à la fois la qualité d'humidité et l'élément liquide. Ce caractère d'élément ou de substance correspond à une cosmogonie parméniennienne où la matière possède une certaine inertie et immuabilité. La *phusis* des savants grecs de l'antiquité voit dans ces substances (air, feu, eau et terre) et leurs combinaisons (chaud, sec, froid, humide) une concoction des mystères de la vie et de l'engendrement. Le récit hésiodien les met en scène montrant simultanément leur part destructrice et créatrice dans l'histoire de l'engendrement du monde, ambivalence symbolique caractéristique des dieux de l'Olympe et des mythes grecs. Les substances sont alors explicatrices des variations spatiales et temporelles à travers la déclinaison des saisons, ou encore la localisation des tempéraments (colérique, flegmatique, nerveux, mélancolique). Si les humeurs entrent dans l'expression des variations cosmiques élémentaires, elles tapissent également les liquides contenus à l'intérieur du corps humain, générant par là même une cosmologie intérieure. Le sang, le phlegme, la bile jaune et la bile noire vont incarner pendant plusieurs siècles durant les introspections et vicissitudes des pratiques médicales ». Olivier Sirost, « Humeurs », dans Bernard Andrieu et Gilles Boetsch, *op. cit.*, p. 274.

⁶¹¹ « The ancient identity of nature as nurturing mother links women's history with the history of the environment and ecological change. The female earth was central to the organic cosmology that was undermined by the Scientific Revolution and the rise of a market-oriented culture in early modern Europe ». Carolyn Merchant, *op. cit.*, p. xx.

faire émerger la forme au cœur même de la matière brute. On peut aussi penser au personnage du Golem, créature composée d'argile, qui rapproche le pouvoir créateur divin de celui des artistes et artisan·e·s. En tant que matière modelable, la cire, utilisée dans le spectacle *Wax*, s'inscrit également dans une forme de proximité avec les corps humains. Elle est à la fois associée aux abeilles dont l'organisation sociale est très développée, mais elle est aussi utilisée pour l'embaumement des corps et pour créer des effigies mortuaires ou des poupées de cire. La glace, toute aussi sculptable, possède la qualité de conserver les corps. Elle suscite des réactions épidermiques fortes puisqu'il suffit d'évoquer son nom ou de représenter son image pour imaginer la sensation du froid sur la peau : elle éveille facilement la projection empathique sensorielle. Sa fonte invite à penser le caractère éphémère et transformable de la matière. Devenue eau, elle est synonyme de vie (émergence des premières formes bactérielles ou animales, accouchement, irrigation, sécrétions corporelles...) et compose à environ 60 à 65% le corps humain adulte. Le feu porte en lui la violence de la destruction et le réconfort de la chaleur. Il incarne la vivacité et les sentiments passionnels, comme l'amour ou la colère mais aussi les prémices de la civilisation humaine. Les fleurs, pour leur part, s'inscrivent dans un champ référentiel proche de la terre, mais d'une terre fertile, cultivée, parfois même accommodée ou humanisée dans le cadre du jardinage notamment. Très présentes dans les vanités comme dans les cérémonies mortuaires, elles sont l'incarnation du cycle vie-mort, du printemps qui succède à l'hiver, qui toujours s'éteint pour mieux renaître. Leurs qualités olfactives ont également un impact sensoriel puissant lors de leur usage scénique qui se couple à des effets de remémoration, les fleurs étant employées comme objets signifiants d'événements-seuils (offrir des fleurs pour des naissances, des mariages, des anniversaires, des promotions, des départs, des enterrements...). L'odorat est également très investi par des matières comme l'huile d'olive, employée pour sa viscosité, la glaise humide, ou encore la javel. La javel, utilisée pour sa corrosivité et son pouvoir décapant, implique un rapport aux corps à la fois chromatique et somatique. C'est aussi la capacité protectrice de la peau qui est mise à l'épreuve par les éclats de verre, matière assez quotidienne, mais employée sur scène dans des quantités faramineuses qui décuplent ses propriétés.

Toutes ces matières, que j'ai catégorisées dans la section « éléments de théorisation » soit comme « sculptables », soit comme « fluides », soit comme « agressives » permettent de former et de transformer les corps humains qui s'y heurtent, s'y perdent et finissent parfois par s'y trouver. Dans les spectacles abordés, le défrichement du Moi et sa mise à l'épreuve apparaissent parmi les moteurs principaux de cette confrontation à la matière, qui semble

gratuite dans bien des performances. Il s'agit tantôt de la mise en forme d'une identité sociale – le genre, mais aussi le visage de l'individu, la racialisation –, tantôt d'une identité plus globale, humaine. Dans le second cas, c'est le corps comme matière qui est questionné, notamment dans son rapport à la mort comme limite ultime, comme passage du sujet mû par une volonté à la chose inanimée. Il n'y a pas cette fois de tension entre l'humain et l'animal, le civilisé ou le barbare : la chair est présente mais on explore moins l'intérieur du corps que son enveloppe externe.

Ce corps-matière apparaît ainsi dans des performances qui morcellent les corps, qui extraient certaines de ses fonctions du tout que forme l'identité pour les mettre à l'épreuve. Lorsque la peau est tirée, malaxée, tendue, frappée, lorsque les sécrétions corporelles sont exposées en tant qu'objets artistiques, ou lorsqu'une fonction vitale devient le sujet d'une expérience pseudo-scientifique, c'est la subjectivité qui est mise de côté. Enfin, un point de non-retour est atteint avec la banalisation du cadavre, employé sur scène comme pure matière expressive. Son emploi est évidemment sujet à scandale, le sensationnalisme de la scène augmentant de manière proportionnelle au manque d'affect affiché des artistes qui y ont recours. Ne traiter les corps que sous l'angle de leur matérialité revient à les réifier et à évacuer l'identité pour ne montrer qu'une partie ou qu'une fonction du corps agissant indépendamment de l'expression d'une volonté. La matière corporelle s'autonomise alors du sujet.

De la conception des masques aux décors et accessoires présents sur scène, en passant par la construction même de l'espace scénique, les matières sont intimement liées aux origines du théâtre. Dans le numéro de la revue *Agôn* portant sur la présence de matières dans les arts vivants qu'elles co-dirigent, les chercheuses Emma Merabet, Anne-Sophie Noel et Julie Sermon en retracent ainsi les débuts :

En Grèce ancienne, les rares textes qui parlent de la naissance du théâtre au VI^e siècle avant J.-C. ne s'attachent pas tant à la composition dramatique qu'aux origines matérielles du jeu scénique : le geste premier qui aurait permis au « proto-poète » Thespis d'inventer les représentations théâtrales aurait été de s'enduire le visage d'une couche de blanc de céruse, pigment d'origine minérale, puis de fleurs de pourpier multicolores, avant de mettre au point les premiers masques en toiles de lin fin : ces premières expérimentations légendaires témoignent

de l'importance des matières végétales sur la scène, essentielles pour fabriquer les masques et les costumes et les parer de couleurs⁶¹².

Elles rappellent également, à la suite d'Elie Konigson et Marie-Madeleine Mervant-Roux, l'importance des matériaux qui composent l'architecture théâtrale avec notamment l'opposition entre les structures en bois amovibles et les théâtres de pierre plus statiques⁶¹³. Une relecture, à la lueur des enjeux écologiques actuels, est palpable puisque « cette tension entre matières provisoires et durables persiste encore aujourd'hui – les problématiques de l'éco-conception tendant à lui donner une acuité nouvelle⁶¹⁴ ».

Dirigeant un numéro centré sur un corpus contemporain où les spectacles et performances font cohabiter matières et acteur·trice·s, les chercheuses notent deux tendances principales. La première consiste à « faire exister [la matière] sur scène en tant que telle, c'est-à-dire : tantôt en-deçà, tantôt au-delà d'une quelconque mise en forme⁶¹⁵ ». Elles évoquent alors des artistes qui explorent les caractéristiques plastiques et sensorielles des matières (exemple de Maguy Marin et de Nathalie Béasse) ou qui exploitent le déploiement des matières dans le chaos et la surabondance (Rodrigo García et Vincent Macaigne). Il s'agit dans cette première tendance de :

[...] matières [qui] ne sont pas mises au service d'une forme extérieure à elles ; en tant que telles, elles ont non seulement une présence plastique (diversité des couleurs et des textures), mais aussi acoustique (les sons que produit leur mise en jeu rythment le spectacle), gravitaire (la mise en jeu de la matière implique, pour les interprètes, des états de tonicité spécifiques) et kinesthésique (les élans et mouvements de la matière provoquent des résonances dans le corps des spectateurs)⁶¹⁶.

En parallèle de cette valorisation de la matérialité brute et *apparemment* indomptée, se dégagerait une deuxième catégorie de spectacles dans lesquels la matière devient active :

[...] on glisse en revanche plus nettement d'une logique des significations à une logique des sensations. Cette deuxième voie d'émancipation de la matière consiste, non plus à la dépendre de la forme à laquelle elle est en principe assujettie, mais à la considérer et à la faire exister, en tant que telle, comme génératrice de formes⁶¹⁷.

Ces deux tendances font écho à la distinction entre « matières fluides » et « matières sculptables » que je propose dans cette thèse. Les premières, par leur caractère difficilement

⁶¹² Emma Merabet, Anne-Sophie Noel et Julie Sermon, « Les arts vivants depuis et avec la matière : perspectives historiques, esthétiques et épistémologiques », *Agôn. Revue des arts de la scène*, n°8, décembre 2019, p. 1-2. En ligne. Consulté le 12 août 2022. URL : <https://journals.openedition.org/agon/6446>

⁶¹³ *Ibid.*, p. 2-3.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁶¹⁶ *Ibid.*

⁶¹⁷ *Ibid.*

saisissable envahissent l'espace scénique et imposent un mouvement commun des corps et des choses tandis qu'elles dissolvent les contours des individus pour favoriser l'émergence d'un tout. Les secondes apparaissent d'abord brutes, puis, leur rencontre avec le corps humain – notamment la main, outil premier – fait émerger la forme au cours d'un véritable dialogue entre l'artiste et la matière en question. Il s'agit davantage d'appréhender la matière entre volonté cartésienne de la soumettre et recherche plotinienne de la forme à l'intérieur de la chose.

Emma Merabet, Anne-Sophie Noel et Julie Sermon repèrent trois sous-modalités du rapport aux matières sur scène :

- D'abord, la confrontation ou le corps-à-corps des artistes avec les matières. *Paso Doble*, de Josef Nadj et Miquel Barceló, *Wax* de Renaud Herbin, ou les performances Phia Ménard sont mentionné·e·s et font également partie de mon corpus, mais les chercheuses évoquent aussi Marta Pereira et Jeanne Marquis dans *L'écho des creux*, Laurent Chanel dans *Cthulhu Cthulhu*, ou le travail Jordi Galí⁶¹⁸.
- Ensuite, l'exploration poétique de phénomènes scientifiques, à l'instar des créations de Pierre Meunier⁶¹⁹.
- Enfin, le fait de « laisser se déployer sur scène (ponctuellement ou tout au long de la représentation) le seul spectacle de la matière et des rêveries que ses métamorphoses peuvent susciter⁶²⁰ ». Les exemples donnés sont *Stifters Dinge* d'Heiner Goebbels, « The Artificial Nature Serie » de Mette Invgarsten, certaines œuvres de la plasticienne-performatrice Gwendoline Robin et *Rêves magnétiques* de Michel Ozeray et Anne Buguet.

Les artistes de mon corpus se situent davantage dans la première modalité – c'est d'ailleurs le seul point de rencontre entre les artistes évoqués par les chercheuses et ceux que j'analyserai. La dernière modalité me semble également influencer sur certaines approches scéniques qui n'effacent pas pour autant la présence humaine, mon intérêt se situant avant tout dans la relation des matières aux corps et non dans le spectacle de la matière seule, présentée sous forme d'installation (partiellement) autonome.

Je compléterai ces précieux outils analytiques proposés par Emma Merabet, Anne-Sophie Noel et Julie Sermon en tentant de poser un regard chronologique sur mon corpus. Si le

⁶¹⁸ *Ibidem*, p. 7.

⁶¹⁹ *Ibidem*, p. 8.

⁶²⁰ *Ibidem*.

feu occupe une place importante dans les arts du cirque et de la rue ainsi que dans de nombreuses traditions rituelles ou festives comme le Carnaval⁶²¹, il me semble que c'est à la fin du XX^{ème} siècle et au début du XXI^{ème} siècle que s'intensifie le nombre de spectacles et performances ayant recours aux autres matières élémentaires, ou matières simples d'origine animale ou végétale (sans parler de carcasses d'animaux, de sang ou de graisse animale qui me semblent encore constituer une autre catégorie). La confrontation du corps de l'artiste à un environnement sensoriel existe déjà dans l'art corporel, comme j'ai pu le montrer avec *Meat Joy* de Carolee Schneemann, performeuse dont le travail a régulièrement recours à une variété de matières (plastique, bois, peinture...). La volonté de certains actionnistes viennois de proposer une œuvre d'« art total », dans le sillage de Wagner, a également abouti à des performances sollicitant fortement les sens dans un environnement saturé. Hermann Nitsch joue sur cette corde lors de ses actions où sang et peinture se mêlent dans des espaces souvent très vastes et dans lesquels la musique se répercute puissamment.

Quelques autres performances placent déjà au centre de leur esthétique la relation entre le corps de l'artiste et une matière dès les années 1950 : le mouvement japonais Gutai y fait la part belle avec par exemple le *Défi à la boue* de Kazuo Shiraga qui date de 1955, mais on peut aussi mentionner la série de *Siluetas* d'Ana Mendieta qui s'étend de 1973 à 1980, certain·e·s artistes de l'*arte povera* italien à l'instar d'Eliseo Mattiacci dans *Rifarsi* (1975), ou encore, dans un autre registre, *Grafting* (1975) où le performeur tchèque Petr Štembera tente de se greffer une plante dans le bras. Concernant la danse, ou plutôt la danse-théâtre, Pina Bausch se démarque en utilisant un plateau recouvert de terre dès 1975 dans le *Sacre du Printemps*, puis en investissant le végétal avec *Nelken (Les Œillets)* en 1982. Cet emploi de la matière brute dans les performances semble s'accélérer à partir des années 2000.

Concernant les artistes de mon corpus, Olivier Sagazan entame son travail avec les masques d'argile conçus à même le visage en 1998 dans la performance *Transfiguration*. Le performeur suisse Yann Marussich commence à expérimenter le bleu de méthylène en 2001 et le verre en 2006. L'idée d'un parterre floral, mis en scène dans *Nelken*, est réinvestie par Jan Fabre dans *Preparatio Mortis*, dont les premières explorations voient le jour en 2005 et dont la forme finale est adoptée en 2010. En 2006 Josef Nadj et Miquel Barceló créent *Paso Doble*, performance prenant place sur une scène recouverte de glaise. Deux ans après, Phia Ménard

⁶²¹ Gaston Bachelard évoque notamment les fêtes du feu et les feux de joie comme des célébrations de la fertilité ou de divinités. Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1994, (« Collection folio Essais »), p. 62-67.

effectue son *coming out* transgenre avec *P.P.P.*, spectacle au cours duquel elle jongle avec des boules de glace. Ses créations se focalisent ensuite sur l'exploration des matières et des éléments (carton, plastique, eau, fumée, air...). Dans son travail, la présence des matières élémentaires se développe dans un mouvement renouvelant, entre autres, les arts de la marionnette, du cirque et du théâtre d'objet. Phia Ménard questionne aussi le rapport à l'espace scénographique en tant qu'environnement sensoriel. L'année suivante, Cassils commence son travail avec le feu (*Inextinguishable Fire*), puis en 2009 avec l'argile (*Becoming an Image*) et en 2011 avec la glace (*Tiresias*). En 2016, le marionnettiste Renaud Herbin crée *Wax*, spectacle tout public où une comédienne fait de la cire sa partenaire de jeu. Les premières explorations de Rébecca Chaillon autour de la javel datent de 2018. Enfin, *Sisyphus / Trans / Form* de Dimitris Papaioannou, performance dans laquelle les corps s'hybrident avec un bloc de matière qui ressemble à du béton caoutchouteux, est conçu en 2019. Ce rapide panorama historique recensant plusieurs des œuvres de mon corpus témoigne d'une accentuation croissante de la présence de matières brutes sur scène. Celui proposé par Emma Merabet, Anne-Sophie Noel et Julie Sermon va dans le même sens, les œuvres mentionnées datant de 2002 à 2018, année précédant la parution de leur numéro.

Dans ce chapitre, je n'analyserai pas d'œuvres *in situ* prenant directement place dans la nature. Je fais ce choix parce que les spectacles *in situ* s'inscrivent dans une autre tradition théâtrale qui consiste à partir d'un espace donné pour créer une œuvre qui y fait sens. La question primordiale posée par ce type de spectacles me semble davantage être celle du lieu que celle de la relation entre la matière et les corps, même si elle peut être déterminante. L'espace est choisi pour son histoire, pour ce qu'il évoque, pour la relation avec les passant·e·s qu'il peut engendrer (théâtre invisible par exemple), ou tout simplement pour sa capacité à sortir la création du théâtre (pratique « hors les murs »). Il peut aussi bien être urbain que naturel. La pratique *in situ* déplace la question de la *mimesis* pour inscrire le théâtre dans le réel et jouer avec cet espace d'empiètement entre fiction et réalité. Mais l'enjeu de ma recherche n'est pas centré sur le lieu théâtral, son architecture et le rapport aux spectateur·trice·s que cela implique.

Je ne cherche pas non plus à analyser la nature comme œuvre d'art construite par l'humain, comme le suggère Alain Roger dans son *Court traité du paysage* avec le concept

d' « artialisation⁶²² ». Mon corpus se focalise davantage sur le choix d'une matière souvent élémentaire ou proche du quotidien qui est extraite de son contexte naturel, de son lieu de production ou de consommation pour devenir une véritable partenaire de scène. Les performances et spectacles que j'évoquerai se contentent généralement de mettre en scène une seule matière. Il ne s'agit pas de reproduire un écosystème complet ni d'imiter un paysage dans une démarche naturaliste mais bien de confronter le corps des performeur·euse·s aux matières comme la glace, la cire ou la boue.

Concernant les matières qui ne sont pas d'origine naturelle – la javel (*Whitewashing*, Rébecca Chaillon), le verre (*Bain Brisé*, Yann Marussich) et le bleu de méthylène (*Bleu Remix*, Yann Marussich) – j'ai choisi de les intégrer à cette partie parce qu'elles mettent les corps qui s'y confrontent dans des situations hors-normes, soit par la mise en danger de l'intégrité physique, soit par l'exacerbation de certaines fonctions corporelles. Il en est de même pour la chair (*Raphaël* d'Alexander Vantournhout et Bauke Lievens ; *Körper* de Sasha Waltz), pour certaines fonctions du corps (le battement du cœur dans *HEART* de Kris Verdonck, la production de sécrétions dans *Bleu Remix*) ou pour l'usage de cadavres (groupe cadavre) qui sont traitées comme des matières en soi, ayant leur propre autonomie et leur propre pouvoir expressif.

Plutôt que de représenter la nature et ses créations, les œuvres de mon corpus travaillent les dimensions sculptables, fluides ou agressives des matières et leur impact sur les corps présents sur scène : recouvrement, enlèvement, altération, glissade, risque de coupure ou de brûlure, modulation de la température du corps, densification de la stimulation olfactive, renforcement musculaire, irritation cutanée et blanchiment de la peau, rigidification et morcellement du corps dans la mort... Ce sont davantage ces caractéristiques qui m'intéressent que l'aspect « naturel » des matières listées, bien que ce dernier contribue fortement à faire émerger du sens et des symboles. De la glaise au feu en passant par la chair humaine, on retrouve dans ces matières des préoccupations ontologiques qui vont intensifier ou défaire l'expression d'une subjectivité.

⁶²² « [...] la transformation d'un pays en paysage suppose toujours une métamorphose, une métaphysique, entendue au sens dynamique. En d'autres termes, le paysage n'est jamais naturel, mais toujours 'surnaturel'. [...] Mais si le paysage n'est pas immanent, ni transcendant, quelle est son origine ? Humaine, et artistique, telle est ma réponse. [...] La perception, historique et culturelle, de tous nos paysages - campagne, montagne, mer, désert, etc. - ne requiert aucune intervention mystique (comme s'ils descendaient du ciel) ou mystérieuse (comme s'ils montaient du sol), elle s'opère selon ce que je nomme, en reprenant un mot de Montaigne, une 'artialisation' ». Alain Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris, 1997, p. 10.

D'un point de vue philosophique, les spectacles ou performances de mon corps témoignent d'une influence lointaine de « l'écologie corporelle⁶²³ ». Cette dernière propose notamment de s'immerger dans un « milieu » donné afin d'explorer le parallèle entre le microcosme du corps et le macrocosme du monde⁶²⁴. Les spectacles abordés dans ce chapitre mettent parfois les corps en danger au contact d'une matière dont la place est prépondérante. S'il ne s'agit pas de livrer les corps aux lois de la nature sur un territoire inconnu, comme dans certaines pratiques de l'écologie corporelle, il est par moment question de « *s'immonder* » au sens où « le but n'est pas la recherche de la maîtrise des éléments, mais celle de la connaissance des relations entre eux et notre corps⁶²⁵ ». Bien évidemment les spectacles sont répétés et reposent sur une maîtrise artistique des corps en scène et de leur relation aux éléments employés. Malgré tout, la matière reste en partie indomptable et exerce d'une certaine manière son pouvoir d'action sur les corps. Le courant des nouveaux matérialismes parlerait à ce sujet d' « agentivité⁶²⁶ » de la matière.

Bien que j'émette parfois, à l'instar d'autres chercheur·euse·s, des réserves sur la méthodologie utilisée par certain·e·s représentant·e·s des nouveaux matérialismes⁶²⁷, ce

⁶²³ « L'écologie corporelle est une discipline issue du naturisme philosophique, de l'écologie profonde et des pratiques holistiques du corps-cerveau-esprit développés depuis 1850 dans des milieux de l'expérience corporelle : loisirs corporels (Raveneau, Sirost, 2012), vie en plein air (Sirost, 2009), éveil corporel, techniques du corps (Mauss, 2012), pratiques de conscience corporelle et immersions dans des milieux. [...] L'écologie corporelle se propose de modifier la relation du corps à la nature et à l'environnement à partir d'une modification de la conscience, d'un éveil sensoriel et d'une émergence dans le corps des effets du milieu en lui ». Bernard Andrieu et Gilles Boetsch, *op. cit.*, p. 155.

⁶²⁴ « L'écologie corporelle (Andrieu, 2009-2011) est une micro-écologie. C'est parce qu'on transforme les pratiques des individus qu'on transforme l'écologie du monde. L'idée est d'expérimenter en situation des modifications de pratiques sensorielles. Pour sentir différemment son environnement, il faut consentir à se détourner de ses routines pour faire émerger d'autres modes d'existence, de déplacement et de relation. L'écologie corporelle trouve dans les pratiquants de l'immersion dans les milieux qui sont venus modifier leur compréhension de l'écosystème et les modes d'action du corps dans ces situations en action. En s'immergeant 'en terre inconnue', le corps du sujet éprouve un décalage entre ses coordonnées sensorielles habituelles et leur recalibration nécessaire pour s'adapter à la situation ». *Ibidem*.

⁶²⁵ Bernard Andrieu et Gilles Boetsch, *op. cit.*

⁶²⁶ « My contribution towards the development of such an understanding is based on philosophical account that I have been calling 'agential realism'. Agential realism is an account of technoscientific and other practices that takes feminist, antiracist, post-structuralist, queer, Marxist, science studies, and scientific insights ». Karen Barad, « Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28 / 3, mars 2003, p. 801-831, p. 810.

⁶²⁷ Je rejoins en partie la critique émise par le philosophe et épistémologue Chris Calvert-Minor qui questionne la possibilité réelle de sortir, en tant qu'humains proposant des théories, de l'anthropocentrisme et de l'humanisme, notamment prônée par la chercheuse Karen Barad : « I critique Barad's epistemology on its sense of objectivity

mouvement apporte un véritable renouveau de la pensée à la relation au monde matériel qui me paraît pertinent pour observer les rapports corps-matières qui se nouent sur scène. Pour les nouveaux matérialismes – dont la théorie de l'acteur-réseau fait partie et sur laquelle je reviendrai dans les prochaines pages –, les dichotomies entre humains et non-humains se révèlent souvent stériles. Pour reprendre le titre anglais de l'ouvrage de Bruno Latour (*Reassembling the Social: an Introduction to Actor-Network-Theory*), il faudrait alors « réassembler le social » en élargissant la conception que nous avons de ce dernier et des relations qui le composent :

La sociologie de l'acteur-réseau prétend simplement que nous ne devons pas considérer comme close à l'avance la question des connexions entre des acteurs hétérogènes, et que le terme de « social » a probablement quelque chose à voir avec le réassemblage de nouveaux types d'acteurs. La théorie affirme que si nous souhaitons nous montrer un peu plus réalistes que les sociologues « raisonnables », nous devons accepter le fait que la continuité propre au déroulement d'une action sera rarement faite de connexions d'humain à humain [...] ou d'objet à objet, mais se déplacera probablement en zigzaguant des humains aux non-humains⁶²⁸.

Sans pour autant nier les différences ontologiques entre l'humain et les autres organismes ou choses, l'opposition entre sujet et objet aboutirait à un anthropocentrisme qui figurerait la nature comme complètement passive :

[...] the point is that the very practices of differentiating the « human » from the « nonhuman », the « animate » from the « inanimate », and the « cultural » from the « natural » produce crucial materializing effects that are unaccounted for by starting an analysis after these boundaries are in place. In other words, what is needed is an account not only of the materialization of « human » bodies but of all matter(ings) / materializations, including the materializing effects of boundary-making practices by which the « human » and the « nonhuman » are differentially constituted. This must include not merely natural forces and social forces but the differential constitution of forces as « natural » or « social ». [...] To be more precise, the point is not merely to include nonhumans as well as humans as actors or agents of change but rather to find ways to think about the nature of causality, origin, relationality, and change without taking these distinctions to be foundational or holding them in place. What is needed then is a way of thinking about the nature of differentiating that is not derivative of some fixed notion of identity or even a fixed spacing⁶²⁹.

Dans cet extrait de *Nature's Queer Performativity* de la physicienne Karen Barad, les questions d'identité qui travaillent ma recherche sont au cœur de la relation à la matière, au pouvoir d'agir de l'environnement et du non-humain. Il n'est pas question d'une matière qui

and dismissal of the centrality of the human. I argue that Barad's epistemology must retain a particular form of humanism, a humanism that stakes human subjectivity as the locus of rationality and objectivity, without which it creates intractable problems ». Chris Calvert-Minor, « Epistemological Misgivings of Karen Barad's 'Posthumanism' », *Human Studies*, vol. 37 / 1, 2014, p. 123-137, p. 124.

⁶²⁸ Bruno Latour, *Changer de société - refaire de la sociologie*, trad. Nicolas Guilhot, Paris, Editions La Découverte, 2006, p. 107.

⁶²⁹ Karen Barad, *op. cit.*, p. 124.

posséderait une volonté d'action qui se manifesterait de la même façon qu'a notre esprit de fonctionner car cela reviendrait à plaquer un modèle humain sur ce qui ne l'est pas. Ce qui est en jeu relève davantage d'une agentivité matérielle ou organique, mais non spirituelle. Penser ainsi nous invite en retour à questionner l'importance de notre corps, c'est-à-dire de notre propre matérialité, dans notre manière de nous définir. Ce que les spectacles et performances de mon corpus mettent en scène pourrait être considéré comme une forme de décentrement, d'expérience au cours de laquelle l'humain teste les limites de son corps dans d'autres matières pour voir comment celles-ci agissent ou réagissent, en bref comment elles mettent en scène un pouvoir d'action non-humain, comment des relations et des frontières se créent ou se défont. Ces corps à corps entre matières et humains peuvent être analysés en termes d' « intra-actions », pour reprendre l'expression proposée par Karen Barad :

Matter is not figured as a mere effect or product of discursive practices, but rather as an agential factor in its iterative materialization, and identity and difference are radically reworked. [...] The notion of *intra-action* (in contrast to the usual « interaction », which presumes the prior existence of independent entities/relata) marks an important shift, reopening and refiguring foundational notions of classical ontology such as causality, agency, space, time, matter, discourse, responsibility, and accountability. A specific intra-action enacts an *agential cut* (in contrast to the Cartesian cut—an inherent distinction—between subject and object) effecting a separation between « subject » and « object »⁶³⁰ [italiques dans le texte].

Analyser des performances faisant la part belle aux matières sous le prisme des nouveaux matérialismes, c'est envisager la scène comme un lieu de rencontres, d'assemblages toujours en train de se recomposer, et ne pas présumer l'existence séparée des êtres et des choses comme un état de fait fixe et préalablement institué⁶³¹. L'idée d'une passivité de la matière ou de son assujettissement aux humains est mise de côté au profit d'une pensée du phénomène de matérialisation⁶³² et de la capacité de la matière à être créative, à se transformer⁶³³. Malgré le

⁶³⁰ *Ibidem*, p. 125.

⁶³¹ « Reality is not composed of things-in-themselves or things-behind-phenomena but 'things'-in-phenomena. [...] In summary, the universe is agential intra-activity in its becoming. The primary ontological units are not 'things' but phenomena - dynamic topological reconfigurings/entanglements/relationalities/(re)articulations. And the primary semantic units are not 'words' but material-discursive practices through which boundaries are constituted. This dynamic *is* agency. Agency is not an attribute but the ongoing reconfigurings of the world ». Karen Barad, *op. cit.*, p. 817-818.

⁶³² « On an agential realist account, matter does not refer to a fixed substance; rather, *matter is substance in its intra-active becoming—not a thing, but a doing, a congealing of agency. Matter is a stabilizing and destabilizing process of iterative intra-activity.* Phenomena—the smallest material units (relational 'atoms')—come to matter through this process of ongoing intra-activity. That is, *matter refers to the materiality/materialization of phenomena*, not to an inherent fixed property of abstract independently existing objects of Newtonian physics ». *Ibidem*, p. 822.

⁶³³ « Matter is not the given, the unchangeable, the bare facts of nature. It is not inanimate, lifeless, eternal. Matter is an imaginative material exploration of non/being, creatively regenerative, an ongoing trans/formation. [...] Ever lively, never identical with itself, it is uncountably multiple, mutable. Matter is not mere being, but its ongoing

vocabulaire parfois mystérieux ou magique⁶³⁴ employé par certain·e·s penseur·euse·s des nouveaux matérialismes, la performativité est elle aussi revisitée en dehors du pouvoir du langage et de la logique anthropocentrée :

Performativity, properly construed, is not an invitation to turn everything (including material bodies) into words, on the contrary, performativity is precisely a contestation of the excessive power granted to language to determine what is real. Hence, in ironic contrast to the misconception that would equate performativity with a form of linguistic monism that takes language to be the stuff of reality, performativity is actually a contestation of the unexamined habits of mind that grant language and other forms of representation more power in determining our ontologies than they deserve⁶³⁵.

Cette compréhension de la performativité déplace également la notion d'agentivité, qui n'est plus considérée comme un attribut possédé par des êtres ou des choses :

Agency is not aligned with human intentionality or subjectivity. Nor does it merely entail resignification or other specific kinds of moves within a social geometry of antihumanism. Agency is a matter of intra-acting; it is an enactment, not something that someone or something has. Agency cannot be designated as an attribute of « subjects » or « objects » (as they do not preexist as such)⁶³⁶.

Pour Bruno Latour, autre figure de proue de ce mouvement, l'agentivité est une question politique puisqu'il faut la penser en termes de « distribution » ou de répartition⁶³⁷. L'ancienne utopie cartésienne de domination de la nature devient caduque dans un environnement où les choses matérielles sont envisagées comme de « presque sujets⁶³⁸ ». Selon Bruno Latour, humains et non-humains s'inscrivent dans des réseaux au sein desquels ce sont des actants de phénomènes à la fois sociaux et naturels. Aucun d'entre eux n'agit seul et mu par une force supérieure absolument non identifiable. Cette théorie, aussi connue sous le nom d'« Actor Network Theory » (ANT – en français, « théorie de l'acteur-réseau ») utilise des termes

un/doing ». Karen Barad, « Transmaterialities: Trans/Matter/Realities and Queer Political Imaginings », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 21 / 2-3, 2015, p. 387-422, p. 411.

⁶³⁴ « Par ailleurs, le langage 'magique' auquel ces théoriciens recourent volontiers pour animer la matière révèle une contradiction interne qui semble rester impensée. Les écrits néo-matérialistes usent en effet à foison de métaphores poétiques et de formulations performatives quand il s'agit de rendre compte de la vitalité de la matière, sans interroger le pouvoir propre des mots à conférer cette puissance en laquelle ils voient un principe de vie interne ». Emma Merabet, Anne-Sophie Noel et Julie Sermon, *op. cit.*, p. 12.

⁶³⁵ Karen Barad, *op. cit.*, p. 802.

⁶³⁶ *Ibidem*, p. 826-827.

⁶³⁷ « Far from trying to 'reconcile' or 'combine' nature and society, the task, the crucial political task, is on the contrary to distribute agency ». Bruno Latour, « Agency at the Time of the Anthropocene », *New Literary History*, vol. 45 / 1 Winter, 2014, p. 1-18, p. 15.

⁶³⁸ « To be a subject is not to act autonomously in objective background, but *to share agency with other subjects that have also lost their autonomy*. It is because we are now confronted with those subjects—or rather quasi-subjects—that we have to shift away from dreams of mastery as well as from the threat of being fully naturalized ». *Ibidem*, p. 5.

empruntés au théâtre et qui rejoignent mes préoccupations concernant la relation réversible entre corps et matières sur scène :

C'est justement parce que ce qui nous fait agir n'est pas de nature sociale, qu'il est possible de l'associer de façon inédite. [...] Un « acteur », au sens où le terme est utilisé dans l'expression « acteur-réseau », n'est pas la source d'une action, mais la cible mouvante de tout un essaim d'entités qui fondent sur lui. [...] Utiliser le terme d' « acteur » implique que l'on ne simplifie pas trop vite celui qui passe à l'action, puisqu'un acteur sur scène n'est jamais seul à agir : d'emblée la performance théâtrale nous place devant un imbroglio où la question du sujet de l'action devient insondable. [...] Dès que nous acceptons de filer la métaphore, le terme d'acteur dirige notre attention vers une redistribution complète de l'action et nous rappelle qu'elle n'est jamais une affaire cohérente, contrôlée, rondement menée, dont les contours seraient bien définis. Par définition, l'action n'est jamais localisable mais toujours *disloquée*⁶³⁹ [italiques dans le texte].

La théorie de l'acteur-réseau a cependant été critiquée pour son excessive horizontalité :

The flat, non-hierarchical networks for ANT cannot deal with power because it cannot make distinctions between nature and society, or between humans, other animals, plants and objects. [...] It is this flattening of social relations which old materialists find so objectionable in new materialist approaches⁶⁴⁰.

De même, si les matières sont revalorisées, la confusion ne doit pas pour autant prendre le dessus et empêcher de penser les rôles de chaque être ou chose, ni la spécificité de chaque matière, comme le soulignent Emma Merabet, Anne-Sophie Noel et Julie Sermon :

[...] la préférence affichée par les nouveaux matérialistes pour l'« anything-no-matter-what », le « tout et n'importe quoi » ouvert à une pluralité matérielle parfois déconcertante, tend à gommer les différences inévitables dans l'agentivité ou la responsivité des matériaux. Parler de la « matière vibrante » comme un tout s'oppose à une expérience intuitive, sur laquelle jouent aussi les artistes, qui sélectionnent telle matière plutôt que telle autre pour leur façon singulière de répondre à leur main ou à leurs corps. Ce nivellement par le haut, pour ainsi dire, minimise au final la force du propos néo-matérialiste. De la même façon, le repérage d'« assemblages » humains et non-humains en tout lieu et en tout temps, au-delà de la prise de conscience nécessaire qu'il permet dans un premier temps, laisse également dans le vague la contribution propre de chacun de ces « actants » au sein de l'assemblage. Le constat que le musicien n'est rien sans son instrument, le soldat sans son arme, l'artisan sans ses outils et ses matières premières, ne suffit pas à rendre compte du « partage » des tâches ni à définir l'agentivité de chacun des éléments mis en jeu⁶⁴¹.

En réponse à ce type de critiques, les chercheur·euse·s Erika Cudworth et Stephen Hobden ont proposé la notion d' « écologisme complexe » (« *complex ecologism* ») qui s'inscrit davantage dans l'analyse des intersections entre les différents systèmes de

⁶³⁹ Bruno Latour, *op. cit.*, p. 66-67.

⁶⁴⁰ Erika Cudworth et Stephen Hobden, « Liberation for straw dogs? Old materialism, new materialism and the challenge of an emancipatory posthumanism », *Globalizations*, vol. 12 / 1, 2015, p. 134-148, p. 138-139.

⁶⁴¹ Emma Merabet, Anne-Sophie Noel et Julie Sermon, *op. cit.*, p. 12.

domination⁶⁴². Cette perspective prend en compte un entrelacement des causes naturelles et sociales qui sont à l'œuvre dans chaque réseau d'humains et de non-humains. En découle encore une autre conception de l'agentivité, comprenant d'une part l' « agentivité reproductive », et d'autre part l' « agentivité affective ». La première consisterait essentiellement, pour un agent, à répliquer le milieu duquel il provient. Cette agentivité peut rappeler, d'une certaine façon, la performativité entendue comme « *restored behaviour* ». Elle maintient par ailleurs une forme de stabilité dans les relations de pouvoir en place. La seconde forme d'agentivité laisse davantage entrevoir la liberté de l'agent à se différencier, réagir et s'émanciper de son environnement social et naturel initial. C'est une agentivité qui se situe du côté du changement, de la transformation, du mouvement :

First, reproductive agency acknowledges the way in which agential beings, both human and non-human, emerge into a pre-existent web of social relations and unequally distributed power and resources and their practices over time reproduce those situational constraints with relatively minor alterations. Second, there is transformative agency where humans and possibly some other creatures engage in a struggle over resources and social organization to effect differences in that distribution. The human world overlaps with innumerable non-human systems, both animate and inanimate, which can impact and influence, and indeed radically change the structure of the human world. We describe this as « affective agency »⁶⁴³.

Dans cette perspective, le monde avance selon une double vitesse, l'une garante de fixité ou de préservation, l'autre d'évolution et de modification. Et chaque élément matériel participe de cet équilibre. Les nouveaux matérialismes envisagent donc une revalorisation globale de la matière et de la multiplicité des organismes ou objets, ainsi qu'un décentrement des pratiques anthropocentrées, sans pour autant nier systématiquement l'impact de l'humain sur son environnement.

Il me semble que ces recherches, questionnant notamment le pouvoir d'action des choses et la performativité, entrent en résonance avec l'accélération du développement d'un théâtre des matières depuis le début du XXI^{ème} siècle. Ces scènes inondées ou recouvertes de glaise, ces corps qui se perdent dans les fleurs, qui s'effacent dans le feu ou dans un bain de

⁶⁴² « This uses complexity theory with its notions of co-existing, interrelated, multi-levelled systems to capture the ontological depth of relational systems of social domination (of colonialism, capitalism, patriarchy, and so on) and their intersections. Complex ecogism assumes the co-constitution and co-evolution of social and natural systems in dynamic configurations. Whilst we have acknowledged that human communities of all kinds live in relations of dependency and reciprocity within complex natural / social systems with non-human beings, things, and processes, we have stressed the domination of non-human nature under certain kinds of relations and the ways in which certain group of relatively privileged humans are able to assert domination over certain other kinds of human, other animal, and life forms ». Erika Cudworth et Stephen Hobden, *op. cit.*, p. 139.

⁶⁴³ *Ibidem*.

verre restituent cet éclatement de la hiérarchie entre sujet et objet⁶⁴⁴. S'il essaie de dominer son environnement, l'individu échoue ou réussit tout au plus à engager un combat : quand il laisse son empreinte, c'est pour mieux être marqué, transformé ou mis en difficulté en retour. Ce sont véritablement des phénomènes qui sont mis en scène ou une série de micro-événements au cours desquels corps et matières se modèlent réciproquement. Emma Merabet, Anne-Sophie Noel et Julie Sermon proposent également de nouvelles façons d'envisager la notion d'agentivité de la matière dans le cadre des arts vivants et du théâtre d'objet ou de marionnette :

Ce primat relationnel fait ainsi vaciller l'appréhension d'un monde physique constitué de formes stabilisées, inertes et enveloppées sur elles-mêmes, avec lesquelles on ne saurait comment entrer en relation. Plutôt que d'agentivité interne, faut-il alors privilégier des dénominations plus mesurées, telles qu'« agentivité prêtée », « agentivité partagée » ou « agentivité fluide »⁶⁴⁵ ?

Dès lors, le spectacle n'est plus uniquement guidé par une logique humaine implacable, mais laisse place à la surprise de voir la matière agir, prendre position, se rebeller, mais aussi accueillir et écouter les corps humains qui entrent en relation avec elle.

Quels types d'agentivité se mettent alors en place ? Quels sont les liens qu'entretiennent les artistes contemporain·e·s aux matières autres que la nourriture ? Comment ces dernières mettent-elles à l'épreuve la définition de l'identité ? Quels réseaux émergent sur scène ? La figure humaine ressort-elle ennoblie ou diminuée de son ouverture aux matières qui l'environnent ?

Je répondrai à ces questions en proposant une progression allant des matières qui dissolvent ou menacent l'identité vers celles qui favorisent la quête ou la transformation de l'identité. Les trois types de matières (sculptables, fluides, agressives) peuvent concourir à l'un ou l'autre de ces effets.

⁶⁴⁴ Certains courants des nouveaux matérialismes postulent justement qu'il ne faut pas dépasser mais abolir tout bonnement cette distinction entre sujet et objet. C'est notamment le cas de Bruno Latour dans *Changer de société, refaire de la sociologie*.

⁶⁴⁵ Emma Merabet, Anne-Sophie Noel et Julie Sermon, *op. cit.*, p. 14.

PREMIÈRE PARTIE.

LORSQUE LA MATIÈRE DISSOUT LES IDENTITÉS

Cette analyse montrera que les conditions sociales actuelles [...] ne font pas qu'encourager une contraction défensive du moi : elles brouillent également les frontières entre le moi et son environnement. La légende grecque est là pour nous le rappeler : c'est la confusion entre le moi et le non-moi – et pas l'« égoïsme » – qui fonde le drame de Narcisse. Le moi minimal ou narcissique est avant tout un moi incertain de ses propres contours, désireux soit de refaire le monde à son image, soit de se fondre dans son environnement. L'anxiété actuelle au sujet de l'« identité » reflète une partie de cette difficulté à définir les frontières de l'individualité⁶⁴⁶.

Matières glissantes, odorantes ou encore tranchantes créent des scènes immersives pour les corps des performeur·euse·s. Dans ces environnements, les visages se perdent et les corps luttent, se fatiguent ou s'enlisent. La matière réduit les identités à leur strict minimum : ce sont des corps humains, avec toute leur fragilité, qui sont exposés tandis que les marqueurs de la personnalité ou du vécu corporel s'estompent sous les couches de boue, de fleurs ou de verre. Ne parvenant pas à mettre en forme la matière pour qu'elle lui obéisse et lui ressemble, l'individu se mêle pleinement à elle, volontairement ou malgré lui. L'endurance des corps, leur sueur et tout ce qui compose leur matérialité font écho à la matière qui les entoure qui, quant à elle, résiste à être pleinement maîtrisée.

Destruction absolue de l'identité fictive et mise à mal de l'identité réelle rendent difficile, si ce n'est parfois impossible, le processus identificatoire théâtral traditionnel. La projection des spectateur·trice·s sur les performeur·euse·s fait alors appel à l'omniprésence des sensations. La relation scène-salle se construit autour d'une « empathie organique⁶⁴⁷ », pour reprendre l'expression de Rébecca Chaillon. Cette empathie n'est pas nécessairement positive. Elle ne sublime pas l'humain et sa relation au monde. Elle peut avoir une fonction cathartique

⁶⁴⁶ Christopher Lasch, *op. cit.*, p. 14-15.

⁶⁴⁷ Rébecca Chaillon, *op. cit.*.

dans les performances les plus extrêmes mais ce n'est pas ce qui constitue son essence puisque d'autres performances violentes, sans matière, peuvent aussi provoquer la catharsis. Les spectateur·trice·s peuvent donc se projeter dans les sensations éprouvées par l'artiste car elles ont une dimension universelle, elles atteignent quelque chose de viscéral. Néanmoins, cette projection sensorielle n'empêche pas un rejet ou une incompréhension de la performance qui est causée par la perte de repères identitaires. Les identités sont absorbées par la matière, mises en danger, démantelées ou réifiées et c'est l'humanité même qui en paraît attaquée.

La matière qui, normalement, permet d'éprouver le monde, de donner un sentiment de frontière, devient le lieu d'un brouillage. Les corps sont recouverts de glaise, enduits d'huile, engloutis par un bloc de béton, plongés sous des kilos de verre, menacés de brûlure mortelle ou réduits eux-mêmes à une matière que l'on peut malmener et exhiber. Ce jaillissement de la vulnérabilité physique des corps empêche l'individuation, ne laissant tout au plus paraître que brièvement l'âge ou le genre de l'interprète sans problématiser ces données identitaires. On tend vers un universalisme de l'expérience corporelle, contrairement aux corps analysés en deuxième partie qui, quant à eux, emploient des expériences matérielles communes pour mieux affirmer un aspect particulier de leur personnalité et de leur corporéité. Dans les deux cas, l'action scénique est souvent minimaliste et radicale.

J'ai distingué trois modalités majeures de dissolution des identités par la matière. La première repose sur un dispositif scénique relativement simple. Il s'agit de l'engloutissement ou du recouvrement d'une partie importante du corps de l'artiste qui incite ce dernier à se dégager. L'humain n'est plus ce qui domine la matière, du moins en apparence, le spectacle étant consciemment agencé pour donner cette impression. L'interprète se laisse déborder par la matière et les propriétés de celles-ci semblent affecter celles de son propre corps. Qui plus est, les corps ne sont pas donnés à voir dans leur totalité et ce voileage concret se double d'un voileage plus symbolique de l'identité.

La deuxième modalité est la mise en danger réelle des corps. Elle a lieu à des degrés plus ou moins élevés, allant du risque de glissade au danger de mort en passant par l'écorchure. La faiblesse des corps et leur porosité, voire leur dépendance à leur environnement sont rendues explicites. L'urgence chasse alors la singularité du Moi qui est pris dans une situation le poussant non plus seulement à agir mais à réagir.

Enfin, la dernière modalité est l'exhibition du corps humain lui-même comme matière malléable, maltraitable et exposable. En ne montrant que certaines propriétés ou fonctions physiques des corps, comme s'il s'agissait de simples objets parmi d'autres, naît le sentiment d'un démantèlement ou d'un morcellement de l'identité. Celui-ci est rendu concret lorsqu'il s'agit d'employer des cadavres, parfois découpés. Il n'y a plus d'unité du sujet, mais seulement l'impression d'un assemblage de morceaux, l'exposition crue de la matérialité corporelle.

A / Engloutissement des corps par l'environnement

Les scènes de l'engloutissement ou du recouvrement des corps peuvent elles aussi se diviser en plusieurs catégories. Il y a d'une part les mises en scène de l'effort, et d'autre part l'effort réel des corps en lutte contre leur environnement matériel. Dans les deux cas, une altération du corps perçu est à l'œuvre et c'est le travail de résistance ou d'endurance des corps qui est recherché du côté des performeur·euse·s. Mais c'est seulement dans les situations où il y a un affrontement réel entre des corps et des matières que la capacité à se mouvoir et à se définir par ce mouvement est aussi mise à l'épreuve. Il y a alors une différence de degrés de dilution de l'identité, mais aussi d'implication de la part des performeur·euse·s.

Le spectacle *Sisyphus / Trans / Form* (Collezione Maramotti, Italie, 2019) du chorégraphe grec Dimitris Papaioannou, s'il nécessite des performeur·euse·s un entraînement physique certain me semble néanmoins travailler davantage la scénarisation de l'effort et l'émergence de corps-images, beaux et lisses, que la véritable mise en difficulté des corps. Néanmoins, il constitue un premier degré d'engloutissement des corps par la matière et d'érosion de l'identité. Celle-ci opère par phénomène d'indifférenciation ou de floutage des frontières entre corps et matières, mais aussi des différents corps entre eux.

Dans cette performance, le metteur en scène reprend et développe une image déjà présente dans d'autres de ses spectacles, notamment dans *Still Life* (2014), celle du mythe de Sisyphe qu'il compare à un héros de la classe ouvrière⁶⁴⁸. Spécialement créée pour le festival Aperto, *Sisyphus / Trans / Form* est une performance qui met en scène un bloc rectangulaire qui semble être composé de béton craquelé. Le cœur de cette plaque épaisse est composé d'une matière molle et élastique, plutôt caoutchouteuse. Au cours de la performance, un trou est percé en son centre, à mains nues, permettant d'y introduire des membres du corps ou de passer d'un côté à l'autre de cette surface. Ce bloc est successivement porté par différent·e·s performeur·euse·s sur leur dos, dont Dimitris Papaioannou lui-même. Contrairement au globe qui est employé dans d'autres de ses spectacles, la forme et la texture de ce bloc évoquent un matériau de construction et, de manière plus lointaine, une tombe.

Description : Sisyphus / Trans / Form est une performance pour six interprètes. Elle eût lieu pour la première fois au sein de la Collezione Maramotti, en Italie. Toutes les œuvres présentes dans cette institution muséale ont été recouvertes de bâches en plastique blanchâtres. A tour de rôle, les performeur·euse·s portent un imposant bloc de matière caoutchouteuse recouvert d'une couche de béton. Un trou percé dans cette structure permet aux corps de s'y infiltrer partiellement, de passer d'un côté à l'autre, ou encore de s'hybrider, de mélanger des parties de corps appartenant à différentes personnes. Une autre séquence de la performance consiste à faire tenir de longues planches de bois contre un mur par la seule pression d'un corps devant rester immobile mais s'épuisant peu à peu.

La pesanteur et la lourdeur de ce fardeau sont mises en scène au travers d'une gestualité de l'effort. Le bloc est beaucoup plus large que les personnes qui le portent seules, à tour de rôle, ce qui produit une sensation d'encombrement. Le poids semble quant à lui être souligné par le jeu des performeur·euse·s qui ploient et chutent de manière répétitive mais ne sont jamais réellement assommé·e·s par la matière puisque l'action reprend quasiment immédiatement. Chaque interprète change de position à plusieurs reprises pour essayer de trouver la meilleure manière de répartir le poids et la masse de ce bloc et de se déplacer avec. A chaque tentative de dépôt du bloc en équilibre sur le sol, celui-ci oscille et retombe. La matière est présentée comme instable, requérant l'humain pour sa mise en forme ou, du moins, pour sa tenue à la verticale. Elle semble avoir une volonté propre liée au phénomène de pesanteur contre lequel les corps s'acharnent sans pour autant témoigner d'un objectif qui dépasserait le geste même de mettre la matière en mouvement. Bien qu'il s'agisse d'un matériau qui évoque la construction, l'effort

⁶⁴⁸ Dimitris Papaioannou, interview sans titre, mise en ligne sur YouTube par la Collezione Maramotti en décembre 2019. En ligne. Consulté le 08 avril 2021. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=9AWBUXTYQ84>

paraît gratuit en plus d'être vain. La chute répétée du bloc témoigne de l'échec inévitable de la volonté humaine à plier le monde à ses désirs et à le modeler à son image. Il y a quelque chose de presque fordiste dans cet enchaînement d'individus qui se relaient à une tâche absurde, sans finalité claire, puisque rien n'est finalement construit.

La matière permet donc de montrer le corps au travail, le corps vidé de spiritualité, accomplissant une action mise en scène comme harassante. S'opère alors un premier lissage de l'identité : l'action reprise par différents corps, malgré quelques variations, produit une uniformité, un corps valant un autre. Cette uniformité se retrouve d'ailleurs dans le code vestimentaire ne permettant de distinguer que les genres : costumes pour les hommes et robes couleur chair pour les femmes. Cette opposition binaire, bien installée en début de performance, permet plus tard des hybridations.

Lorsque le bloc est porté, des pans entiers s'effritent révélant sa fragilité malgré sa rigidité. Dimitris Papaioannou compare lui-même la composition de ce mur à un corps, la dureté cassable de la couche externe rappelant les os et la malléabilité de la texture interne évoquant la peau⁶⁴⁹. L'ordre des matières est néanmoins inversé. La partie élastique se révèle être la plus solide. L'enjeu de la performance semble être de révéler la capacité physique des corps à supporter l'effort en miroir d'une matière elle aussi résistante. La matière du bloc éprouve la matière du corps tout en lui étant similaire, à la fois vulnérable et tenace.

L'humain n'est plus en position de domination sur le monde. Le *logos* est d'ailleurs complètement évacué puisqu'il n'y a ni parole, ni trame narrative logique. Cette destitution de l'humain de son rôle central se joue dans la relation d'horizontalité entre corps et matière mais aussi dans des séquences plus symboliques, comme lorsque Dimitris Papaioannou se fait métaphoriquement émasculer quand un performeur ouvre sa braguette et en extrait un petit ballon gonflable rose qu'il tire et fait éclater. Le metteur en scène glisse et tombe sur ses fesses tandis que le mur s'affaisse sur lui et le recouvre. L'attribut genré n'est, ici, pas représentatif d'une identité en particulier puisqu'il est d'ailleurs remplacé par un ballon et aurait pu être greffé à n'importe quel·le performeur·euse. Le phallus, représentatif du pouvoir, n'est qu'un jouet plein d'air qui vient révéler l'équilibre précaire de l'humain : il suffit qu'on tire dessus pour que Dimitris Papaioannou s'écroule et laisse le mur l'ensevelir.

Le port du bloc exprime aussi bien une volonté de construire (forme et texture de la plaque, tentative d'avancer avec le mur sur le dos) qu'une destruction inévitable (l'échec ou la

⁶⁴⁹ *Ibidem.*

difficulté du mouvement, l'effritement). La scène finale évoque également cette ambivalence lorsqu'un performeur se colle au mur du bâtiment et que d'autres viennent intercaler entre son corps et la cloison de longues et fines planches en bois qui ne tiennent que par la pression maintenue par le performeur. Au moindre micro-geste effectué, les planches tombent et tout est à recommencer. Il s'agit encore dans cette scène d'associer un matériau de construction au corps humain, mais l'effort de gainage et de pression effectué par le performeur ne suffit toujours pas à maintenir la forme produite collectivement.

L'espace dans lequel la performance prend place ressemble lui-même à un chantier ou à un lieu industriel. Le sol est en béton brut et les murs blancs sont nus. Toutes les œuvres permanentes de la Collezione Maramotti ont été recouvertes de bâches par Dimitris Papaioannou comme pour les protéger de la poussière ou de travaux. Il s'agit d'un refus d'entrer en dialogue direct avec les autres œuvres. La chercheuse italienne Marinella Guatterini explique que le chorégraphe n'avait jusque-là jamais accepté de performer dans des musées et que ce revirement s'inscrit dans une réflexion sur le mouvement et sur les corps :

[Dimitris Papaioannou wanted to] avoid making dance seem merely decorative. [...] He decided to cover all the artworks on exhibit in the space, to avoid creating ambiguous parallels with the performance as it unfolded. The stratagem of opting for a sort of « dead » art – dead not just because it is hidden and thus, for the audience, might as well not exist, but because it has been deprived of the inner movement that sparks connection – led him to think of bodies as phantom presences, ghost haunting the space in search of some breath of life. This brought them closer, if only conceptually, to sculpture and its history as a living art⁶⁵⁰.

La performance est éclairée à l'aide d'un gros projecteur au sol, monté sur roulettes, et déplacé par les performeur·euse·s à vue. La proximité des corps de la source de lumière accentue leur relief lorsqu'ils sont dénudés, les corps des danseur·euse·s étant déjà d'une musculature sculpturale. Alors que la matière paraît brute et grossièrement taillée sous la forme d'un rectangle, les corps, au contraire, sont mis en valeur dans leur matérialité et dans leur forme. Il y a une sorte d'inversion, ou de transfert, puisque les corps suants se recouvrent peu à peu d'une fine couche de poussière qui se dégage du bloc. Dimitris Papaioannou atténue la présence des autres œuvres pour montrer les corps comme matières et comme œuvres sculpturales en soi mais dépourvues d'identité ou de personnalité : tous les corps subissent le même traitement et effectuent plus ou moins les mêmes gestes. L'idée de corps fantomatiques

⁶⁵⁰ Marinella Guatterini et Teresa Macrì, *Dimitris Papaioannou. Sisyphus / Trans / Form*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milan, 2020, p. 9.

va aussi dans ce sens. Les corps ne sont pas fantomatiques au sens d'immatériels mais au sens d'interchangeables. Ce sont des figures, des objets, plus que des personnes qui sont représentés.

Au cours de la performance le bloc est perforé à mains nues et le trou créé permet un travail d'hybridation entre corps et matière, mais aussi des corps entre eux. La main et le bras du danseur qui perfore le mur s'engouffrent puis c'est la tête qui disparaît : la matière commence à être véritablement absorbante. Le corps se mêle au bloc comme s'il était englouti par lui. Ensuite, un autre visage émerge suivi d'un nouveau buste ou d'autres membres d'un corps encore inconnu. Plusieurs parties du corps appartenant à des personnes différentes sortent de ce mur ou s'y engouffrent. Le bloc devient une zone de passage et de mélange des corps.

On voit ainsi des jambes nues écartées jaillir de la matière et de longs cheveux pendre au niveau du pubis sans qu'aucun buste n'apparaisse pendant un certain temps, puis une personne émerge progressivement et tombe au sol. A d'autres moments une femme semble léviter, elle est suspendue à quelques centimètres du sol et retenue par la matière caoutchouteuse tandis que quatre jambes s'agitent autour de ses hanches et que ses bras ajustent sa robe. On voit un homme s'agripper à l'horizontale au bloc comme si quelque chose le retenait par le ventre et l'attirait vers l'intérieur du bloc. L'image véhiculée est celle d'un corps projeté contre un mur par une force surnaturelle.

A d'autres moments, des personnes entières surgissent comme dans un accouchement. Des jambes se débattent de face tandis qu'un buste se tourne de dos, donnant la sensation d'une contorsion à 180°. D'autres séquences de ce type produisent l'illusion de corps tordus ou complètement disloqués, comme si certains membres étaient fracturés. Marinella Guatterini parle à ce sujet d'une technique nommée « *body mechanic system* ». Il s'agirait d'une méthode utilisée par Dimitris Papaioannou et inspirée de la pratique du butō :

[Objects, like the wall, create] an illusion, but not meant to serve any narrative. [...] [Dimitris Papaioannou] uses mechanical ploys to create the illusion of dislocated limbs, in a way that is painless⁶⁵¹.

La blancheur des corps peints dans le butō est comparée par la chercheuse à celle des corps recouverts de poussières. La précision dans les mouvements, permettant une meilleure

⁶⁵¹ *Ibidem*, p. 17.

illusion, serait dérivée de la maîtrise physique centrale au butō. Mais visuellement, le mur permet une reconfiguration de l'agencement des corps. Les connexions logiques entre les membres sont éclatées pour permettre un autre assemblage qui n'a pas d'incidence réelle sur les corps des performeur·euse·s. On se situe alors dans un travail de l'image, assez onirique, plus que dans la véritable mise à mal des corps⁶⁵². Les caractéristiques physiques communes au bloc et aux corps, notamment la pesanteur, sont dépassées, donnant lieu à des moments d'émerveillement. Il n'y a pas pour autant de véritable ravissement magique puisque les corps ne cessent d'être dans l'effort de porter et de supporter comme lorsqu'un performeur laisse sa tête coincée dans le bloc, ne semblant le tenir qu'à la force de ses épaules et ne plus avoir de visage. Ces apparitions et déstructurations des corps peuvent étonner par leur caractère insolite mais sont assez lisses et poétiques. Si l'endurance physique est exposée, les hybridations produites ne donnent pas pour autant la sensation d'une souffrance ou d'un réel éclatement des corps.

Les frontières entre l'individu et son environnement ou les frontières entre deux corps deviennent néanmoins plus poreuses. Les corps féminins et masculins se mêlent comme si on donnait à voir un processus de transformation hermaphrodite, transgenre ou simplement des êtres composés de différents attributs genrés. Alors qu'une séparation binaire se dessine au début de l'œuvre avec des hommes vêtus de costumes noirs à la Magritte, tandis que les femmes sont plutôt dénudées ou habillées de robes fluides, cette binarité sert ensuite une nouvelle mixité. Le « trans » du titre prend alors tout son sens, il s'agit aussi bien du préfixe qui évoque le dépassement ou la transformation qu'une référence à l'identité de genre. Sisyphe n'est plus un homme, mais toute l'humanité, tous les corps sans distinction de genre. En revanche, il y a peu, si ce n'est pas, de diversité d'âge, de couleur de peau ou même de forme de corps parmi les interprètes. L'hybridation se cantonne au genre.

Cette plaque volumineuse dont le cœur est mou fait ainsi office de seuil. Elle est comme un ventre matriciel qui positionne l'existence des corps dans la résistance, dans la dualité pesanteur/légèreté, dans le passage de la forme à l'informe ou à de nouvelles formes. Le poids du monde devient le poids du corps humain et symboliquement celui de la vie par opposition à

⁶⁵² La conservatrice et critique d'art Teresa Macri perçoit ce phénomène de déconstruction à un niveau plus global de la performance : « A sort of osmosis linked to Samuel Beckett can be clearly seen in the abandonment of the rational constructs: the logical syntax of cause and effect is discarded in favour of repetitive actions filled in by silence. Interwoven with this, we find the same kind of disorienting logic that drives the metamorphic universe of Franz Kafka ». *Ibidem*, p. 35.

l'inertie et au voilage des œuvres de la Collezione Maramotti. La matière est quant à elle ce qui permet la transformation et ce qui pousse à l'action. Elle plombe les corps tout en les incitant à réagir, à se débattre, à changer leur gestion de la gravité et à être créatifs. Elle est aussi bien la menace perpétuelle de la mort, cette sorte de tombe qui est portée à bout de bras, que cet accouchement cyclique, ce magma de corps étranges qui défient les lois de la nature pour mieux se réinventer à chaque fois et qui donne par ailleurs la sensation que le bloc de béton respire lorsqu'il se fissure pour laisser passer des membres. Dimitris Papaioannou cherche le déploiement des possibles de l'imaginaire du corps humain, ou du moins propose des assemblages quasiment féériques entre divers corps. Pour la conservatrice Teresa Macrì :

[The] dissolution and dispersal [of bodies] steadily erodes the idea of a global body, of a body that represents the subject in its entirety, with absolute control of the Self. These bodies slip away because they are fragmented, driven by the subject's self-destructive urge and incapacity to be represented⁶⁵³.

Si les corps sont fragmentés et retournent à leur matérialité, c'est leur identité qui est sacrifiée. Ces mélanges de corps s'apparentent à des chimères engendrées par la matière plus qu'à des corps réels. L'individualité est complètement évacuée dans ce processus de poétisation et de réinvention des corps.

Enfin, la proximité physique entre les spectateur·trice·s et les performeur·euse·s (tout le monde se tient debout au même niveau) est peut-être ce qui permet de ne pas basculer complètement dans l'image. Elle donne à sentir les corps, à éprouver la sensation kinesthésique de leur déplacement et respirer l'odeur de leur transpiration. Cette odeur reste ce qu'il y a de plus personnel à partager avec le public puisque les identités deviennent interchangeable et même agencables comme des poupées en kit.

Cette proximité entre la matière, les corps des performeur·euse·s et ceux des spectateur·trice·s favorise également un mouvement d'empathie. Marinella Guatterini raconte qu'à l'issue de la quatrième représentation de la performance, les spectateur·trice·s ont spontanément aidé à nettoyer le sol et à récupérer les débris de mur⁶⁵⁴. Mais c'est davantage la sensation d'être presque au contact avec des corps dans l'effort qui provoque cette empathie que l'évocation du mythe de Sisyphe et les images de corps fantasmatiques qui suivent.

⁶⁵³ *Ibidem*, p. 45.

⁶⁵⁴ « Papaioannou called this an almost archaic moment of touching communion between audience and performers, directly connected to the myth of Sisyphus and his task of climbing and falling, making and remaking ». *Ibidem*, p. 23.

Avec *Sisyphus / Trans / Form*, la performance reste dans un degré d'effort et d'altération des corps par la matière assez minimal. L'engloutissement a bien lieu et engendre une lutte contre la gravité mais les images d'hybridation engendrées nous entraînent vers des corps fantasmés. Une forme d'uniformisation des identités et d'indifférenciation des frontières entre corps et matière et entre corps entre eux est bien à l'œuvre mais se situe davantage dans l'image, dans le corps perçu, que dans le corps réel.

On bascule vers un effort de plus en plus éreintant avec les performances *Preparatio Mortis* de Jan Fabre et *Paso Doble* de Josef Nadj et Miquel Barceló. La matière y devient aussi plus couvrante. Les identités sont davantage dissoutes par l'affrontement concret de la matière que par leur lissage et leur assemblage au sein de celle-ci. On passe ainsi à un degré supérieur d'engloutissement, de difficulté physique et d'érosion des identités.

Preparatio Mortis et *Paso Doble* ont essentiellement trois points communs : le recouvrement du visage, voire de la totalité du corps, la difficulté à respirer et l'odeur qui se dégage de la scène. Je commencerai par la performance de Jan Fabre car l'absorption du corps de la performeuse par la matière dure moins longtemps.

Description : *Preparatio Mortis* est un solo composé pour Annabelle Chambon. La scène est recouverte de fleurs qui cachent également une tombe en verre noirci sur laquelle la performeuse repose, elle aussi camouflée par des fleurs. La performance consiste essentiellement à se dégager de ce linceul floral puis à interagir avec les végétaux en convoquant un état de corps d'abord lent puis de plus en plus énergique, brutal et saccadé. A la fin de la performance, Annabelle Chambon a dégagé les fleurs de son cercueil transparent et retourne à l'intérieur de celui-ci.

Dans *Preparatio Mortis* (Festival d'Avignon 2005, puis version longue au Teatro Palladium, Rome, 2010), le metteur en scène et chorégraphe belge confronte la danseuse Annabelle Chambon à une composition florale massive, colorée et odorante. La performance initiale, sur laquelle je me baserai, repose uniquement sur ce solo. Elle commence dans le noir, alors qu'une musique funéraire, notamment composée d'orgues, retentit. Plusieurs minutes

s'écoulent, privant les spectateur·trice·s d'un de leurs sens, les poussant à se concentrer sur la musique et l'odeur florale. La lumière revient sur scène de manière très graduelle. On distingue peu à peu un volume rectangulaire couvert de fleurs qui commence à s'animer. On devine qu'un corps respire en dessous. Il ondule et semble réagir à la musique. Son mouvement se précise, partant d'un extrême pour aller à l'autre en dessinant une vague. Cette forme mouvante reste quelques temps étrange et mystérieuse puis, Annabelle Chambon découvre très progressivement son corps, en en laissant paraître les extrémités une à une avant de glisser complètement de son socle.

Au départ, ses gestes sont légers et dansés. Les fleurs sont amassées de façon si dense que l'émergence du corps de la performeuse prend du temps et donne une impression de suspension. Une fois débarrassée de cet amas végétal, Annabelle Chambon se retrouve sur un sol lui aussi couvert de fleurs. Elle semble vouloir s'y cacher, essaie de se redresser, jette les fleurs en l'air d'un geste vif puis se met à trembler et finit par chuter. La séquence se répète à plusieurs reprises. Chaque moment d'apaisement et de redécouverte de l'environnement est entrecoupé par une crise de convulsions qui fait tomber la performeuse. Elle est ainsi contrainte à rester longtemps à quatre pattes, trébuchant encore et encore, ne pouvant même pas tenir sur ses genoux. Ses mouvements semblent parfois alourdis et ralentis par un éveil difficile, parfois brusques comme si la performeuse ne mesurait pas sa force. Accès de colère, gestes rapides et maladroits ou spasmes donnent la sensation qu'elle ne parvient pas à maîtriser son corps et qu'elle est possédée ou tirillée par différentes forces. Par moments, elle mange des pétales qui provoquent une sorte de crise d'allergie. Elle se met alors à éternuer à plusieurs reprises, tomber et se débattre. Il lui arrive aussi d'enfoncer sa tête dans un énorme bouquet de fleurs et de s'agiter jusqu'à ce qu'elles s'éparpillent en tous sens. Ou bien, elle garde sa tête au sol, enfouie sous un amoncellement de pétales et de tiges, tandis qu'elle se contorsionne, envoyant dans les airs d'autres fleurs avec ses bras et ses pieds.

L'effort est à la fois mis en scène, accentué par le jeu d'actrice, mais aussi réel puisque Annabelle Chambon s'inscrit véritablement dans une dépense d'énergie. Les fleurs semblent provoquer sa frénésie et les tiges peuvent éventuellement la blesser ou la faire glisser bien que le danger reste minime.

La dernière partie de la performance constitue un retour au cercueil dont les parois sont défrichées au cours de la lutte que mène Annabelle Chambon contre son environnement. Sur la tombe en verre noirci, la date de la mort du personnage resplendit, éclairée de l'intérieur. L'interprète ne semble pas réagir à cette découverte et continue à s'appropriier son environnement, parfois avec fougue, imitant par exemple une pénétration sexuelle avec de grandes tiges de fleurs qu'elle propulse ensuite dans les airs. Après un bref instant de noir, Annabelle Chambon réapparaît, complètement nue, à l'intérieur de cette tombe éclairée d'une lumière faible et bleutée. Le noir s'intensifiant, la netteté des contours du corps s'estompe. La performeuse effectue des mouvements lents et semble flotter dans sa sépulture bien que cet espace réduit limite l'ampleur de ses gestes. De petites ailes s'affolent dans ce cercueil et on soupçonne la présence de plusieurs papillons qui réagissent à ses mouvements. Le corps est progressivement flouté par la buée produite par la respiration d'Annabelle Chambon. Elle se met alors à dessiner contre les parois vitrées avec de la peinture fluorescente. Les dessins, partiellement visibles, sont simplistes : des vagues, un personnage humain, un taureau, un pénis, puis des empreintes de mains et de pieds. L'aspect primitif de ces esquisses peut rappeler les dessins préhistoriques. L'air potache de la performeuse qui se met ensuite à embrasser la vitre et à agiter ses mains en signe de salutation, surjouant quelque peu les adieux, sort le spectacle de sa dimension solennelle avant que la lumière ne s'éteigne de nouveau et que la musique cesse de retentir.

Dans cette mise en scène d'une résurrection fictive, le passage du corps par la mort continue à affecter sa gestualité et se manifeste par un recours intensif à la matière florale. Jan Fabre dit vouloir atteindre un « *post-mortem stadium of life*⁶⁵⁵ », autrement dit un état d'intensification du sentiment de vie après avoir frôlé ou côtoyé la mort. Le choix des fleurs comme matière principale de la scénographie est signifiant, à la fois parce qu'elles évoquent les occasions solennelles, parce qu'elles sont symboles de renouveau et par leur pouvoir olfactif qui éveille les sens. La quête esthétique du « *post-mortem stadium of life* » passe avant tout par le corps qui oscille entre gestuelle aérienne et mouvements ultra-vifs, frénétiques, brutaux. Il y a d'une part un travail sur la respiration (ensevelissement du visage, éternuement, halètement), d'autre part sur la redécouverte de soi par l'exploration physique de son environnement.

⁶⁵⁵ Jan Fabre. Descriptif du spectacle. Site officiel de la compagnie Troubleyn. En ligne. Consulté le 07 avril 2021. URL : <https://www.troubleyn.be/fr/productions/preparatio-mortis>

Les fleurs créent alors un environnement synesthésique. Leur odeur, généralement associée à quelque chose de positif, se répand à mesure qu'elles sont secouées et jetées sur scène. Le côté contenu et structuré de la tombe initiale se transforme ensuite en jet de couleurs, comme de gros traits de peinture qui barbouillent le plateau. Le retour à la vie passe par une explosion de la forme, une destruction de la composition et une exacerbation de la sensorialité. Les fleurs sont aussi choisies pour leur robustesse et leur taille. Au départ, elles recouvrent la performeuse comme une couverture, elles forment un tissage épais qui masque complètement son corps qui se dévoile ensuite partie par partie. Le corps est d'abord un bouquet qui se met à respirer, puis un corps coupé (apparition des extrémités) avant d'être un tout en soi, de pouvoir être identifié. S'opèrent en premier lieu un masquage et un morcellement de l'identité concomitants à une valorisation de la matière.

Ce qui importe n'est pas tant la particularité du corps de la performeuse que son engoncement sous la matière, sa capacité à rester plusieurs minutes entièrement recouverte de fleurs puis son hyperactivité qui relève quasiment d'une réaction épidermique. Si les spectateur·trice·s ne sont pas dupes et devinent rapidement la présence d'un corps humain sous le tissage floral, la question qui se pose d'instinct n'est pas tant celle de l'identité de la personne ensevelie que celle de la fluidité de la respiration et plus globalement de la sensation d'être recouvert·e de fleurs. Qui plus est, l'odeur d'un amas de fleurs étant assez forte, la respiration ne risque pas tant d'être entravée par l'accès plus limité à l'air que par la puissance des senteurs dégagées qui peuvent donner envie d'éternuer ou de tousser. C'est le caractère inusuel d'une telle densité florale autour du corps qui sollicite la projection empathique.

La matière agit ici dans son rôle de frontière : éprouver une matière, notamment par le toucher, permet de sentir les limites de son propre corps et son inscription dans le monde. Dans cette performance, cette frontière est surinvestie et, par là-même, rendue inopérante. Le corps étant complètement recouvert de fleurs, la matière constitue une sorte de seconde peau, de bulle qui enveloppe le corps, l'enferme et retarde son exploration du reste de l'espace scénique. L'enjeu se situe alors dans la destruction de ce cocon, non pas tant pour faire jaillir l'identité de l'interprète qui, finalement, pourrait être n'importe qui, que pour se confronter autrement à la matière et voir le corps se déployer.

Une fois débarrassée de son linceul, Annabelle Chambon crache, s'étouffe, semble presque vomir et se vautre dans les fleurs qui l'empêchent de se relever facilement. Le végétal n'a pas vocation à être uniquement décoratif ou symbolique. Bien que le cercueil soit en verre,

comme dans *Blanche Neige*, l'image de l'éveil après la mort est loin de celle des contes de fées. Ce n'est pas l'élégance ou la douceur qui sont recherchées mais la création d'un environnement qui incite à retrouver la volonté du corps à réagir, à sentir, à bouger, à vivre. Les fleurs ne sont pas inoffensives. Elles sont à l'origine d'un contexte si ce n'est hostile, du moins perturbant parce qu'il est peu quotidien et hyper-sensoriel.

Les fleurs contraignent ainsi le corps à s'extirper et à se redresser dans une sorte de mise au monde par la matière. Toute une redécouverte du corps et un réapprentissage de son impact dans le monde sont mis en scène. La station verticale n'est pas directement atteinte, il faut d'abord ramper, s'accroupir, s'exercer à tenir sur quatre appuis, chuter à plusieurs reprises, mesurer et répartir sa force. Ensuite c'est l'explosion de vitalité, le jet de fleurs en tous sens, les contorsions du corps qui marquent un retour à un désordre plein de vie mais excessif et chaotique. Les tentatives d'ingestion des fleurs comme s'il s'agissait de nourriture et la dimension sexuelle – on voit la performeuse fourrer des fleurs dans son soutien-gorge ou dans sa culotte et frotter ses parties génitales – participent de cette vitalité et de cette hyper-sensorialité. Il y a une sorte de rage positive dans ce mélange coloré du corps aux végétaux qu'il propulse. Les pétales se défont, les feuilles se cassent, les tiges virevoltent comme des confettis et serpentins. Le corps est intégré à ces éclaboussures de couleurs et d'odeurs ; il en est même la source. Action et réaction du corps comme de la matière se confondent. L'environnement, très coloré et odorant, est un appel aux sens que le corps cultive en retour puisque c'est en secouant les fleurs et en s'agitant que les senteurs continuent de se diffuser et les couleurs de « peindre » l'espace. Annabelle Chambon ne se détache pas de la matière. Son corps reste comme imbriqué dedans, même s'il retrouve sa capacité de mouvement.

Néanmoins, alors que la chair des fleurs se déchire, la densité du corps s'affirme, sa présence devient plus concrète, moins flottante que lors des premiers gestes effectués par la performeuse. Il y a quelque chose de tranchant dans ce basculement du corps enseveli au corps agissant dans et sur son environnement pour éprouver pleinement son être au monde. L'engloutissement appelle à la résistance, au dégagement, à un refus de la passivité. La fragilité des fleurs malgré leur robustesse initiale – il ne s'agit pas de petites fleurs champêtres mais d'imposantes fleurs aux tiges épaisses – contribue à ce revirement. S'opère un transfert de la forme et de la force de la composition florale au début de la performance vers celles du corps ensuite. Les qualités de la matière sont en quelque sorte appliquées au corps de la performeuse. Le corps qui n'était pas visible et très passif devient ultra-présent et énergétique. Paradoxalement

c'est la finitude du corps, posée d'entrée de jeu, qui renforce le sentiment de vie⁶⁵⁶. La relation entre corps et végétaux, à la fois par leur similitude et par l'inversion progressive du rapport de force, participe du marquage du corps comme périssable et de cette intensification de sa vitalité.

Avec cette performance, Jan Fabre joue avec les attentes des spectateur·trice·s. Ce n'est pas une représentation du cadavre, ni du deuil, ni même une cérémonie mortuaire qui nous sont donnés à voir. La mort n'est plus un résultat, une conclusion, ni un instant dramatique, elle est un point de départ qui s'incarne par l'omniprésence de la matière. La mort est présentée hors de tout contexte permettant une projection identificatoire ou cathartique envers le corps de la performeuse. Ce n'est pas un corps héroïque, ni un fantôme chargé d'une mission narrative. Il s'agit d'un corps anonyme, extrait de toute dramaturgie qui permettrait de lui donner un sens ou d'y projeter un attachement.

Une fois que la performeuse est parvenue à se dégager des fleurs, son identité reste toujours secondaire. Même ses attributs genrés, contrairement à la majeure partie des créations de Jan Fabre, sont masqués par des sous-vêtements comme pour éviter que l'attention ne s'y porte davantage avant la scène finale, beaucoup plus désinvolte. Avec ce corps qui s'extrait maladroitement de son cercueil et qui est presque grossier dans sa gestualité, c'est un retour à une forme d'animalité qui est suggéré. La dynamique du corps de la performeuse rompt avec l'ambiance initialement instaurée par la musique, par la composition florale et par l'odeur très dense, potentiellement écœurante, qui s'en dégage. Il s'agit presque de confronter les spectateur·trice·s à leur désir morbide ou leur plaisir tragique de voir la mort représentée. Pour Paul Ardenne :

Si le spectacle de la mort fascine, c'est d'intégrer dans sa matière l'énigme du « passage », l'énigme de la mort comme mécanisme (comme « antimécanisme », devrait-on dire) de suppression de la vie. Ce que nous y guettons, avant tout, c'est le moment de la « bascule »⁶⁵⁷.

Ici, c'est l'inverse qui est représenté : on ne voit pas un corps passer de la vie à la mort, mais revenir de la passivité du cadavre pour explorer une forme d'hyper-sensorialité. Au lieu de nous permettre de vivre « une expérience du *mourir par procuration*⁶⁵⁸ » qui nous vivifierait

⁶⁵⁶ Comme le rappelle Paul Ardenne, « figurer la mort, le plus clair du temps, n'est jamais que figurer la vie, par maîtrise bien comprise de l'antinomie et de la métonymie ». Paul Ardenne, *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du 20e siècle*, Paris, Regard, 2001, p. 245.

⁶⁵⁷ Paul Ardenne, *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, p. 348.

⁶⁵⁸ *Ibidem*, p. 349.

en retour, *Preparatio Mortis* expose directement ce phénomène d'intensification du sentiment de vie recherché par Jan Fabre.

En plongeant d'abord les spectateur·trice·s dans le noir, l'attention se porte sur d'autres sens moins valorisés, comme l'odorat, qui est très connoté et qui évoque assez rapidement la présence de matières ayant une valeur positive ou négative. En tant que sens particulièrement associé à la mémoire et à l'instinct, et bien que la senteur des fleurs soit culturellement codifiée, l'odorat suscite des réactions très organiques et affectives non seulement pour la performeuse mais aussi pour les spectateur·trice·s. On a donc un premier phénomène de sollicitation sensorielle assez vivifiant, par ailleurs susceptible de déclencher des intolérances, ce qui est rarement le cas d'autres matières abordées dans cette thèse. Les spectateur·trice·s sont alors rappelés·es à leur propre corporéité et à leur association personnelle de l'odeur florale à certaines situations avant de pouvoir chercher le sens de cette senteur dans le spectacle, l'odeur arrivant avant la musique qui vient orienter sa lecture. S'opère ainsi un détournement de la logique narrative vers la logique sensorielle en début de performance.

Le « *post-mortem stadium of life* », caractérisé par une hypervigilance à l'environnement et aux sensations, n'est donc pas réservé à la performeuse même s'il est expérimenté de manière beaucoup moins dense et éprouvante du côté du public dont la participation reste minimale. La recherche d'une saturation (visuelle avec les couleurs et les jets de fleurs, olfactive, gestuelle) conduit à une désacralisation de la mort⁶⁵⁹ et à une caricature de la vie, de sa fugacité et de sa vanité tant tout est amplifié. Le corps de la performeuse perd son identité dans cet enchaînement rapide de mouvements brusques. Au lieu d'être particularisé, il tend à être généralisé à un état d'hyper-sollicitation des sens qui est communiqué à moindre mesure aux spectateur·trice·s.

⁶⁵⁹ Pour Paul Ardenne : « C'est cela, la mort moderne : pas grand-chose, le non-événement de cet événement somptuaire que devrait être toute disparition d'un homme ». *Ibidem*, p. 368.

Description : Paso Doble est un duo du chorégraphe Josef Nadj et du plasticien Miquel Barceló. La performance a lieu sur une scène recouverte de glaise et complétée par un mur de fond de scène lui aussi en argile. Les deux interprètes, vêtus de costumes noirs, viennent d'abord malaxer la terre et y dessiner des formes. Peu à peu, l'argile humide enlève leur corps et camoufle leur figure. Josef Nadj et Miquel Barceló créent des masques de terre à même leur visage puis accumulent d'impressionnantes masses de glaise sur la tête et les bras du chorégraphe. La performance se clôture par un retour des corps à la terre lorsque les interprètes basculent tête la première dans le mur et se laissent absorber par l'argile, disparaissant peu à peu.

Avec *Paso Doble*, du chorégraphe Josef Nadj et du peintre Miquel Barceló, un autre seuil est franchi dans la relation phénoménologique qui unit corps et matières dans une dissolution de l'identité. De nouveau, la parole et la narrativité sont évacuées⁶⁶⁰ au profit d'une pure confrontation des corps avec la matière qu'est l'argile. Celle-ci compose l'entièreté de l'espace scénique (sol et mur de fond). La référence au *paso doble* – danse en duo symbolisant la bataille entre un toréador et un taureau – convoque une dualité qui est transposée dans le rapport de l'humain à la matière. Cette dernière n'est pas envisagée comme une chose passive mais devient partenaire de jeu. Les créateurs conservent d'ailleurs une dimension sacrificielle⁶⁶¹ dans leur œuvre qui, pour eux, s'exprime dans l'effort physique accompli face à la glaise, conçue comme quelque chose de dynamique et vivant.

Paso Doble est tant une mise à l'épreuve des corps par leur environnement qu'une expérience physique et sensorielle de la matière comme agent quasi-autonome. Pour Josef Nadj, il s'agit de « [faire] des essais à deux pour voir comment cette terre réagit⁶⁶² ». Miquel Barceló parle, quant à lui, d'une dimension sensuelle dans cette rencontre avec la matière⁶⁶³. La manipulation de la terre a quelque chose de jouissif, qui convoque le plaisir régressif de la salissure et du modelage. Les différentes couleurs de l'argile (blanche et rouge), les bruits de la glaise malaxée et le son enregistré – échos, souffles, instruments électriques⁶⁶⁴ – participent d'une œuvre synesthésique. De nouveau, l'odeur est présente, l'argile étant mouillée pour être plus malléable. C'est encore une fois ce qui saisit les spectateur·trice·s dès leur entrée dans la

⁶⁶⁰ « Cela fait partie de la particularité de cette œuvre, le fait qu'elle ne soit pas verbalisée, parce que nous essayons d'aller plus loin à partir d'une nécessité que nous ressentons sur place ». Miquel Barceló et Josef Nadj, entretien sans titre, non daté, réalisé par Irène Filiberti. En ligne. Consulté le 03 janvier 2020 : <http://josefnadj.com/paso-doble/#presentation>

⁶⁶¹ Miquel Barceló et Josef Nadj, entretien sans titre datant du 16 avril 2016 réalisé par la Fondation Beyeler (Bâle, Suisse). En ligne. Consulté le 03 janvier 2020 : <http://josefnadj.com/paso-doble/#tab-1520869628135-4-1>

⁶⁶² Josef Nadj, *op. cit.*

⁶⁶³ Miquel Barceló, *op. cit.*

⁶⁶⁴ « On a commencé un geste mais ce geste est approfondi par l'espace sonore [créé par Alain Mahé] qui devient architecture. Le relief est aussi mis en valeur par [l'éclairagiste] Rémi Nicolas ». *Ibidem*.

salle : la matière a une présence, une forme, une odeur et c'est elle que le public rencontre en premier.

Sur scène, le mur et le sol d'argile humide attendent l'entrée des performeurs. Ce temps de suspension de la présence humaine n'est pas anodin et permet d'entrée de jeu d'affirmer l'importance de l'argile. La matière s'offre aux spectateur·trice·s, non seulement en tant que décor, mais en tant qu'actrice. Dès les premières minutes du spectacle elle affiche son pouvoir transformateur. Après un temps d'immobilité, on perçoit des bosses et des fissures se former à même le mur, laissant deviner la présence d'interprètes mais les plaçant volontairement au second plan. La chercheuse Oriane Maubert explique à ce sujet :

Toutefois, leur invisibilité fait que le regard du spectateur se focalise, non pas sur l'humain, mais sur les caractéristiques et les évolutions de la matière (dessèchement, craquelures, affaissement...). Plutôt que de faire ombrage à la matière en la rendant passive, l'action humaine sur la matière révèle et renforce son agentivité⁶⁶⁵.

Après un temps, Josef Nadj et Miquel Barceló font leur apparition. Pendant la première partie du spectacle, ils travaillent la matière, y effectuent des percées, la malaxent, la frappent, y dessinent ou y sculptent des formes à l'aide d'outils qui sont bientôt relayés par leurs mains, leurs bras, leurs genoux, leurs coudes, bref tout leur corps. La résistance qu'offre l'argile non cuite combinée à la difficulté de s'ancrer dans un sol glissant change cette pièce en une véritable épreuve physique. Cette fois l'effort n'est pas du tout théâtralisé et la pièce laisse place à l'improvisation qu'impose le hasard de cette matière résistante mais molle et transformable. Les artistes expriment d'ailleurs leur souhait d'« enlever tout ce qui n'était pas nécessaire : ce qui était théâtral, décoratif, dansé, tout ce qui n'était pas structurel⁶⁶⁶ » et de « dépouiller au maximum⁶⁶⁷ » le geste.

Comparé au *Défi à la boue* de Kazuo Shiraga, réalisé en 1955 à Tokyo, au cours duquel l'artiste japonais se contorsionnait dans un bassin rempli d'une boue épaisse afin de créer une « peinture » éphémère qui porte la marque du combat physique avec la matière, ici il ne s'agit pas d'un challenge solitaire ritualisé par un artiste devant un groupe restreint d'initié·e·s⁶⁶⁸. Avec *Paso Doble*, non seulement la pièce est plus largement diffusée, mais l'enjeu se

⁶⁶⁵ Oriane Maubert, « Soutenir l'argile, soutenir les corps. Paso Doble (2006), Josef Nadj et Miquel Barceló », *Agôn. Revue des arts de la scène*, décembre 2019, p. 4.

⁶⁶⁶ Miquel Barceló et Josef Nadj, *op. cit.*

⁶⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁶⁸ François Lachance-Provençal, mémoire de recherche en Histoire de l'art, *Kazuo Shiraga : une esthétique du dépassement*, soutenu en 2008 à l'Université du Québec à Montréal. En ligne. Consulté le 04 janvier 2020 : <https://archipel.uqam.ca/1886/1/M10571.pdf>

complexifie avec la présence de deux personnes sur scène. S'il s'agit bien de produire un tableau vivant dans lequel entrer⁶⁶⁹, la relation entre Josef Nadj, Miquel Barceló et leur environnement introduit des questions relatives à l'identité et à l'altérité, notamment au travers de la conception de masques d'argile molle. De la simple expérimentation formelle et sensuelle des corps dans la matière, l'œuvre évolue vers une déconstruction des identités parachevée par l'absorption totale des corps par la matière.

Une longue séquence de la pièce est dédiée à un enchaînement de fabrications et de détériorations de masques construits à partir de larges assiettes en argile non cuite que les deux artistes écrasent sur leur visage et sculptent à l'aveugle sur leur propre figure. Les premiers masques créés reproduisent et amplifient des expressions humaines en creusant les yeux et la bouche et en étirant le nez. Mais petit à petit les figures qui surgissent sont plus animales et laissent apparaître çà et là des cornes, des yeux latéraux, des museaux ou des groins... La succession de ces apparitions suggère une modulation extensible de l'identité grâce au masque d'argile molle, l'argile étant elle-même comparée à la chair par les artistes :

L'argile est une matière essentielle, elle est comme une grande métaphore de la peinture et de la chair. Dans la Bible, on crée les premiers humains avec de l'argile modelée. On retrouve aussi l'argile dans les formes d'art les plus anciennes. [...] C'est une évocation des origines⁶⁷⁰.

Dans un premier temps, cette diversité de masques montre la possibilité de façonner un visage, de construire une identité et de la détruire puisque chaque masque, une fois sculpté, est ensuite projeté sur le mur d'argile en fond de scène pour s'y écraser et faire corps avec lui. Mais les figures créées sont assez schématiques et ne laissent pas le temps à un personnage d'émerger. Il n'y a d'ailleurs pas du tout de jeu théâtral à partir de ces masques, seulement un bref temps de présence. Il s'agit plutôt de montrer la confection d'une forme suivie de sa destruction et de révéler simultanément les potentiels infinis de la matière brute qui ne se fatigue jamais d'être formée, déformée, détruite, reformée. Du côté des performeurs, c'est un geste créateur, quasi-démiurgique, mais aussi violent et gratuit, qui est mis en scène. Les mains, les bras et le visage des interprètes sont des outils qui creusent, transpercent, moulent, pressent, tordent, étirent... Matière et corps s'allient dans cette surproduction de masques que l'on pourrait rapprocher du processus d'identification de soi tel que décrit par Levinas :

⁶⁶⁹ Evoquant la genèse du projet, le chorégraphe explique : « Et un jour, je lui [Miquel Barceló] ai dit spontanément – c'était une envie qui s'était accumulée en moi – que j'aimerais bien faire l'expérience d'entrer dans son tableau. ». Josef Nadj, *op. cit.*

⁶⁷⁰ Miquel Barceló et Josef Nadj, *op. cit.*

Être moi, c'est, par-delà toute individuation qu'on peut tenir d'un système de références, avoir l'identité comme contenu. Le moi, ce n'est pas un être qui reste toujours le même, mais l'être dont l'exister consiste à s'identifier, à retrouver son identité à travers tout ce qui lui arrive. Il est l'identité par excellence, l'œuvre originelle de l'identification. Le Moi est identique jusque dans ses altérations⁶⁷¹.

Si la matière peut être envisagée, à cet instant de la pièce, comme une prolongation de l'identité, il s'agit alors d'une identité minimale, réduite à quelques contours sculptés à la hâte et qui, d'ailleurs, figurent de moins en moins un visage humain. C'est davantage l'action en soi de mise en forme de la matière qui définit les corps en scène puisque les présences n'ont pas véritablement le temps de se fixer. Pourtant, ce geste même semble dénué de finalité, il apparaît à la suite d'une séquence assez longue de malaxage, labourage, et dessin dans la terre molle. Il ne semble pas y avoir de logique dans le passage d'une scène à l'autre, si ce n'est celle de la matière qui pousse les interprètes à explorer l'argile autrement, à la confronter, à la prendre à bras le corps. Pour Oriane Maubert, « en donnant du jeu aux danseurs, l'argile renvoie le corps vivant à lui-même, à sa condition d'être en mouvement à la recherche de son ancrage au monde⁶⁷² ». L'argile encourage l'exploration, le geste, la mise en forme et son dépassement. C'est tout le corps des performeurs qui est mobilisé pour cette rencontre. Les outils, présents dans la première partie de la performance, sont abandonnés pour privilégier le contact direct entre les mains et la terre et la recherche d'un rééquilibrage constant de la position tenue pour s'adapter à l'instabilité de l'argile.

Ces masques, créés à même le visage des performeurs, se chargent progressivement d'une valeur anti-productive. A mesure que leur confection avance, ils s'éloignent de la fonction traditionnellement associée aux masques. Au lieu de faire émerger des visages, supports au dessin d'un personnage, au lieu de surligner des traits identitaires caractéristiques, les masques prennent peu à peu des distances avec genre humain et même avec l'animalité. Ces masques d'argile tendent graduellement vers une désidentification qui perturbe la projection identificatoire des spectateur·trice·s envers les performeurs. Cette action relève plus de l'événement plastique que de la théâtralité puisque non seulement on ignore mais on empêche l'émergence de personnage, de fiction dramatique et l'incarnation propre au jeu d'acteur. On se situe dans un travail à la lisière entre forme et informe, entre modelage et a-figuration, certains

⁶⁷¹ Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Dordrecht, Kluwer Academic, 2009, (« Livre de Poche Biblio essais », 4120), p. 25.

⁶⁷² Oriane Maubert, *op. cit.*, p. 3.

masques s'approchant finalement de l'abstraction. La matière se greffe au visage, le phagocyte, sans pour autant rester totalement brute puisqu'elle subit malgré tout une transformation.

L'ensevelissement du visage sous l'argile est choisi par les artistes, ils ne le subissent pas. Ils se donnent à la terre. C'est eux-mêmes qui décident, après avoir été en position de domination de la matière, d'opérer un décentrement, de s'éloigner légèrement de l'anthropomorphisme tout en étant pleinement acteurs de leur relation à la matière. Et c'est à ce moment d'ouverture de la relation que la matière semble davantage révéler ses possibles. Au début de la performance, le labourage et le dessin étaient assez primitifs⁶⁷³ et se situaient plutôt du côté de l'empreinte, de la trace, de la puissance dont on veut marquer le passage. La formation des masques fait de l'argile une matière plus sensuelle, proche de la peau, qui permet un travail en trois dimensions mais aussi une déstabilisation du primat anthropomorphique. Cette déstabilisation a lieu à la fois sur le plan visuel (disparition du visage) et sur le plan kinesthésique puisque : « [...] la matière a pour fonction de déplacer le danseur, de déstabiliser son axe gravitaire, ses appuis, ses intentions. [...] Le corps du danseur ainsi décentré déstabilise l'identité des interprètes, comme dépossédés d'eux-mêmes au contact de l'argile⁶⁷⁴ ».

Le volume et la profondeur donnent forme à la matière, mais en font aussi une puissance active. Elle ne se réduit pas à une forme achevée, exposable, ni à une hypothétique passivité. Elle vient pousser les performeurs dans leurs retranchements. Son étalage sur le visage décuple les sensations tactiles, empêche la vue et obstrue partiellement la respiration, augmentant ainsi l'effort physique accompli sur scène. L'enchaînement de la formation et de la destruction des masques engendre aussi une cadence soutenue qui peut accentuer le sentiment d'étouffement.

La séquence qui suit joue également sur l'accumulation, mais davantage en termes physiques qu'en termes de temporalité. En effet, l'enchaînement des différents masques s'inscrit dans une accumulation temporelle d'apparitions et de disparitions alors qu'au cours de la scène suivante, l'accumulation se situe au niveau de la masse de matière manipulée plus que dans le rythme. Miquel Barceló empile sur le visage et les mains de son partenaire plusieurs jarres non cuites. Il s'attache à détruire les membres du corps de Josef Nadj qui étaient

⁶⁷³ « Dans nos premières conversations, nous avons évoqué ensemble l'espace des grottes, les dessins de la préhistoire, les débuts de la création. C'est pourquoi nous avons gardé l'idée de travailler sur des formes primaires. Puis nous avons déterminé l'espace de cette performance : un mur d'argile, avec l'envie de commencer dans un état dégagé de toute prédétermination afin de pouvoir se laisser bousculer par tout ce qui advient dans le présent, à travers le geste et l'actualité de la performance ». Josef Nadj, *op. cit.*

⁶⁷⁴ Oriane Maubert, *op. cit.*, p. 6.

précédemment les plus actifs dans la création des masques et qui font partie des zones du corps les plus expressives, donc révélatrices d'une identité.

L'accumulation est violente, les gestes sont efficaces et nets. La difficulté physique affrontée par Josef Nadj (poids et manque d'aération) est visible. On le voit osciller puis tomber à genoux et s'appuyer contre le mur pour chercher une autre façon de se tenir qu'à la verticale. La matière n'est pas mise en forme comme dans la scène passée, elle est essentiellement agent destructeur. La nature offensive de ce passage devient évidente lorsque Miquel Barceló projette des lances en bois dans l'argile accumulée sur le visage et les épaules de son compagnon afin de la transpercer. Tant que Josef Nadj et Miquel Barceló n'entrent pas en contact l'un avec l'autre, l'argile permet une exploration partagée, une chorégraphie instantanée et la mise au jour de relations d'influences réciproques entre corps et matière. Mais dès que les interprètes se font face, l'argile devient une alliée dans la destruction et l'effacement d'autrui. En entretien, Miquel Barceló témoigne de la perception qu'ont les enfants de cette scène :

Les enfants m'ont dit qu'on dirait une pièce où je suis le méchant et où Josef est le gentil, qu'on dirait que j'essaie de tuer Josef⁶⁷⁵.

On aboutit ainsi à une destruction de l'Autre par et avec la matière qui va crescendo. Avec les premiers masques humanoïdes puis animaliers, l'argile sert à modeler une identité réduite à une forme ultra-schématique qui tend à réifier les corps, à les attirer du côté de la sculpture, plutôt qu'à incarner une personnalité. Ensuite les masques deviennent plus abstraits et défont l'identité. Enfin, on aboutit à l'engoncement violent du corps de Josef Nadj sous la matière informe. Le visage est le premier site de ces phénomènes de destruction et de désidentification.

Avec cette scène, une réversibilité s'opère également du côté de Josef Nadj. Face à la matière, il abandonne sa posture de domination. Il la laisse le recouvrir et accepte qu'elle l'efface : « Dans ce projet, je deviens le support du matériau même⁶⁷⁶ ». Miquel Barceló, quant à lui, s'en sert comme d'une alliée mais il la laisse aussi reprendre ses droits, agir librement, faire son œuvre. A quelques rares exceptions il appuie sur l'argile accumulée pour qu'elle s'entasse correctement mais la plupart du temps il se contente de la jeter sur Josef Nadj et de la laisser faire, se positionner d'elle-même, se ramollir. La matière est donc utilisée pour son

⁶⁷⁵ Miquel Barceló, *op. cit.*

⁶⁷⁶ Josef Nadj, *op. cit.*

propre pouvoir d'action, pour sa manière de s'affaisser, pour son caractère à la fois compact, glissant et étouffant.

D'après David Le Breton l'attaque du visage est significative :

Pour les sociétés occidentales le visage cristallise le sentiment d'identité. Il traduit l'absolu d'une différence individuelle en même temps que l'affiliation à un groupe. Car l'homme n'est jamais seul au sein de son propre visage, celui des autres y transparait. [...] Parce qu'il en est le signe le plus puissant, la négation de l'homme passe par celle de son visage. [...] La défiguration est une fracture d'identité⁶⁷⁷.

En détruisant le visage, c'est-à-dire en niant l'altérité, c'est aussi une réduction de l'Autre au silence qui est mise à l'œuvre, ce qui n'est pas sans faire écho au refus d'utiliser la parole pendant la pièce. Selon le philosophe Emmanuel Levinas :

Le visage est une présence vivante, il est expression. [...] Le visage parle. La manifestation du visage est déjà discours. Celui qui se manifeste [...] défait à tout instant la forme qu'il offre. Cette façon de défaire la forme adéquate au Même pour se présenter comme Autre, c'est signifier ou avoir un sens. Se présenter en signifiant, c'est parler⁶⁷⁸.

Si le visage est expression, discours, présence inaliénable d'Autrui, son effacement est un tarissement, une forme de mort dans le silence qui permet d'affirmer davantage la présence vivante de la matière. Cette destruction symbolique⁶⁷⁹ s'accompagne d'une épreuve physique croissante pour Josef Nadj qui doit résister à un poids de plus en plus lourd et surtout à une diminution des zones de circulation de l'air. Ce n'est plus seulement l'odeur, comme dans *Preparatio Mortis*, qui gêne la respiration, mais l'accumulation même d'une masse imposante de matière.

Malgré tout, ce combat est pleinement consenti par Josef Nadj qui ne tente pas de déjouer Miquel Barceló. Il finit par ailleurs par retirer les couches d'argile qui le surplombent et à se mêler volontairement à la glaise en appuyant son corps et son visage contre le sol et le mur, dans un geste d'acceptation et dans une volonté de fusion. Le recouvrement du visage n'est qu'une étape vers une sorte de soumission à la matière opérée par les deux performeurs

⁶⁷⁷ David Le Breton, *op. cit.*, p. 287.

⁶⁷⁸ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁷⁹ Dans *Totalité et Infini*, l'anéantissement du visage ou le meurtre d'Autrui demeurent impossibles puisque le désir destructeur est concomitant à l'émergence du principe éthique de ne pas tuer, principe qui impose une limite au pouvoir de l'individu. Dans *Paso Doble*, la confrontation des deux interprètes – qui auparavant se contentaient d'expérimenter leur environnement de manière indépendante – se fait dans la violence et par le biais de la matière. Le désir de mettre fin à l'Autre, à l'identité qu'on ne maîtrise pas, est esthétisé et mis à distance grâce à un matériau au statut ambiguë puisque l'argile est symboliquement associée à la chair.

qui retrouvent une forme d'égalité dans leur rapport de force : « à la fin ce sont nous deux qui disparaissions dans un trou, il n'y en a plus un qui est victime de l'autre⁶⁸⁰ ».

L'affrontement entre les deux interprètes mène effectivement à un dénouement qui déplace la question de l'identité et de l'altérité vers l'environnement scénique. Ils finissent tous les deux par s'appuyer contre le mur argileux jusqu'à y creuser un trou dans lequel se laisser absorber entièrement. L'image qui s'en dégage – deux hommes qui basculent lentement tête la première dans des trous perforés dans un mur d'argile – s'apparente à un accouchement inversé. Les corps, qui pendant une longue séquence agissaient sur la matière comme sur un objet et étaient aux prises avec elle, deviennent eux-mêmes modelables (ils ploient, glissent...), et finissent par faire corps avec elle en plongeant en elle. Dans une attitude assez phénoménologique, les corps semblent *être* à l'argile dans une sorte de réciprocité.

L'humain n'est plus central, il s'insère dans un environnement à comprendre dans sa globalité, dans un paysage mouvant et vivant qui se dessine à chaque instant. Il reste néanmoins actif mais son identité perd de l'importance et ses signes d'humanité, comme les habits par exemple, sont dégradés. Avant qu'ils ne plongent entièrement dans la glaise, la peau des interprètes finit par être complètement couverte d'argile et les vêtements salis. Si les corps restent actifs et volontaires, leur engloutissement est dû à la mise en action et à la mise en valeur des qualités de la matière.

Enfin, si la pensée d'Emmanuel Levinas est intéressante pour saisir la charge identitaire attribuée au visage, la destitution de l'identité et l'avènement de la matière ne doivent cependant pas être psychologisés puisqu'il n'y a pas de fiction et que la performance n'a pas de teneur biographique. Non seulement les corps deviennent ou redeviennent eux-mêmes matière dans ce retour au trou matriciel, mais les artistes parlent aussi d'un refus de jouer et d'un surgissement de la matière grâce au geste. Miquel Barceló explique :

J'ai demandé à Josef de ne pas « figurer », de ne pas faire de gestes trop physiques pour ne pas dessiner, parce que je veux que cela surgisse à la fin comme une apparition et non par la volonté⁶⁸¹.

Tandis que pour Josef Nadj :

[Il faut] exposer l'acte même de faire. [...] Dans cette proposition, aucun de nous deux ne joue. Il s'agit uniquement de rester concentré sur son geste et de voir dans cette heure, cette durée de

⁶⁸⁰ Miquel Barceló, *op. cit.*

⁶⁸¹ Miquel Barceló, *ibidem.*

la performance ou traversée temporelle et physique, combien de tableaux peuvent surgir, combien d'images peuvent évoluer, se transformer, s'effacer. [...] On se concentre sur l'essentiel afin de pouvoir suivre l'apparition des formes qui se manifestent dans l'argile⁶⁸².

Les artistes ne se positionnent pas « comme maîtres et possesseurs de la nature⁶⁸³ » comme le voudrait la tradition cartésienne, mais au contraire, dans un rapport d'écoute et de réceptivité.

La matière brute n'est pas envisagée, comme une partie de la philosophie occidentale le suggère, comme le comble de l'impure. Plotin, penseur néoplatonicien du I^{er} siècle, conseillait dans ses *Ennéades* de « regarder comme laid tout objet qui n'est pas entièrement sous l'empire d'une forme et d'une raison, la matière ne pouvant pas recevoir parfaitement la forme [que l'âme lui donne]⁶⁸⁴ ». Pour lui, seul le sculpteur pouvait déceler la beauté (et donc le bien suprême) dans la matière en opérant par retranchement⁶⁸⁵. Dans *Paso Doble*, forme et informe cohabitent, et si des figures et des dessins apparaissent dans la matière, l'identité des corps quant à elle se dissout, perd de l'importance. L'humain cesse d'être central.

Une sorte de nivellement s'opère. Ce n'est ni le corps ni la matière qui gagne, ce sont plutôt le geste et la forme changeante qui en émerge. Pour Oriane Maubert, il s'agirait de parler de corporéité plutôt que de corps puisque « la corporéités, se situant entre le percevoir et l'agir, permet de raconter comment l'interprète est façonné par ses partenaires et son environnement, au lieu de le concevoir comme un être unifié, autonome, en somme déjà constitué⁶⁸⁶ ». La matière est simultanément l'altérité absolue et l'identité suprême : les frontières fondent au profit d'une relation, d'un environnement qui se redessine, d'un mouvement ou d'un ensemble de phénomènes. Les corps englués dans la glaise participent d'une sorte de chaos organisé où les matières et les corps entrent en réseau. Eux-mêmes ne sont pas forme finie, mais matière brute, capable de transformation.

⁶⁸² Josef Nadj, *ibidem*.

⁶⁸³ René Descartes, *op. cit.*, p. 64.

⁶⁸⁴ Plotin, « Livre Huitième. De la nature, de la contemplation et de l'Un », in *Les Ennéades*, III, trad. M.-N. Bouillet, Hachette, Paris, 1859.

⁶⁸⁵ « Rentre en toi-même et examine-toi. Si tu n'y trouves pas encore la beauté, fais comme l'artiste qui retranche, enlève, polit, épure, jusqu'à ce qu'il ait orné sa statue de tous les traits de la beauté. Retranche ainsi de ton âme tout ce qui est superflu, redresse ce qui n'est point droit, purifie et illumine ce qui est ténébreux, et ne cesse pas de perfectionner ta statue jusqu'à ce que la vertu brille à tes yeux de sa divine lumière ». Plotin, « Livre sixième. Du beau », in *Les Ennéades*, I, trad. M.-N. Bouillet, Hachette, Paris, 1857.

⁶⁸⁶ Oriane Maubert, *op. cit.*, p. 2.

B / Matières qui menacent ou attaquent les corps

En dehors des stratégies de recouvrement, la matière peut aussi dissoudre les corps par leur mise en péril, par la création de conditions dangereuses ou extrêmes. C'est l'intensité du risque encouru qui tend à désubjectiver les corps. L'identité n'a plus sa place devant le sentiment d'urgence qu'engendre la matière. Bien que la matière et son usage soient choisis par les artistes, une fois immergés dans une situation risquée, les corps sont sommés de réagir. Le danger crée une forme de porosité, les corps s'ouvrant par l'évidence de leur vulnérabilité. On expose leurs faiblesses, leur risque de brisure, d'écorchure ou encore de brûlure, en bref comment l'environnement peut interférer avec l'existence même et la santé de l'individu. Les artistes s'inscrivent alors dans la quête d'une universalité de la fragilité du corps humain.

Je propose d'aborder ce type d'interaction corps-matière de manière graduelle en allant du moins dangereux (l'immersion dans l'huile dans *Quando l'uomo principale è una donna* de Jan Fabre), vers le plus dangereux (l'immolation de Cassils dans *Inextinguishable Fire*), en passant par un stade intermédiaire (*Bain brisé* de Yann Marussich).

Description : *Quando l'uomo principale è una donna* est une chorégraphie conçue par Jan Fabre pour Lisbeth Gruwez au cours de laquelle la danseuse déverse plusieurs litres d'huile d'olive sur scène. La scène devient de plus en plus glissante et la gestualité gagne en intensité à mesure que l'environnement met en danger la performeuse. Lisbeth Gruwez joue avec les codes de genre en incarnant notamment des stéréotypes de la masculinité dans certains de ses gestes et dans certaines de ses paroles, stéréotypes qu'elle déconstruit progressivement. Au début de la performance elle est vêtue d'un costume d'homme et ses seins sont masqués par une bande de scotch noir. Elle se dévêt au fur et à mesure avant que la scène ne soit recouverte d'huile. Elle a aussi recours à plusieurs moments du spectacle à des boules de métal qui représentent certains attributs sexuels (testicules, ovaires, seins).

Dans *Quando l'uomo principale è una donna* de Jan Fabre (Festival Iberoamericano, Teatro de Bogotá, Colombie, 2004), la danseuse Lisbeth Gruwez entre en scène, vêtue d'un costume noir à la coupe plutôt masculine, sans chemise et les seins seulement masqués par une bande de soie noire. Elle commence par suspendre une vingtaine de bouteilles d'huile à des accroches métalliques disposées de telle sorte à ce que les bouteilles soient inclinées goulot vers le sol. Certains bouchons sont volontairement mal scellés et laissent quelques gouttes d'huile former de petites flaques çà et là. Les actions de Lisbeth Gruwez sont très séquencées. Plusieurs phrases chorégraphiques sont répétées en boucle avec quelques variations ou dans un ordre différent. Elles sont ponctuées par de courts passages où la danseuse s'adresse au public en se préparant un dry martini qu'elle ne trouve jamais « au point », sauf à la fin de la performance après y avoir trempé, à la place d'une olive, une boule métallique qu'elle expulse de son vagin. Entre chaque préparation de martini, Lisbeth Gruwez ôte une partie de ses vêtements jusqu'à se retrouver complètement nue. C'est à ce moment qu'elle débouche toutes les bouteilles d'huile.

Selon la contenance des bouteilles, c'est environ quinze à vingt litres d'huile qui sont progressivement déversés sur le plateau. Comme pour les fleurs dans *Preparatio Mortis*, la matière utilisée sur scène sort de l'ordinaire par la quantité d'huile à laquelle Jan Fabre a recours qui crée une saturation. La sollicitation olfactive assez puissante est partagée entre la scène et la salle. La sensation tactile est également développée par l'amplification maximale de l'emploi généralement très mesuré et circonstancielle de l'huile d'olive.

La viscosité extrême de l'huile perturbe aussi la fonction de frontière de la matière, cette fois parce qu'elle enveloppe le corps et recouvre le sol pour les rendre plus glissants. La couche de gras que produit l'huile réduit l'aspect antidérapant du sol et prodigue les mêmes qualités au corps de la danseuse qu'à son environnement. Les effets de solidité et de stabilité sont amoindris, encourageant un rapprochement du sol pour éviter la chute. C'est la gestualité de Lisbeth Gruwez qui s'en trouve affectée et plus globalement tous les repères associés au mouvement humain.

La danseuse répète alors sa chorégraphie initialement effectuée sur sol sec sur un parterre de plus en plus gras et dangereux. L'huile la force à adapter ses gestes et à changer ses ancrages comme son centre de gravité. La station verticale est progressivement abandonnée pour favoriser le glissement, la torsion, la roulade ou le plongeon. Dans ce spectacle, le corps de la performeuse passe d'un corps musclé, acrobatique, contrôlé à un corps aérodynamique

qui reste maîtrisé mais qui est en même temps décuplé et dépassé par la matière dans laquelle il est plongé. Les gestes sont toujours extrêmement précis et témoignent d'une virtuosité certaine tant ils sont enchaînés avec rapidité. Ce côté aérodynamique du corps, ces retournements incessants, ce sentiment de désassemblage et de reconstitution des membres selon une logique moins humaine, peut-être plus animale, montrent le corps en train de changer. Non seulement la danse entraîne des gestes extra-quotidiens, mais l'environnement extrêmement gras redouble cet effet.

L'huile d'olive agit comme ce qui dilate le mouvement. Au départ, les séquences chorégraphiques s'enchaînent de manière « sèche », le corps n'ayant pour résistance que l'air et le sol. Plus l'environnement devient visqueux, plus les gestes prennent de l'ampleur, se lient entre eux et se déplient dans l'espace.

La vitesse est également démultipliée. A certains moments, Lisbeth Gruwez se tient dans une posture pyramidale, mains et pieds au sol et bassin redressé en l'air. Elle court sur place, jetant ses pieds en arrière et bougeant rapidement sa tête dans une sorte d'acquiescement accéléré. Lorsqu'elle effectue ce même mouvement sur le sol recouvert d'huile ses pieds semblent s'envoler ou pédaler, de l'huile est projetée notamment par ses cheveux, ce qui contribue à donner une sensation de vitesse comme si les gouttes prolongeaient le geste. L'huile rend les mouvements plus larges et denses.

De même, au début du spectacle l'espace scénique est nettement séparé en trois zones qui correspondent chacune plus ou moins à un segment chorégraphique. Au fur et à mesure que la scène est couverte d'huile, la délimitation virtuelle de ces différentes stations devient plus floue. La performeuse se jette parfois au sol sur son flanc comme un animal mi aquatique mi terrestre. Ce geste, qui peut paraître douloureux dans les premiers temps de la performance, sur sol sec, devient plus naturel et logique une fois le sol enduit puisque Lisbeth Gruwez peut alors glisser d'un espace à l'autre. L'huile brouille les frontières spatiales aussi bien que les frontières du corps. Ce dernier se défait de son identité pour s'élargir, faire corps avec son environnement bien qu'il se mette en danger par le risque de glissade.

Le sol huileux devient un espace d'exploration des diverses possibilités de déplacement en dehors de la marche. Le corps de la performeuse est toujours bien accessible à la vue, au sens où il n'y a pas de barrière ou de filtre qui empêche d'y accéder directement. En revanche, son renoncement partiel ou total à la verticalité et le fait de privilégier le glissement comme

mode de déplacement produit une corporéité ayant à la fois un centre de gravité très bas et aucun point d'attache fixe. En embrassant l'horizontalité, Lisbeth Gruwez varie ses points d'appui. L'effet produit est celui d'un corps jaillissant sans cesse de terre et complètement ancré dans sa matérialité, notamment parce qu'il s'extrait des codes gestuels sociaux et de la bipédie.

Une métamorphose du mouvement corporel a donc lieu par l'intermédiaire de l'huile. En effet, les phrases chorégraphiques semblent être approximativement les mêmes du début à la fin de la performance si ce n'est que le corps change de plus en plus son centre gravitationnel et utilise l'huile pour fluidifier ses mouvements ou les transformer. L'huile encourage la recherche de l'extrême en poussant le corps de la danseuse à la contorsion, à la rapidité et au glissement. En interview, Lisbeth Gruwez explique au sujet de Jan Fabre : « C'est le premier chorégraphe qui a su me faire dépasser mes limites⁶⁸⁷ ». Matière riche par sa composition, l'huile agit ici à l'extérieur du corps dansant pour en développer les possibles. L'acte créatif est ainsi mis en scène, au risque d'une dissolution du sujet :

Métaphore de l'acte créateur, [la métamorphose] définit plus spécifiquement ce qui, dans l'art, exerce une force sur les corps (celui du spectateur comme celui de l'artiste), entre transformation et altération. Elle cristallise alors un enjeu majeur : celui d'un possible dépassement, par l'art, des identités⁶⁸⁸.

S'il n'y a pas de réelle hybridation sur scène, le corps de la performeuse se montre néanmoins ouvert et ses contours transformables par le décuplement de ses mouvements et par leur vitesse. La chercheuse Anne Creissels parle de la métamorphose comme d'une « perméabilité entre les espèces et les genres⁶⁸⁹ ». Ici, il s'agit d'une perméabilité entre le corps de l'interprète et son environnement grâce à une matière favorisant le mouvement. Cette transformation de la gestuelle conduit à une altération de la perception du corps de la danseuse qui devient difficilement saisissable. Certaines postures adoptées l'exposent sous des angles peu usuels. On voit ainsi la performeuse poitrine au sol, tête relevée face au public, bras écartés et croupe redressée. Les jambes et le ventre sont peu visibles tandis que l'effet de perspective aplatit l'image produite, donnant la sensation d'un corps étrange ou animalisé.

C'est à la fois le corps en mouvement qui est modifié et le corps perçu. La transformation opérée par l'huile d'olive a lieu de manière directe du côté de la danseuse et de

⁶⁸⁷ Lisbeth Gruwez, « Entretien avec Lisbeth Gruwez, propos recueillis par Aude Lavigne ». En ligne. Consulté le 18 juin 2022. URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/It-s-going-to-get-worse-and-worse-and-worse-my-friend/ensavoirplus/idcontent/49508>

⁶⁸⁸ Anne Creissels, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁸⁹ *Ibidem*, p. 54.

manière indirecte du côté des spectateur·trice·s qui sont amené·e·s à chercher leurs points de repère pour lire ce corps fuyant. Qui plus est, l'huile d'olive est une matière assez quotidienne dont les qualités sont bien connues d'un public occidental. Les spectateur·trice·s se projettent alors très facilement dans le risque de blessure encouru par Lisbeth Gruwez.

Du côté du corps en mouvement, on est en droit de se demander si l'usage de l'huile affecte le schéma corporel. Celui-ci s'élabore entre autres grâce à la proprioception (perception des parties du corps) et le sentiment du déplacement du corps dans l'espace. Pour l'historienne de la danse, Annie Suquet, un pan de la danse contemporaine a développé le principe du continuum qui repose sur une technique d'éveil des corps à leurs perceptions les plus infimes. Elle parle elle aussi d'une contagion qui serait à l'œuvre dans le mouvement :

Eveiller la perception des pulsations physiologiques conduit à la conscience du mouvement comme continuum. Si rien ne l'entrave, la mobilité intime du corps comme sa projection dans l'espace répondent à un principe de propagation, de contagion réactives. L'immobilité n'existe pas, seulement des gradations de l'énergie, parfois infinitésimales⁶⁹⁰.

L'impact de ce principe – et d'autres techniques développées par la danse contemporaine – serait une remise en question des limites des corps en scène :

Au fil du [XX^{ème}] siècle, la danse a contribué à effiloche la notion même de « corps », tant il est devenu difficile de voir dans le corps dansant cette entité close où l'identité trouverait ses contours. [...] Le danseur contemporain n'est pas assigné à résidence dans une enveloppe corporelle qui le déterminerait comme une topographie ; il vit sa corporéité à la manière d'[...] un réseau mouvant de connexions sensorielles qui dessine un paysage d'intensités. L'organisation de la sphère perceptive détermine les aléas de cette géographie fluctuante, imaginaire autant que physique⁶⁹¹.

La chercheuse et performeuse Susan Kozel, avec son concept de « danseur-dansé⁶⁹² » (ou de la « danseuse-dansée ») témoigne quant à elle d'une réversibilité à l'œuvre dans la danse. Ce n'est pas seulement la personne qui décide du mouvement à impulser à son corps, mais c'est aussi son corps qui se laisse emporter ou guider par la danse. Si l'on rapproche cette réflexion

⁶⁹⁰ Annie Suquet, « Le corps dansant : un laboratoire de la perception », Jean-Jacques Courtine, *Histoire du corps - Les Mutations du regard. Le XXe siècle*, vol. 3, Paris, Points, 2011, p. 414-415.

⁶⁹¹ Annie Suquet, *Ibidem*, p. 427-428.

⁶⁹² « The dancing body is an intense example of the entwinement between identity and difference. Dance is an active exploration of that region where the subjective control over the body is at its limit. In this sense the dancer dances and is danced by the force that she sets in motion... The dancing-danced, or chiasm between moving actively and letting ourselves be moved by things, or people, or the world, is about expanding the space between control and being controlled... The dancer may intend to draw out a certain sequence, but often her body's own momentum and balance dictate otherwise ». Susan Kozel, *op. cit.*, p. 38.

du spectacle *Quando l'uomo...*, la matière agirait alors comme ce qui décuple cette relation phénoménologique d'influence réciproque entre le corps et son propre mouvement.

Paul Schilder va même jusqu'à suggérer que la danse peut modifier l'image du corps, et pas seulement son apparence ou sa réception :

La tension et le relâchement des muscles, le déplacement du corps dans le sens de la pesanteur ou à l'opposé, dans le sens de la force centrifuge ou à l'opposé, peuvent avoir une influence considérable sur l'image du corps. Phénoménologiquement, la danse est donc un changement et un relâchement de l'image du corps⁶⁹³.

Le fait de danser avec l'huile accentuerait ce « relâchement ». S'opère alors une rupture des frontières nettes entre l'impulsion du mouvement et sa réalisation dans l'espace, l'un influençant l'autre. La matière agirait donc en tant qu'agent facilitateur de la relation corps-environnement et en tant qu'agent amplificateur à la fois de la puissance et de la fragilité du corps.

C'est par le risque encouru dans la matière que le corps se dépasse et qu'il a la possibilité d'ouvrir ou de réorganiser son schéma corporel. Et cette ouverture conduit à la fois à une sur-présence du corps et à une absence d'identité. Le « réseau mouvant de connexions sensorielles » dont parle Annie Suquet s'intensifie par la matière et fait en quelque sorte du corps de la danseuse un lieu de passage. Ce n'est pas l'identité de Lisbeth Gruwez qui intéresse, mais la densité des connexions établies par son corps avec son environnement. Et cette densité est accentuée par la sensation du risque de blessure produit par l'huile.

Concernant la modification du corps perçu, au début de la performance Jan Fabre attire l'attention sur les particularités du corps de la performeuse, notamment en jouant sur les attributs genrés : costume masculin, discours incarnant des stéréotypes de genre et masquage des seins qui attire en réalité l'attention sur ce qu'on a voulu cacher bien que le corps de la danseuse soit assez sec, voire androgyne. Même la préparation du dry martini est, selon le descriptif, une référence à James Bond, personnage cliché de la masculinité⁶⁹⁴. Lisbeth Gruwez utilise également des boules de métal, d'abord insérée dans sa culotte, puis qu'elle retire pour présenter quelques tours de prestidigitation, les faisant apparaître et disparaître successivement, notamment en les cachant dans sa bouche ou dans son vagin. Elle les emploie aussi de manière

⁶⁹³ Paul Schilder, François Gantheret et Paule Truffert, *op. cit.*, p. 224.

⁶⁹⁴ Descriptif du spectacle, site officiel de la compagnie Troubleyn. En ligne. Consulté le 2 avril 2021. URL : <https://www.troubleyn.be/fr/productions/quando-luomo-principale-e-una-donna>

explicite en les positionnant devant ses seins, ou devant son entrejambe, évoquant soit les testicules soit les ovaires.

Mais la chorégraphie entraîne un décentrement, les questions de genre apparaissent plutôt comme un prétexte à l'exploration des mouvements du corps dans un contexte hors-norme. En tant que spectateur·trice·s, on est happé·e·s par les risques de chute, de torsion des articulations, éventuellement de brûlure engendrés par la friction avec l'huile. Le corps est exposé, mis à nu dans des postures qui laissent paraître les zones les plus intimes ou les plus rarement dévoilées en public. Il n'y a ni pudeur, ni ostentation, ce qui règne c'est surtout le mouvement, l'aspect insaisissable du corps et le risque qu'il encourt dans le débridage de ses potentiels. Il y a quelque chose de radical dans ce double mouvement d'hyper-exposition du corps et de porosité à son environnement qui finit par détourner l'attention de ses caractéristiques identitaires.

L'huile apparaît donc comme une matière qui ouvre le corps par le risque auquel il est exposé. Cette ouverture permet de décupler ses possibles, de le pousser dans des états extrêmes, voire d'engager une modification du schéma corporel. Mais elle engendre également une évacuation de l'identité, marquant le corps comme fluide, ancré dans une dynamique du mouvement, du réseau, de l'intensité.

Description : Dans Bain brisé, le performeur Yann Marussich est installé au fond d'une baignoire et recouvert de six cents kilos de morceaux de verre. La performance dure environ une à deux heures. C'est le temps que prend l'artiste pour s'extraire de la baignoire afin de pouvoir de nouveau respirer et bouger normalement. Cette extraction ne peut se faire sans risque de coupure et d'étouffement.

Avec la performance *Bain brisé* de Yann Marussich (galerie Ex-Machina, Genève, Suisse, 2010), le risque n'est plus celui de la chute ou de la torsion d'un membre mais celui de la coupure et de l'étouffement sous une masse volumineuse de matière tranchante. Le performeur suisse entame son cycle du verre en 2006 avec *Verres de Nuit* et son pendant, *Nuit de verre* (2007), où il s'allonge sur une table recouverte d'éclats de verre et de verres à boisson encore intacts. La table est ensuite soumise à des vibrations de différentes intensités auxquelles Yann Marussich doit résister pour éviter toute blessure. Il poursuit avec *Brisures*, en 2009, qui

précède *Bain brisé* puisque l'artiste est plongé dans un bac transparent rempli d'éclats de verre et effectue de micromouvements jusqu'à en sortir, ce qui constitue approximativement la même trame que celle poursuivie dans *Bain brisé*. Deux différences notables distinguent ces performances : dans la première, il s'agit d'un bac transparent qui ressemble à un aquarium vertical et non à une baignoire opaque et, dans la seconde, le visage du performeur est également recouvert, ce qui n'est pas le cas dans *Brisures*. L'immersion et le recouvrement sont donc plus complets dans *Bain brisé*, d'autant plus que la posture allongée nécessite davantage de mouvements pour s'extraire du verre que celle assise adoptée dans *Brisures*. Enfin, Yann Marussich effectue une dernière performance avec du verre en 2012, *Confession du verre*, où cette fois seule la tête est recouverte de bris de verre retenus par une collerette transparente que l'artiste renverse progressivement. Cette dernière performance sépare le visage du reste du corps et rejoint des logiques de désidentification telles qu'évoquées précédemment avec *Paso Doble*.

Bain brisé est une performance de l'endurance. Elle dure une à deux heures, selon le temps que prend l'artiste à se défaire de la masse de matière qui recouvre son corps. Ce sont six-cent kilos de verre qui sont utilisés, et la lenteur de la performance l'atteste. Les risques sont donc multiples : l'étouffement, la pression exercée par le poids du verre sur le corps et, bien entendu, la coupure voire la blessure. Encore une fois, une matière assez commune est employée hors de son usage habituel et dans des proportions faramineuses. Le performeur explique :

Le verre c'est une matière que tout le monde connaît. C'est la force d'évocation d'une matière qui m'intéresse. Et comment on peut, à travers ça, avoir énormément d'impact visuel et culturel. Le verre cassé représente le déchet, la destruction, l'abandon. Tout le monde peut raconter quelque chose sur le verre cassé ou sur le ciment, le béton. Je cherche des matières évidentes. Ce qui m'intéresse, c'est quand les matières sont universelles⁶⁹⁵.

C'est ce qui va d'abord solliciter l'attention et l'empathie du public. Deux moments clefs se distinguent : le début, avec le dévoilement progressif du visage de cette masse de verre, et la fin, lorsque l'artiste se redresse sur le monticule de verre et expose son corps entièrement nu, boursoufflé par le contact incisif du verre à certains endroits.

Les gestes effectués par l'artiste sont assez lents et entrecoupés de temps de pause qui étirent le moment pour le faire basculer quasiment dans le cliché photographique ou le tableau vivant. Plusieurs des performances de Yann Marussich s'inscrivent dans une recherche de

⁶⁹⁵ Yann Marussich, « Entretien avec Yann Marussich mené par Mélissa Bertrand », 2022, non publié. Voir annexes.

l'immobilité et de la contemplation via l'immersion dans une matière. Ici, ce sont des gestes très minimalistes qui sont effectués, comme pour contrer le sentiment d'urgence que peuvent provoquer les conditions extrêmes dans lesquelles le performeur est plongé. La lenteur du mouvement est à la fois nécessaire pour limiter les risques de coupures, mais donne aussi l'impression que l'artiste est calme. Le début de la performance est même un peu étrange, la musique diffusée est apaisante et discordante avec la situation : on voit seulement un poing et un avant-bras émerger du bain de verre comme un symbole de résistance mais rien ne se passe pendant plusieurs secondes et le mouvement de découverte de la seconde main puis du visage se font très progressivement. Yann Marussich laisse le temps à la matière d'exister alors même qu'elle lui impose une épreuve physique conséquente.

Au début de la performance, Yann Marussich opère donc à l'aveugle. Une pression trop grande sur les débris pourrait lui ouvrir la main alors qu'il a encore plusieurs kilos de verre à ôter de son visage et de son corps. Pourtant ce rythme est nécessaire à sa survie :

Dans le verre, si on n'est pas lent on se blesse, on panique. Toute accélération du rythme cardiaque, du corps, d'un muscle peut être un danger. Il y a un moment où il faut toujours ramener à la lenteur et à la douceur. C'est tout un travail sur l'acceptation. [...] Dans *Bain brisé*, c'est à chaque fois un choc, tout ce poids. Je me demande à chaque fois comment j'y retourne. C'est à la fois très violent et en même temps je suis très détaché. C'est très spécial et comme ça fait des années, le temps agit aussi. J'appréhende ma performance de manière très différente maintenant par rapport à il y a dix ans. Mais je me dis toujours qu'il ne faut jamais que je m'habitue. Le danger peut venir tout le temps. Dans *Bain brisé*, il faut être vigilant en permanence sinon je peux mourir⁶⁹⁶.

Du côté des spectateur·trice·s, le temps est alors suspendu dans ce sentiment paradoxal d'urgence et d'extrême lenteur. Un effet d'abstraction ou de mise à distance peut s'instaurer face au minimalisme du dispositif mais ce dernier se heurte à l'évidence d'une situation risquant de blesser le corps. Les spectateur·trice·s sont confronté·e·s leur propre passivité et inaction face à un geste radical et peuvent être autant fasciné·e·s que démuni·e·s devant le spectacle d'un bain qui abîme la peau au lieu de favoriser le soin et l'hygiène.

Cette fois, l'odorat n'est pas en jeu. La performance repose essentiellement sur la projection empathique des sensations tactiles, sur la vue et sur l'ouïe, le verre produisant des tintements aigus une fois mis en mouvement. La répétition de ce son et des gestes de découverte donnent à éprouver la sensation de la masse de verre utilisée. Le geste s'expose comme tel, sans dramatisation.

⁶⁹⁶ *Ibidem*.

Concernant l'empathie tactile, cette temporalité ralentie permet aussi d'observer le corps du performeur en détail. La vision des extrémités du corps touche particulièrement les spectateur·trice·s. Les mains, qui apparaissent en premier, sont effectivement des parties du corps très sensibles et parcourues d'un grand nombre de terminaisons nerveuses. Il en est de même pour les pieds qui sont particulièrement fragiles aux frottements et aux incisions. Leur apparition avec des entailles parfois visibles peut susciter une douleur en miroir. Elle s'accompagne d'un sentiment croissant de crainte que les blessures ne s'accroissent ou ne se multiplient au moment où l'artiste se redresse et reste debout. Tout le poids du corps repose donc sur ses pieds qui risquent davantage de se couper. Qui plus est, le supplice semble se poursuivre lorsque Yann Marussich doit sortir de la baignoire et donc basculer son poids uniquement sur l'un de ses pieds avant de déposer l'autre à l'extérieur du bain, là où le verre a été entassé. Ce moment où le corps se redresse est particulièrement saisissant et provoque des réactions sensibles visibles (grimaces, mains devant la bouche...) du côté des spectateur·trice·s qui se projettent. Enfin, le dévoilement des parties génitales entraîne également une forme d'inquiétude en tant que partie du corps peu exposée et hypersensible aux coups, à la température ou à une quelconque autre blessure. Elles apparaissent comme une zone de vulnérabilité par excellence.

Ensuite, le visage qui, comme on l'a vu, est le siège principal de l'identité, est aussi l'un des sites privilégiés de l'empathie éprouvée par les spectateur·trice·s. C'est son émergence que l'on attend en premier, non pas tant pour accéder aux traits identificatoires de l'artiste que pour pouvoir déceler sa souffrance ou son indifférence et s'assurer de son état corporel. Tout comme la lenteur des gestes impose une intensification du malaise éprouvé face au risque et à l'inconfort physique, le visage de Yann Marussich est perturbant par son stoïcisme. Le performeur reste très concentré et semble dans une sorte d'hyper-contrôle de son expression faciale. On se met alors en quête du moindre sourcillement, d'une contraction involontaire des muscles du visage, en bref d'un éclair de douleur qui surprendrait l'artiste et avouerait sa faiblesse. Yann Marussich semble parfois être dans un ailleurs inaccessible au public. Le minimalisme de son expression contraste avec la radicalité du contexte. On se situe à l'opposé d'une esthétique expressionniste. L'artiste prend même le temps, à plusieurs reprises, de regarder dans le vide, sans bouger pendant plusieurs secondes. On a le sentiment d'un éloignement de l'humain, de la tentative de dépasser la douleur tout en exposant la fragilité du corps. L'expression de la subjectivité devrait normalement passer par la grimace, par le cri ou le gémissement. Mais aucun son n'est émis par le performeur en dehors de celui produit par le

déplacement des éclats de verre. Et si le visage se contracte par moment, cela reste assez fugace. Le Moi s'absente pour laisser paraître le corps comme objet à la fois fragile et résistant. C'est une sorte de corps martyr qui est présenté dans cette alliance d'une souffrance ou d'une difficulté physique à une expression extatique accompagnée de gestes lents.

Le regard spectatorial se perd donc dans la recherche des lésions. On observe les rougeurs et boursoufflures, on devine un pansement protégeant sûrement une coupure plus profonde causée par une performance passée, on tente de distinguer les marques imposées par la pression du verre sur des plaies réelles, qui sont étonnamment assez peu nombreuses. Et lorsqu'on voit une entaille, on l'observe, on imagine sa profondeur et la souffrance causée selon la zone du corps qui est atteinte. L'attitude contemplative du performeur est transférée aux spectateur·trice·s. On oscille entre empathie sensible envers le corps et mise à distance du sujet. Le corps est sur-présent mais l'identité est évacuée à la fois par l'intensité du contexte performatif et par le traitement hypo-expressif et ralenti de celui-ci.

De son côté le performeur explique adopter des stratégies de détachement, à la fois vis-à-vis de sa situation et vis-à-vis des affects ressentis par les spectateur·trice·s, dans les deux cas afin de se protéger et de parvenir à achever sa performance. Concernant sa propre situation physique, il évoque la longue préparation nécessaire à la réalisation de *Bain brisé* et à la création d'un état de réceptivité à la matière :

Le secret est dans la préparation, pour ne pas avoir le choc et la violence. Tout cet apprentissage va faire qu'on va entrer dans la matière d'une manière déjà différente. On a déjà opéré un changement en soi pour pouvoir accepter cette matière. Cette préparation pour entrer dans la matière est aussi importante que le fait de vivre ce que tu vas vivre dans la matière. Et ça c'est un vrai changement, mais il ne peut s'opérer que si tu as cette temporalité de préparation et d'immersion longue. Ce n'est pas pareil si on reste cinq minutes sous le verre : on n'a pas d'expérience de la matière ou très peu. On a une violence, une sensation, mais pas ce cheminement. Le temps d'adaptation dans ton cerveau et dans ton corps, et comment tu acceptes cette matière sur toi, comment tu la laisses te pénétrer ou comment tu la rejettes, n'est pas le même⁶⁹⁷.

Lors de la performance même, Yann Marussich a recours à des méthodes proches de la méditation qui le font plonger dans un état de presque fusion avec le verre, lui permettant ainsi de surmonter des conditions extrêmes :

Avec le verre, dans *Bain brisé*, c'est différent [du béton]. J'accepte complètement la matière. Dans ma tête je suis du verre. Le verre ne se coupe pas. Le verre est verre. Je me fonds dans la matière, je m'abandonne complètement, je deviens le verre. J'ai un cerveau qui devient rien. C'est aussi une manière de déconnecter le cerveau de la rationalité parce que rationnellement tu

⁶⁹⁷ *Ibidem*.

te dis : « Je vais mourir. Je suis enfoui, j'ai vingt centimètres de verre au-dessus de ma tête ». Rationnellement, tu te dis que tu peux pas respirer, que tu étouffes, que tu es écrasé par le poids. C'est ton cerveau qui te donne ces signaux-là et qui a raison de te les donner car le danger est réel. Mais comment expliquer que je ne meurs pas et que j'arrive à respirer ? Ça reste un mystère. [...] Et par rapport à la transformation intérieure, je suis beaucoup dans l'observation de ce qu'il se passe. Je ne peux pas juger et j'évite de ressentir trop. Je reste à un stade où je me dis juste : « Ah, tiens, mon genou a mal ». C'est le B-A BA de la méditation : ne pas s'identifier à la douleur qu'on peut ressentir. Je peux ressentir une douleur mais je ne suis pas cette douleur. C'est un travail sur soi. On ne peut pas y échapper, sinon ça devient insupportable⁶⁹⁸.

Le performeur met de côté son identité, son humanité et sa rationalité pour penser son corps dans le prolongement de la matière dans laquelle il est immergé. Il s'identifie même au verre comme dans un exercice de visualisation où l'on imagine son corps être un paysage, une matière ou une sensation. C'est cet état d'hyper-porosité qui aboutit à l'impression d'un détachement, d'une transcendance.

Malgré tout, Yann Marussich développe une conscience extrêmement aigüe de son corps, de chacune de ses parties, de sa position, de ses seuils de douleur et de son endurance. Il est à la fois complètement en osmose avec le verre, et complètement tourné vers ses sensations et son propre corps :

C'est un peu de l'extase. Il y a un double chemin : d'un côté je suis extrêmement attentif et concentré sur toutes les douleurs de mon corps, toutes les agressions qu'il peut y avoir. Un verre qui rentre entre les doigts de pieds, un autre sous l'aisselle, un autre dans le dos... il peut y avoir quinze verres en même temps qui m'agressent et il faut l'accepter. Il y a une espèce d'hyper conscience de tout ce qu'il se passe qui va lancer un mécanisme très complexe et en même temps très simple. On arrive à voir son corps et les morceaux de verre mais ça ne se fait pas de manière intellectuelle, ça se fait de manière très organique. Je me dis : « Mon pied est en train de se faire couper, il est à quarante centimètres de la surface, il me faudra une heure pour le sortir, est-ce que je vais pouvoir supporter ça ? ». En même temps je sens une douleur dont je sais que dans dix minutes elle sera insupportable, parce qu'à force, je commence à comprendre comment la douleur va monter. Evidemment, j'arrive à supporter des taux de douleur assez incroyables, mais il y a un moment donné où ça s'arrête, où on peut mourir. La douleur est quand même là pour prévenir qu'il y a un danger, que je peux me faire mal, que je peux mourir. Alors je dois donner l'information à tout mon corps pour lui dire de me sortir de là. Mais je vais commencer par l'épaule, par exemple, parce que c'est le plus urgent. Après je laisse faire. Parce que le corps sait. Il y a un moment donné où il y a un abandon de ce qui peut t'arriver mais aussi un abandon au corps. Je laisse la parole à mon corps, je laisse l'action à mon corps. Et ça c'est assez magique à vivre⁶⁹⁹.

La plongée du corps dans une situation extrême encourage des mécanismes de l'ordre de la survie, une hyper attention aux sensations simultanée à un profond détachement. Le corps est traité comme une matière que le performeur laisse s'exprimer, bouger, réagir à son environnement.

⁶⁹⁸ *Ibidem.*

⁶⁹⁹ *Ibidem.*

Au sujet de sa relation aux spectateur·trice·s, Yann Marussich explique aussi chercher un état à la fois de distance et d'ouverture, d'une certaine manière similaire à la relation qu'il entretient avec le verre, pour éviter de se laisser affecter par la projection du public :

Je me suis rendu compte qu'en travaillant beaucoup sur mes propres peurs, j'oubliais la peur collective que j'ai pu ressentir à des moments où l'angoisse des gens se transmettait. Je la sentais dans mon corps, cette peur des gens, cette angoisse qui venait des autres. Et je n'étais pas préparé à ça. Car j'étais tellement dans l'introversion, dans le travail sur moi, sur l'acceptation, sur le contournement de ma peur. Puis, d'un coup, j'ai reçu la peur des autres. C'est aussi un apprentissage de ne pas prendre la peur des autres. [...] En même temps je suis très ouvert. Face à des énergies extérieures il y a deux méthodes. La première, c'est le bouclier. On se referme. L'autre méthode, c'est de laisser tout ouvert et de se laisser traverser. Quand on se laisse traverser, il ne faut surtout jamais fermer une porte ou ouvrir un placard parce que la peur entre⁷⁰⁰.

En se plongeant dans six-cent kilos de verre brisé, Yann Marussich met en péril la fonction de la peau comme barrière protectrice. Attaquer la peau, c'est attaquer l'identité, ce qui nous constitue, comme le rappelle la lexicologue Françoise Rullier-Theuret en conclusion de son étude sur l'étymologie de la peau : « Notre peau contient tout, l'individu physique comme l'être moral, c'est une enveloppe dans quoi je suis, même si je ne sais pas précisément où⁷⁰¹ ». Yann Marussich s'impose une difficulté physique et le risque de souffrir comme une mise à l'épreuve personnelle. Ce conditionnement extrême du corps peut rappeler un processus que l'on retrouve dans certains rites de passage. Le but d'une telle épreuve est souvent la transformation et de re-saisissement du Moi par son dépassement. Le corps est rappelé à lui-même par ses propres limites et en ressort plus fort ou ayant un statut identitaire différent. Si la matière ne vient pas imprimer une marque qui aurait une valeur déjà socialement codifiée, ou une forme reconnaissable, comme ce peut être le cas avec les peintures, scarifications ou tatouages rituels, une épreuve est néanmoins traversée. Le verre impose ses marques de manière aléatoire sur la chair et ce pour une durée plus ou moins longue selon la profondeur des entailles. Les traces laissées par le verre sur la peau au cours de la performance attestent d'une relation où l'humain et la matière sont quasiment sur un pied d'égalité. Le performeur se donne complètement au verre brisé, essaie même d'établir un rapport d'identité, et se laisse donc affecter par lui aussi bien physiquement que dans son état d'esprit. La réceptivité et la recherche d'une juste distance avec tous les corps humains et non humains présents lors de la performance crée un réseau dans lequel Yann Marussich essaie sans cesse de se repositionner à la fois pour continuer à exister et pour être capable de se laisser modifier par ce qui l'entoure. Si

⁷⁰⁰ *Ibidem*.

⁷⁰¹ Françoise Rullier-Theuret, « La langue dans la peau », dans *La peau : un continent à explorer*, éd. Sarah Vergez-Seija, Paris, Ed. Autrement, 2005, 128 p., (« Autrement Collection Mutations », 240), p. 24.

l'individualité est mise de côté le temps de sortir du verre, elle en ressort affirmée à la fin de la performance :

Il y a un effacement et un renforcement. Énergétiquement, quelque part, ça me remplit. Il y a d'abord un sentiment de n'être rien, par exemple quand je suis sous le verre. Je me dis que je suis vulnérable, que je ne suis rien. Je dois être rien pour pouvoir exister dans une matière. Mais une fois que j'en sors, quelle puissance ! C'est comme si la matière me compressait et quand j'en sors ça fait une expansion. Quand je sors ou quand je regarde les gens, il y en a beaucoup qui se mettent à pleurer directement. Il y a quelque chose de très puissant qui se passe au niveau de l'énergie, parce que la matière m'a chargé⁷⁰².

La matière agressive que représente le verre brisé vient d'abord mettre en danger la personne, rebattre les cartes, redistribuer l'agentivité, pour ensuite laisser rejaillir la figure humaine dans toute sa singularité.

Description : Dans Inextinguishable Fire, Cassils est accompagné·e de spécialistes des cascades hollywoodiennes pour se préparer, devant le public, à son immolation. On voit Cassils se recouvrir de plusieurs couches de vêtements protecteurs et d'un gel réfrigérant. L'immolation dure quatorze secondes puis le feu est éteint à l'aide d'extincteurs. Une caméra filme la performance pour ensuite étirer les quatorze secondes à un film de quatorze minutes au ralenti qui est projeté sur grand écran peu après l'acte même.

Ce caractère délibéré de la mise en danger est poussé encore plus loin par Cassils, performeur·euse canadien·ne non-binaire⁷⁰³, dans *Inextinguishable Fire* (Sundance International Film Festival à Park City, Utah, États-Unis, 2007). Cette performance consiste en une immolation chronométrée de l'artiste sous les yeux des spectateur·trice·s. Une caméra Phantom, filmant mille images par seconde, enregistre les quatorze secondes que dure l'immolation afin d'en extraire un film au ralenti, étiré à quatorze minutes⁷⁰⁴. Le film est ensuite projeté sur grand écran. Le feu menace Cassils de grave brûlure, voire de mort, à la moindre maladresse lors de la préparation qui précède l'immolation ou au cours de celle-ci. Devant un

⁷⁰² Yann Marussich, *op. cit.*

⁷⁰³ Cassils est un·e performeur·euse canadien·ne transgenre et non-binaire, c'est-à-dire qui ne s'identifie ni totalement comme homme ni comme femme.

⁷⁰⁴ Cassils, descriptif de la performance *Inextinguishable Fire*. En ligne. Consulté le 27 novembre 2020. URL : <https://www.cassils.net/cassils-artwork-inextinguishable-fire>

tel danger, l'identité n'a plus lieu d'être. Il n'existe plus que l'expérience-limite d'un corps se situant à un point de bascule, de suspension entre vie et mort.

Cassils emprunte des techniques de cascades hollywoodiennes pour se protéger. Sa préparation a lieu sur scène grâce à l'intervention de professionnel·le·s du cinéma d'action. Le danger est malgré tout réel et nécessite un entraînement physique. Cassils est enveloppé·e de plusieurs couches de vêtements plongés dans une solution réfrigérante afin de mettre son corps en hypothermie. Selon le descriptif de la performance écrit par l'artiste, le risque ne réside pas tant dans la potentielle brûlure de la peau directement par le feu que par la possibilité que la transpiration bout et cuise le corps à l'intérieur de la combinaison⁷⁰⁵. *Inextinguishable Fire* est également limitée à quatorze secondes car c'est la durée de l'expiration de Cassils qui permet de protéger son œsophage⁷⁰⁶. En effet, une inhalation pourrait provoquer une brûlure interne. C'est une performance sur mesure qui ne laisse aucune place au hasard et à l'improvisation car ces derniers pourraient être fatals. La durée de la performance est donc calquée sur les capacités du corps à supporter les conditions imposées par le feu.

Le sous-titre de l'action, « *a deconstruction of violence*⁷⁰⁷ », montre que l'intention de Cassils provient de son désir de changement social. Cassils s'inspire initialement du film d'Harun Farocki portant le même titre que sa performance. Ce court-métrage d'agit-prop datant de 1969 avait pour objectif de restituer l'horreur du napalm au travers du médium cinématographique, notamment en dénonçant l'impossibilité à regarder une brûlure filmée, impossibilité de laquelle découlerait un déni de la violence perpétrée⁷⁰⁸. Cassils parle ainsi d'un « désir de- et d'une impossibilité à- connaître cette horreur-là⁷⁰⁹ ». Paul Ardenne, dans *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, évoque quant à lui un phénomène de sidération qui coupe tout dialogue, voire même toute réflexion, durant le visionnage d'images-choc :

⁷⁰⁵ *Ibidem*.

⁷⁰⁶ *Ibidem*.

⁷⁰⁷ Ce sous-titre apparaît dans le *trailer* de la performance déposé par Mu Hybrid Art House sur la plateforme Vimeo en avril 2015. En ligne. Consulté le 28 novembre 2020. URL : <https://vimeo.com/125448268>

⁷⁰⁸ Après avoir lu le témoignage d'un Vietnamien brûlé au napalm, Harun Farocki s'adresse à la caméra : « Comment vous montrer le napalm en action ? Et comment vous montrer les blessures causées par le napalm ? Si nous vous montrons l'image d'une blessure causée par le napalm, vous fermerez les yeux. En premier, vous fermerez les yeux face aux images. Ensuite, vous fermerez les yeux face au souvenir de ces images. Puis vous fermerez les yeux face aux faits. Puis vous fermerez les yeux face à tout le contexte ». Il finit son monologue en écrasant sur son avant-bras une cigarette allumée, en expliquant que la cigarette brûle à environ 400 degrés alors que le napalm brûle à 3000 degrés. Extrait du film avec sous-titres français, disponible sur la plateforme YouTube. En ligne. Consulté le 28 novembre 2020. URL : https://www.youtube.com/watch?v=EF1F4EU4710&ab_channel=cpmload

⁷⁰⁹ Cassils. *op. cit.*

L'image brutale, relèverait-elle du genre documentaire, se caractérise par ses capacités « logocides » élevées, son fort potentiel à geler tout désir d'information, tout souci d'explication, toute volonté de connaissance. L'image documentaire horrible, par son fort pouvoir de sidération, révoque en tendance le désir de savoir⁷¹⁰.

Si le film d'Harun Farocki utilise des procédés issus de la distanciation brechtienne, notamment en rompant le processus fictionnel via une adresse directe à la caméra, Cassils s'inscrit pleinement dans la performance qui brouille les frontières entre l'art et la vie et propose une action réelle qui prend les spectateur·trice·s à témoin. La volonté prométhéenne de connaissance (vouloir s'informer et ne pas supporter l'information) ne s'arrête pas aux risques physiques encourus par Cassils. Il s'agit de provoquer un sentiment de discordance chez les spectateur·trice·s qui peuvent aussi bien éprouver une fascination morbide qu'un sentiment de rejet quand la performance a lieu devant leurs yeux. Se forme également une tension entre la passivité de la contemplation des spectateur·trice·s et la violence de la scène, tension qui s'affirme lorsque la performance est projetée en boucle sur un écran :

Slowing the burn requires the viewer to spend time in a world otherwise reduced to the fleeting headlines of Twitter and Facebook feeds. When screened on a continuous loop, the video references continuous cycles of political uprising and apathy, life and death, ignition and extinguishment⁷¹¹.

The live performance and accompanying projection create tension between the horror of an actual live body on fire, and the comparatively palatable mediated experience of consuming a large scale, public video projection of the same event⁷¹².

Cassils s'immole pour susciter une prise de conscience, comme si la radicalité de l'expérience vécue sur scène agissait sur le public par empathie ou par rejet. Le changement social souhaité par l'artiste n'a pas lieu sur le moment – les quatorze secondes de la performance et les quatorze minutes de la vidéo sont suspendues dans le temps, elles ravissent, au sens fort, les spectateur·trice·s. Mais leur impact – notamment lié à la gratuité apparente du geste artistique – peut se faire sentir a posteriori, dans la volonté de comprendre la démarche de Cassils, un acte aussi radical invitant à poser la question du « pourquoi » de sa réalisation.

Cassils ne demande pas véritablement aux spectateur·trice·s de réagir, voire au contraire, présuppose leur passivité, leur docilité, leur goût du spectacle « prêt-à-consommer ». Cassils se trouve à la lisière entre l'art assez élitiste de la performance et le cinéma à effets spéciaux et cascades, dont le caractère est beaucoup plus populaire. Dans *Inextinguishable Fire*, il n'y a pas la portée informative claire du documentaire, il n'y a pas de discours, ni de

⁷¹⁰ Paul Ardenne, *op. cit.*, p. 287.

⁷¹¹ Julia Steinmetz, au sujet de la performance *Inextinguishable Fire* de Cassils. Site officiel de Cassils. En ligne. Consulté le 27 novembre 2020. URL : <https://www.cassils.net/cassils-artwork-inextinguishable-fire>

⁷¹² Cassils, *op. cit.*

contextualisation de l'acte radical. Ce qui est privilégié, c'est le sensationnel : à la fois le goût pour le risque et les émotions fortes propres à une société en quête d'adrénaline, et le recours à une sollicitation sensorielle des spectateur·trice·s. La volonté de produire le choc puis la réflexion passe en amont par cette logique du sensationnel, qui emporte et subjugué comme un spectacle à effets, ce qui semble à l'opposé de la distanciation prônée par Berthold Brecht comme outil d'émancipation.

La force d'*Inextinguishable Fire* se situe néanmoins dans la réalisation en direct, en chair et en os, de l'immolation, avant que celle-ci ne puisse être visionnée avec la distance médiatique que permet le film. Le ralenti et la répétition de la séquence filmée permettent de faire durer l'expérience, de lui laisser le temps de s'imprimer dans la mémoire et dans l'affect, de la « digérer » avec plus de recul que lors de sa réalisation directe. Mais, dans le film de l'immolation, c'est surtout le regard de Cassils⁷¹³ qui interpelle car un gros plan est effectué sur ses yeux. C'est ce qui questionne notre humanité en tant que spectateur·trice·s car le regard montre la concentration de l'artiste et incarne en même temps le seul élément identitaire encore accessible. On peut ainsi avoir deux expériences, radicalement différentes, du même événement. C'est justement cet écart – événement réel au présent et événement médié par le support technologique – qui problématise la réception d'un fait violent. Comme la projection a lieu peu après la performance en soi, son visionnage interroge l'accès au réel et la position du public.

De nouveau, il y a d'une part la modification du vécu corporel du côté de l'artiste (expérience-limite provoquée par le danger), et d'autre part la transformation de la perception du corps du côté des spectateur·trice·s.

Pour le public de la performance, le format réduit des quatorze secondes de l'immolation, combiné au choc de l'acte, conduit à une intensification extrême du présent par la mise en danger réelle du corps de Cassils à proximité du public. Cette immolation chronométrée rejoint la définition que Paul Ardenne donne des « spectacles superlatifs » qui dépassent les attentes des spectateur·trice·s :

L'instant durant lequel on consomme le spectacle superlatif n'est pas autrement euphorique : il déporte la vie exaltée vers le territoire de la mort, il exacerbe une impression de lutte entre des

⁷¹³ « Looking into Cassils's eyes during those times when they are visible, the viewer must eventually confront the fact that this is no mere spectacle but a human event ». David Getsy, *The Image of Becoming: Cassils's Allegories of Transformation*, 2015, p. 21.

forces contraires, de conservation et de destruction. Il exhibe tout à la fois le courage insensé de l'homme et sa négligeable fragilité⁷¹⁴.

Assister à la performance implique le partage d'un événement fondé sur le risque de l'échec. L'appétence pour la découverte des rouages du cinéma à effets rassure et excite. En revanche, le moment crucial de l'inflammation questionne la volonté morbide de regarder une personne – certes préparée – mettre sa vie en danger. Car le frisson vient également de la crainte, de la possibilité, presque du désir inconscient, que la performance échoue et que le corps soit véritablement brûlé. C'est l'intensité du geste destructeur qui appelle l'empathie. La vulnérabilité de Cassils apparaît dans la séquence de préparation qui témoigne à la fois qu'iel⁷¹⁵ a pris ses précautions et s'est entraîné·e mais qu'iel a besoin d'aide, d'encadrement et que son corps est fragile. Avec cette volonté de confronter les spectateur·trice·s à leur plaisir morbide, l'importance du risque d'échec et la réalisation du film, Cassils frôle la production du « document d'horreur », même s'il s'agit d'une performance et non d'un fait divers ou d'un fait de guerre :

Le document d'horreur, pour qui en use par le regard, n'est pas seulement un fait photographique, cinématographique ou vidéographique. Au-delà du critère d'enregistrement qui lui est propre (rendre compte objectivement d'une réalité donnée), il est aussi le prétexte d'une épreuve physique à laquelle le spectateur se sait de manière intuitive insuffisamment préparé. [...] Vouloir voir la violence, c'est éprouver notre violence intime, plonger dans les recoins sombres de notre psyché [...]. Telle est justement la raison d'être du « voir » violent, en termes libidinaux et narcissiques, sa *fonction* : nous confronter à l'invivable de nous-mêmes, même au prix du pire (le dégoût de soi, le sentiment de l'impuissance)⁷¹⁶.

La perception du corps de l'artiste est aussi perturbée par le fait que ce corps est l'enjeu principal de la performance mais qu'il est en même temps complètement dissimulé. Avant même le risque de sa disparition réelle dans les flammes, le corps de Cassils est camouflé par un ensemble de vêtements qui en font une masse plus qu'un individu. Puis ce sont les flammes qui annihilent la forme du corps de Cassils. Son corps, pendant quatorze secondes, fusionne avec le feu. A mesure que le corps humain se dissipe, le feu s'anime. L'identité est donc mise en suspens par la force de la matière, la singularité du geste et le sentiment de danger imminent.

⁷¹⁴ Paul Ardenne, *op. cit.*, p. 92.

⁷¹⁵ Le pronom « iel » est une contraction d' « il » et de « elle » qui s'emploie en tant que pronom neutre, notamment pour désigner des personnes dont l'identité de genre est non-binaire ou fluide (ne s'identifiant ni totalement comme homme, ni totalement comme femme), comme c'est le cas de Cassils qui utilise en anglais les pronoms « they, their, them ».

⁷¹⁶ Paul Ardenne, *op. cit.*, p. 310-311.

Dans la vidéo, la représentation de la violence passe par une esthétisation (les effets de zoom et de ralenti, l'insertion d'un arrière-plan) qui n'est pas présente pendant la performance en direct qui prend place dans un dénuement scénique. L'effet de dissociation que peut provoquer le choc de l'action peut s'accompagner d'une impression d'étrangeté : se superpose le sentiment que l'action a lieu « pour de faux » car elle est préparée et que Cassils est protégé·e, au fait qu'elle advienne malgré tout « pour de vrai », avec tous les dangers que cela engendre. Une performance si radicale entraîne le risque de manquer son objectif de sensibilisation tant elle s'appuie sur la confrontation sensationnelle avec les spectateur·trice·s. Toujours au sujet des « spectacles superlatifs », Paul Ardenne explique :

[...] le spectateur endure l'épreuve (osons le néologisme) d'une *déreprésentation* du visible et de soi. Cette fois, autant qu'il interdit l'appréciation distanciée ou jugement de goût, le spectacle qu'il s'agit d'endurer interdit toute proximité, toute identification, son enregistrement médiatique renverrait-il, comme le veut le genre documentaire, à la réalité. [...] Parce que ce spectacle-là, tournant le dos à la représentation et à ce que celle-ci commande de relation, d'échange, de connexion avec le sujet qui s'y confronte, semble à la fin ne plus représenter que lui-même⁷¹⁷ [italiques dans le texte].

La performance, qui se veut engagée, risque de n'être qu'autotélique et d'empêcher complètement le phénomène identificatoire théâtral. Mais la proximité des corps des spectateur·trice·s de celui de Cassils impose une participation minimale à l'expérience réalisée sur scène. Là où Harun Farocki dénonçait une impossibilité à regarder l'image d'une brûlure et là où Paul Ardenne suspectait une rupture totale de la relation créée par le spectacle superlatif, Cassils force l'attention par l'intermédiaire de la co-présence. Même si les spectateur·trice·s ferment les yeux pendant les quatorze secondes où Cassils est en feu, il leur est néanmoins possible d'avoir accès à la performance via leurs autres sens. La chaleur, le bruit des flammes et l'odeur de la combustion impliquent une participation, même infime, des personnes qui assistent à la scène.

Cet événement n'appelle pas la contemplation mais la participation, au moins en tant que témoin de la scène. Il n'y a pas du tout d'interaction et très peu d'immersion. A l'identité minimale de l'artiste correspond cette participation minimale sensorielle du public. La différence entre témoin et spectateur·trice est qualitative. Le témoin est en quelque sorte capturé par un événement auquel il ou elle assiste. Ici, le fait que les attentes spectatorielles soient forcément dépassées (même si l'on sait ce que l'on vient voir) déplace le curseur. Le témoin est impliqué dans la scène, même s'il n'en est pas le sujet principal. Dans une enquête, le témoin peut être amené à donner sa version des faits parce que sa présence participe de la construction

⁷¹⁷ *Ibidem*, p. 282.

même de l'évènement. Ainsi, la passivité du témoin est inférieure à celle d'un·e spectateur·trice au sens plus traditionnel du terme. La présence du public fait sens, puisque finalement ce sont ses limites, notamment morales – pourquoi accepter, et même payer, pour regarder quelqu'un risquer sa vie ? – qui sont éprouvées.

Le corps de l'artiste, quant à lui, est un corps de la résistance, de l'endurance dont l'implication dans l'acte artistique est totale et ressort d'autant plus devant la passivité du public-témoin. Cette endurance bascule presque dans une négation de la vie (ne pas bouger, ne pas respirer). Néanmoins, le geste a beau être politiquement motivé, si on ne lit pas les propos de l'artiste, l'acte semble surtout gratuit, dépense pure de l'artiste. Le corps est réduit à une matière inflammable, l'identité au néant, la vie à sa destruction potentielle. La possibilité même de choisir, en tant qu'artiste, de s'immoler et de s'accompagner d'une équipe permettant de limiter les risques d'un tel geste, constitue un privilège éloigné des réalités que Cassils tente de dénoncer. Une forme de détachement de la vie, de sacralité de l'art qui permettrait de tout révolutionner et une dévotion complète de l'artiste à son travail réduisent le corps de Cassils à un médium.

L'artiste est comme absorbé par son propre geste qui est pensé comme un geste total, intransigeant. La mise à l'épreuve du corps n'a, a priori, pas vocation à transformer Cassils. Le vécu de la performance représente certes une expérience de l'extrême, mais celle-ci n'aboutit à rien. Il n'y a pas de modification du schéma corporel, par exemple, ni même transformation de la forme du corps par l'entraînement physique comme c'est le cas dans d'autres performances de Cassils. *Inextinguishable Fire* ne représente pas une action initiatique, ni la quête d'un dépassement de l'humain par son hybridation avec d'autres éléments et encore moins la construction d'une relation horizontale avec un environnement matériel venant questionner des systèmes de domination. La création artistique semble se déconnecter de la vie tout en voulant l'intensifier. Avec le recours à une matière aussi dangereuse que le feu c'est l'acte en soi qui compte et sa réalisation jusqu'au-boutiste. L'identité et le corps n'ont plus de valeur que dans leur anéantissement contrôlé.

C/ Un corps-matière

Déjà préfigurée par ce traitement quasiment désintéressé du corps en danger, la dernière modalité de dissolution des identités dans la matière est le fait de concevoir le corps lui-même comme une matière. En rapprochant le corps de la chose, on opère un focus sur certaines de ses propriétés physiques qui entraîne un morcellement. L'identité est le fait d'être unifié·e, de composer un ensemble qui fait sens malgré ses possibles modifications. Si on s'intéresse uniquement à certains aspects ou fonctions du corps en particulier, on les sépare du tout que forme l'identité. Se creuse une fracture symbolique : bien que les artistes produisent délibérément des contextes propices à ces expérimentations, les corps cessent d'incarner une volonté. Ils sont le lieu de phénomènes d'ordres physiologique, chimique ou musculaire (*Bleu remix* où Yann Marussich colore sa transpiration et *HEART* de Kris Verdonck où le cœur de la performeuse régit tout le spectacle). Ils font l'objet d'un découpage métaphorique, de l'extraction d'une fonction corporelle de son contexte ou du reste du corps (*Körper* de Sasha Waltz où les corps font l'objet d'énumérations, de palpations, de tiraillements, et *Jérôme Bel* de Jérôme Bel où l'urine est employée pour effacer une liste d'informations concernant l'identité des danseur·euse·s). Et si une forme de résistance persiste, c'est celle de la matière même qui compose les corps et non l'expression d'une individualité (*Raphaël* d'Alexander Vanthournout et Bauke Lievens où un corps vivant inanimé est manipulé comme une chose pendant tout le spectacle). Ou encore, c'est l'usage dépassionné de cadavres qui accomplit une réification ultime des corps redevenus matières dans la mort (groupe cadavre).

Les créations qui participent de ce morcellement du corps entraînant un affaissement concomitant de l'identité s'inscrivent dans le sillage de la pensée du corps comme matériau, très présente dans l'art corporel. Mais le matériau, contrairement à la matière, a déjà une fonction, il tire vers un but, un emploi précis. Ici, les corps ne servent pas à peindre ou à produire des formes – si cela advient, comme dans *Bleu remix*, il s'agit plutôt d'une conséquence – ils s'exposent tout simplement comme matière, comme tas d'organes, comme fonctions mécaniques dépersonnalisées.

J'évoquerai cette fois plus rapidement un panel de performances en suivant une progression allant du morcellement de l'identité le moins intense vers celui le plus violent. Dans *Raphaël, Körper* et, à titre comparatif, dans *Jérôme Bel* on perçoit encore les corps dans leur ensemble bien que l'on commence à en maltraiter certaines parties pour mieux les explorer séparément de l'identité du corps auquel elles appartiennent. Deux de ces spectacles portent d'ailleurs des noms de personnes, comme pour accentuer le contraste entre le corps traité comme objet démontable sur scène et l'identité de l'individu qui a permis la conception (le chorégraphe Jérôme Bel) ou la réalisation de l'œuvre en soi (le comédien Raphaël Billet). Dans ces spectacles, bien que les corps soient tirillés et certaines de leurs fonctions amplifiées, l'aspect métaphorique de cet éclatement est encore très présent. Dans *Bleu remix* et dans *HEART*, les fonctions de certaines parties du corps prennent véritablement le devant de la scène pour être explorées à part du reste du corps. L'identité passe au second plan. Enfin, avec le groupe cadavre, le corps dépourvu de vie, parfois coupé en morceaux, devient une matière en soi, manipulée de façon décomplexée. La désidentification et la réification sont telles que la réception des performances oscille entre choc, scandale et fascination.

Description : Dans Raphaël, un danseur animé, Alexander Vantournhout, extrait de dessous les gradins le corps d'un danseur inanimé (Raphaël Billet). Le spectacle est mis en scène dans un dispositif bi-frontal. La lumière dans la salle reste tamisée, de façon à ce que les spectateur·trice·s puissent toujours voir le groupe opposé. Tout le spectacle est fondé sur un questionnement autour du double, du Même et de l'Autre, du familier et de l'étranger. Alexander Vantournhout manipule Raphaël Billet comme un objet, donnant lieu à diverses scènes de maltraitance. A la fin du spectacle, le corps de Raphaël Billet achève son processus de marionnettisation : son partenaire lui accroche une mâchoire de pantin au bas du visage. Alors qu'aucune parole n'a été prononcée de tout le spectacle Alexander Vantournhout entame un dialogue avec son binôme et active la mâchoire greffée à l'aide d'une petite manette qu'il tient dans sa main pour le faire répondre.

Dans *Raphaël* (2017), les chorégraphes belges Alexander Vantournhout et Bauke Lievens proposent un duo pour un corps animé (interprété par Alexander Vantournhout) et un corps inanimé (Raphaël Billet). Le second semble complètement dépourvu de volonté et n'effectue en apparence aucune action de son plein gré. On voit ainsi Alexander Vantournhout traîner le corps de Raphaël Billet au centre de la scène par les bras et les pieds, l'asseoir, projeter sa tête contre le sol à plusieurs reprises, le tirer d'un côté, de l'autre, le faire rouler ou le relever pour mieux le jeter par terre de nouveau. Le choc des membres sur le sol crée un bruit sec et

mat, montrant qu'il n'y a aucune tentative d'opposition de la part de Raphaël Billet. La peau rougit au fur et à mesure que le corps se heurte. La proximité scène-salle (dispositif bi-frontal et sièges proches du plateau) favorise une projection empathique. La résistance du corps comme matière, notamment de la peau, est mise à l'épreuve.

A d'autres moments c'est la composition même du corps qui est interrogée. Alexander Vantournhout s'empare d'une bouteille d'eau et enfonce le goulot dans la bouche de Raphaël Billet. La bouteille se vide entièrement dans son gosier et le liquide déborde. Le danseur est contraint d'avalier l'eau pour ne pas étouffer puis Alexander Vantournhout s'assoit sur son ventre et rebondit dessus pour en tester l'élasticité. C'est donc la structure même du corps (l'élasticité de la chair et l'eau comme composante physique) qui est explorée sur scène par la confrontation entre corps-sujet et corps-objet.

Raphaël Billet oppose néanmoins une résistance matérielle minimale au corps agissant qui le met en mouvement sur scène. On voit parfois sa tête se décaler de l'axe dans lequel son partenaire l'a installée, entraînant un jeu comique de répétition. Les matières qui composent le corps ne sont pas présentées comme complètement maîtrisables et mettent peu à peu Alexander Vantournhout en difficulté, inversant le rapport de force sans pour autant introduire l'impression qu'une volonté s'exprime au travers du corps de Raphaël Billet.

Cette tension entre animé et inanimé produit un sentiment d'« inquiétante étrangeté⁷¹⁸ ». Un corps est amené sur scène et traité comme un cadavre alors qu'il paraît bien vivant, ce qui constitue un premier degré d'étrangeté. Celle-ci se confirme quand ce corps, manipulé comme une chose, ne se contente pas d'être une simple marionnette dans les mains

⁷¹⁸ Notion d'abord introduite par le psychiatre Ernst Jentsch, puis développée par Sigmund Freud, l'inquiétante étrangeté désigne le moment où quelque chose de familier apparaît comme inconnu, étranger ou angoissant. Selon Jentsch, le sentiment d'une inquiétante étrangeté se manifeste lorsque quelque chose de vivant semble mort ou, inversement, quand quelque chose d'inanimé paraît animé. La croyance en des poupées qui auraient une âme et qui se réveilleraient à la nuit tombée en est un exemple. Le mouvement mécanique engendré par une crise d'épilepsie peut aussi provoquer un sentiment d'inquiétante étrangeté, le côté automatique du geste semblant se cacher sous l'apparence du vivant. Ces exemples, présents chez Jentsch, sont analysés par Freud comme des croyances ancestrales ou infantiles qui rejaillissent sous le signe du refoulé. Freud développe plusieurs circonstances ou catégories qui favorisent le sentiment d'inquiétante étrangeté : le double (ressemblance frappante entre deux personnes), la répétition de quelque chose d'identique (comme la récurrence d'un chiffre, le retour involontaire au même point géographique ou la répétition automatique d'un geste), la réapparition des morts, les pensées autoréalisatrices, le complexe de castration (perte d'un œil, d'une main, d'un autre membre...), le « mauvais œil » et autres croyances animistes interférant avec le monde réel et rationnel. L'inquiétante étrangeté n'apparaît pas dans les mêmes contextes dans la fiction et dans la réalité, les conditions menant à ce doute planant envers une situation ou une chose n'étant pas les mêmes dans un univers déjà féérique, par exemple, que dans la vie de tous les jours. Voir : Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté' (Das Unheimliche) », in *Essais de psychanalyse appliquée.*, trad. Marie Bonaparte et E. Marty, Gallimard, 1933, (« Collection Idées », 263), p. 163-210.

d'un marionnettiste. Ce qui est vivant apparaît d'abord comme mort puis ce qui est imaginé comme mort apparaît de nouveau comme doté d'intention⁷¹⁹, ou plutôt comme capable d'une agentivité toute matérielle, le mouvement étant essentiellement mécanique.

Ce qui est en jeu avec cette indistinction entre l'être et l'objet, c'est plus généralement la frontière du corps propre qui passe par la définition de la peau comme zone limite du Moi. Ici, tout se passe comme si le sujet cessait de s'identifier, de faire preuve de volonté humaine, et s'alignait sur la présence des objets. La peau abandonne sa « fonction d'individuation⁷²⁰» pour ne devenir que surface. L'intériorité est en apparence abandonnée : en refusant de parler et de s'animer explicitement, le corps de Raphaël Billet devient pure extériorité. La frontière entre soi et le monde est abolie puisque le Moi du comédien, durant le temps de la performance, cesse de se distinguer des choses. On ne passe pas par un mécanisme anthropomorphique qui donne aux objets une dimension humaine, ni par un procédé animique qui prête une âme aux choses inertes, mais par une réification du corps humain qui aplatit d'une certaine manière la distinction entre l'individu et son environnement.

Dans *Raphaël*, on ne tente pas de chercher les limites du corps par une mise en danger affichée comme volontaire. La réduction au statut d'objet est imposée de l'extérieur dans le cadre de la « fiction », si mince soit-elle. Dans les performances où les artistes se mettent eux-mêmes dans des situations extrêmes, leur geste, même violent, reste associé à un choix délibéré. Il incarne la toute-puissance de l'artiste capable de se saisir de son propre corps dans un but extra-quotidien. Ici, la peau est testée dans sa capacité de résistance mais dans le cadre d'un binôme qui maintient un fil dramaturgique. Le corps de Raphaël Billet apparaît d'autant plus maltraité qu'il l'est dans une situation interpersonnelle qui confirme sa dépersonnalisation.

⁷¹⁹ Si je m'appuie sur les contextes que Freud présente comme étant susceptibles de déclencher un sentiment d'inquiétante étrangeté, plusieurs sont effectivement à l'œuvre dans Raphaël. Il y a déjà le recours au double. Les deux danseurs se ressemblent physiquement et sont costumés de la même manière. A plusieurs reprises Alexander Vantournhout se place exactement dans la même position que celle dans laquelle il a installé son partenaire. Ensuite, la réapparition des morts évoquée par Freud peut aussi être l'un des facteurs convoqués dans ce spectacle. Le fait que le corps de Raphaël Billet soit d'abord traité comme un cadavre caché derrière les gradins et maltraité pendant un long moment sans montrer de réaction personnelle l'assimile à un corps dépourvu de vie.

⁷²⁰ « Par son grain, sa couleur, sa texture, son odeur, la peau humaine présente des différences individuelles considérables. Celles-ci peuvent être narcissiquement, voire socialement surinvesties. Elles permettent de distinguer chez autrui les objets d'attachement et d'amour et de s'affirmer soi-même comme un individu ayant sa peau personnelle. A son tour, le Moi-peau assure une fonction *d'individuation* du Soi, qui apporte à celui-ci le sentiment d'être un être unique. L'angoisse, décrite par Freud (1919), de l'"inquiétante étrangeté" est liée à une menace visant l'individualité du Soi par affaiblissement du sentiment des frontières de celui-ci ». Didier Anzieu, *op.cit.*, p. 126.

La peau devient le site bien localisé de cette identité que l'on met en fuite à mesure que le corps du performeur est violenté. Le recours au corps-objet met en valeur le corps humain comme lieu multiple, à la fois pure matière, chose parmi les autres, et siège de l'identité que l'on peut chasser de son contenant. La peau est le lieu d'une réduction : à chaque impact ou pression, c'est l'endroit du corps qui subit le choc qui retient l'attention. En dehors des quelques moments de « rébellion » matérielle du corps marionnettisé, on a la sensation qu'il n'y a plus d'identité, de tout unifié, que des parties de corps violentées deviennent de micro-scènes en elles-mêmes. La peau n'est plus le lieu d'expression d'un être singulier, mais une matière pouvant emmagasiner un certain nombre d'impacts. Le corps marionnettisé, réifié et brutalisé subit un processus d'aliénation qui évacue l'identité.

Description : Körper est une chorégraphie de Sasha Waltz qui explore les corps sous différents aspects : architectural (création d'une muraille de corps), discursif (plusieurs bribes de récits autour de particularités physiques), médical et commercial (évoquant le marché de l'organe et des opérations chirurgicales), esthétique (l'usage de rajouts capillaires extrêmement longs pour suspendre dans les airs les tresses d'une danseuse). La composition matérielle des corps est aussi évoquée par des dessins d'organes peints directement sur la peau, par la constitution d'une colonne vertébrale à l'aide d'une pile de petites assiettes ou par l'usage d'autres objets pour représenter l'intérieur des corps.

Dans *Körper* (2000), la chorégraphe allemande, Sasha Waltz, présente certains organes, notamment la peau, comme des choses à part entière, détachées de la globalité du corps et de l'identité, donnant le sentiment de corps parcellaires ou de corps démantelés.

Les séquences de danse à proprement parler sont entrecoupées par de brefs récits, la plupart du temps en binôme, parfois avec un groupe de danseur·euse·s en arrière-plan. L'un des membres du duo raconte un détail de la relation qu'il entretient quotidiennement avec son corps, par exemple la récurrence d'une sensation de tournis au réveil, des accès de tachycardie, l'arrêt du tabagisme, etc. Ces paroles, prononcées de façon monotone, peuvent faire penser à des récits de patient·e·s en consultation médicale, mais dénués d'affect. Pendant que la personne parle d'une partie de son corps, elle en bouge ou en désigne une autre (par exemple le ventre pour un sein). Le langage se dissocie du geste et produit parfois des doubles sens ou des effets comiques. La deuxième personne se tient à côté de celle qui discourt et effectue une chorégraphie parallèle

en utilisant ou en montrant encore d'autres parties du corps que celles mises en avant par son ou sa partenaire. Le sens se diffracte par le caractère illustratif mais non mimétique des gestes qui crée différents niveaux de lecture. L'attention portée aux corps est accrue par ces incohérences qui peuvent donner l'impression d'un dysfonctionnement.

Ces multiples retraductions gestuelles produisent un effet de désidentification ou de dépersonnalisation. Ce dernier passe par le déplacement d'un symptôme sur une autre aire géographique du corps parlant que celle désignée par le discours, puis par un second déplacement sur corps du danseur ou de la danseuse partenaire qui agit comme un miroir déformant. Les différentes strates de lecture empêchent l'adhésion à un corps unifié. Pour le psychanalyste Mahmoud Sami Ali, la dépersonnalisation est justement la perte d'unité dans la perception du corps, ou, plus simplement, « comment se perd et se retrouve le sentiment d'avoir un corps⁷²¹ ». Ici, paroles et gestes se contredisent, renforçant la sensation d'un éclatement. Le discours ne permet pas de donner sens à une expérience corporelle, mais au contraire introduit une série de « bugs ». Mouvements et paroles désignent des parties du corps humain ou leur fonction dans un effet d'accumulation de morceaux ou de bribes sans lien logique. Il est difficile pour les spectateur·trice·s de s'identifier aux corps présents sur scène justement à cause de cette dispersion. Si une projection persiste, c'est dans ce sentiment de perte de soi, et non envers un corps porteur d'une identité.

Le corps humain est aussi traité comme une matière, avec ses propres propriétés, qu'il faut expérimenter sur scène. L'un des premiers procédés que Sasha Waltz met en place avec *Körper* est la transformation des corps en éléments architecturaux. Compressés entre un pan de mur et une vitre, des corps s'entassent à la verticale pour former une sorte de muraille de chair en mouvement. Les parties charnues des corps sont pressées contre la paroi en verre, créant des effets d'empâtement ou d'étalage de la peau comme d'une matière à mi-chemin entre le pictural et le sculptural. C'est la densité de la chair et son aspect malléable qui sont explorés d'entrée de jeu.

Ensuite, plusieurs phrases chorégraphiques sont composées de portés où seule la peau est tirée pour décoller le corps de terre. Tout le poids du corps est donc retenu par ces quelques points d'accroche (peau du dos, du ventre, des pectoraux ou des jambes), ce qui peut rappeler, dans un autre style, les suspensions du performeur Stelarc qui plante des crochets de boucher sous sa peau pour se soulever dans les airs. La chair rougit sans que les danseur·euse·s ne

⁷²¹ Mahmoud Sami Ali, *Corps réel, corps imaginaire : pour une épistémologie psychanalytique*, Paris, Dunod, 1984, p. 4.

témoignent d'une quelconque sensibilité ou résistance. A d'autres moments, les peaux sont juste attrapées, pincées, tirées, tournées comme une matière dont on veut tester l'élasticité et éprouver la texture. La personnalité, et globalement l'humanité, sont évacuées par l'emploi d'actions douloureuses comme des gestes chorégraphiques ordinaires, apparemment dénués de motivations politiques ou psychologiques.

L'absence de pathos empêche de définir le sujet par la douleur comme frontière avec le monde extérieur. Ici le corps n'est pas simplement mis à disposition du regard des spectateur·trice·s, il est aussi étudié par le palpé, par la main qui attrape ou étire la peau sur scène. Les danseur·euse·s semblent essayer de se déformer les un·e·s les autres, de modifier la forme des corps en tirant dessus comme s'il s'agissait d'une pâte à modeler. Ce sont des corps-matière desquels toute expression du Moi a été chassée. On ne montre pas sur scène la distinction entre un individu et le monde, juste un phénomène brut, qui ne semble éveiller aucun sentiment, aucune pensée, aucune prise de conscience de l'identité ou de l'altérité. Les visages sont fermés et les paroles s'absentent. Dans ces scènes de tiraillement, aucune expression ne permet de saisir le Je derrière chaque corps. La peau est comme décollée de toute identité, prise à part dans un système d'exploration par le geste. Ne reste que la chair, prise dans un phénomène de touchant-touché répétitif et absurde.

Dans d'autres séquences, ce sont les organes internes qui sont mis en avant dans leur relation à l'ensemble du corps. Une danseuse peint sur son propre torse nu la forme d'un cœur tandis qu'une autre lui colle une étiquette avec écrit « 100 000 » puis énonce le nombre inscrit et la devise qui correspond. Ensemble, elles dessinent d'autres organes sur leur corps et donnent le prix de la greffe adéquate. D'autres opérations comme la liposuction, l'éclaircissement de la peau, la pose d'implants ou la reconstruction des ongles sont aussi chiffrées. Chaque partie du corps humain est estimée et recontextualisée au sein d'un marché clinique. L'enchaînement rapide des annonces de prix donne la sensation d'une sorte de vente aux enchères d'organes. Le corps humain n'est plus une unité qui représente la personne. Les morceaux de corps s'apparentent à des choses marchandables, à des objets extraits de tout récit identitaire, qu'il soit fictionnel ou documentaire, qui pourrait donner sens à leur commercialisation. Celle-ci n'est pas pour autant jugée, elle est simplement exposée et accentue ce sentiment d'un corps en

pièces détachées qui peut rappeler la « confusion entre la chose et la personne⁷²² » dont parle le philosophe Bernard Edelman :

[...] le corps n'est plus ce qui établit une relation singulière entre soi et soi, mais il est aussi une valeur économique, un outil pour la science, un matériau biologique commun à l'espèce humaine ; il peut s'exploiter, « hors de nous », transporter ailleurs notre identité. [...] Plus nous sommes guettés par la chose, et plus nous voulons être une personne ; et plus nous sommes une personne et plus nous nous réifions. Tout se passe comme si la meilleure façon d'être une personne serait d'accepter le statut de chose. Nous sommes devenus des chimères d'un nouveau genre, des chimères auto-produites selon des processus qui ne valaient, jusqu'alors que pour les choses⁷²³.

Cette confusion est explorée par Sasha Waltz qui utilise justement des « choses », des objets extérieurs, pour signifier l'intérieur du corps humain et en montrer la composition. Par exemple, on voit un danseur cacher de petites boules rouges dans les replis de sa peau et malaxer celle-ci pour laisser entrevoir ces balles. Il les manipule de sorte à ce qu'on ait l'impression qu'il s'ausculte et que des viscères sortent de sa peau. Sasha Waltz oscille ainsi entre le traitement des corps comme objets, et le traitement des objets comme parties du corps. La chorégraphe ne recherche pas l'effet sensoriel et choquant que pourrait induire l'utilisation de véritables membres humains ou animaux sur scène comme c'est le cas avec le groupe cadavre. Au contraire, elle « aplatit » les corps qu'elle chorégraphie, les associe à des objets et des matières ordinaires ou plastiques qui, au lieu d'en révéler l'organicité, accentuent leur réification.

Le morcellement du corps se poursuit avec la mise en évidence de sa composition matérielle. Plusieurs scènes montrent des corps que l'on écrase, que l'on secoue, ou des membres que l'on tord pour en faire jaillir de l'eau. Les corps semblent régurgiter par leurs pores leur composante principale, opérant un retour concret à leur matérialité. Il y a une partie d'illusion, de ravissement magique, à voir le corps pressé comme une éponge. Mais le trucage fonctionne surtout car il amplifie ce qui existe, il met au jour la composition du corps humain au travers d'une image poétique. La forme finie d'un corps, c'est-à-dire ce qui permet de l'identifier, de le rattacher à une personne en particulier, se défait et c'est la matière qui est révélée. Ce procédé questionne en même temps l'étanchéité de l'enveloppe corporelle et sa capacité protectrice. Et si les corps sont montrés comme des machines démontables, les mouvements aussi sont assez mécaniques : il s'agit souvent de comprimer ou tordre une partie du corps pour chercher un rapport de cause à effet direct. L'intérieur du corps humain est

⁷²² Bernard Edelman, *Ni chose ni personne : le corps humain en question*, Paris, Hermann, 2009, (« Philosophie »), p. 64.

⁷²³ Bernard Edelman, *op. cit.*, p. 68.

ramené à sa surface, l'invisible de sa composition au visible de l'eau qui rejaillit. Les corps ne sont pas le siège d'une individualité, ils sont simplement des masses et des surfaces à explorer.

Certaines stratégies de morcellement des corps employées par Sasha Waltz dans *Körper* sont en quelque sorte préfigurées par le spectacle *Jérôme Bel* (1995) par Jérôme Bel. Dans ce dernier, deux danseur·euse·s écrivent à la craie en fond de scène diverses informations les concernant (leur nom, leur âge, leur date de naissance, leur numéro de carte bancaire...) ainsi que sur leur propre corps sur lequel le duo dessine également certains organes à l'aide d'un rouge à lèvres. L'effet de liste, au lieu de composer l'identité, attire l'attention sur des morceaux de corps ou sur des informations de manière distincte, produisant plutôt le sentiment d'un désassemblage. Comme plus tard chez Sasha Waltz, la peau est tirée, notamment pour cacher les seins ou le pénis, et le corps est exploré dans sa matérialité avec par exemple la confection de petites boules de poils. A la fin du spectacle, le duo urine sur les inscriptions réalisées à la craie pour les effacer avant de sortir de scène. L'identité apparaît d'abord sous la forme d'une liste de données, puis d'un corps ramené à sa matérialité, avant de finir par opérer une fusion de ces deux aspects dans l'effacement des informations personnelles par l'urine. La fonction urinaire qui est une fonction vitale purgatoire est extraite de tout contexte. Elle vient détruire les signifiants de l'identité pour ne laisser apparaître que le concret du corps dans ce qu'il a de plus matériel.

Comme dans *Jérôme Bel*, avec *Körper*, la définition du corps comme unité et identité est abandonnée au profit de corps composites. Des parties, des composantes ou des fonctions du corps sont détachées du corps dans sa totalité. Pour Paul Ardenne, lorsqu'on représente un corps en morceaux « [...] le processus d'appréhension du corps, en l'occurrence, est contre-identitaire. En privilégiant le fragment, on insiste sur ce qui relativise le concept de corps comme totalité⁷²⁴ ». Avec ce désassemblage des corps, Sasha Waltz ne les montre pas seulement dépourvus de personnalité, ils sont « contre » l'identité, c'est-à-dire qu'ils s'emploient à la détruire. Même les témoignages ne viennent que renforcer le traitement des corps comme des données quantifiables – il y a d'ailleurs d'autres scènes où on emploie des corps comme mesures à comparer, ou encore une danseuse qui compte ses cheveux, ce qui accentue cette logique du chiffre au détriment du tout de l'identité. Le plateau se transforme en laboratoire dans lequel on ne se met pas forcément en quête de réponses, mais où l'on explore

⁷²⁴ Paul Ardenne, *op. cit.*, p. 431-432.

pour explorer, de manière dédramatisée, voire « anti-dramatique » en plus d'être « contre-identitaire ».

Description : Dans Bleu Remix, Yann Marussich s'installe dans une boîte aux vitres transparentes après avoir ingéré une petite quantité de bleu de méthylène. Après plusieurs minutes, il laisse quelques larmes et de la bave couler. Ses sécrétions sont teintées de bleu à cause de la substance ingérée. La température de sa cabine augmente. Sa transpiration apparaît ensuite, elle aussi complètement bleue. Les spectateur·trice·s peuvent se lever de leur siège et venir l'observer.

Avec *Bleu Remix* (galerie Guy Bärstchi, Genève, Suisse, 2007), Yann Marussich continue ce processus de morcellement du corps en attirant aussi l'attention sur certaines de ses fonctions. Il parvient à colorer complètement ses sécrétions après avoir absorbé du bleu de méthylène. Au lieu de cacher la bave et la transpiration qui sont habituellement associées à la saleté, au bas corporel, le performeur décide de les rendre visibles. Le bleu est presque à l'opposé chromatique du rouge. Yann Marussich ne veut pas représenter le sang mais d'autres fluides corporels recouvrant une valeur moins positive et normalement incolores. Le processus, comme dans *Bain brisé*, a lieu dans le temps, la performance durant environ une heure. Le temps de la performance est, comme chez Cassils, calqué sur la temporalité propre au corps, ici au temps dont il a besoin pour que la transpiration recouvre la peau. Cette temporalité est néanmoins accélérée par le chauffage de la cabine, à la fois transparente et étroite, dans laquelle le performeur est enfermé. Il y a donc une stimulation de certaines fonctions du corps pour rendre plus rapidement visibles les effets du bleu de méthylène.

Avec *Bleu remix*, version finale de *Bleu provisoire* (2001), les sécrétions sont tellement mises en avant qu'elles prennent le dessus sur l'identité du corps qui les produit. Au début de la performance, lorsque Yann Marussich est simplement assis dans une boîte transparente, son corps presque nu est exposé dans son entièreté. Les spectateur·trice·s peuvent d'ailleurs

s'approcher de lui pour l'observer tout au long de la performance, ce qui apparente cette cabine à une sorte de microscope géant et le corps du performeur au lieu d'une réaction chimique en train de s'accomplir au ralenti. Au départ, les traits de Yann Marussich sont donc très identifiables et son corps forme un tout bien unifié. Mais à mesure qu'il se met à pleurer, baver et transpirer, son image se transforme et ses contours s'altèrent. Ce sont d'abord les larmes, puis la bave, qui dessinent des rayures sur le bas du visage puis sur le torse à mesure qu'elles coulent. Ensuite, c'est le visage qui se teinte de bleu mais de façon très progressive, donnant d'abord l'impression qu'une ombre plane dessus ou qu'il a mauvaise mine. Mais à mesure que la chaleur dans la cabine augmente, le visage se bleute de plus en plus et devient étrange, moins ordinaire, moins humain. Ce processus prend longtemps avant d'être clairement identifiable. La superposition de cette teinte bleutée aux coulures plus franches de larmes et de bave forme une sorte de masque en train de se dessiner de lui-même, se calquant à la fois sur les traits du performeur et le défigurant simultanément.

Ensuite, c'est tout le reste du corps qui suit ce même processus d'altération, de recouvrement par la couleur des sécrétions, produisant des zones plus ou moins pigmentées selon le taux de transpiration. On a l'impression d'un corps qui se métamorphose, qui se couvre d'une sorte de peinture aux allures tribales, alors même que Yann Marussich demeure immobile, très concentré, ouvrant à peine les yeux de temps à autre. Il y a un contraste entre la modification des contours du corps par la couleur des sécrétions et cette dimension statique et contemplative. Ce n'est pas l'artiste qui se peint dans un geste volontaire, mais son corps qui se peint de lui-même, de façon aléatoire mais surtout organique. Le performeur ne fait que concevoir un dispositif dans lequel le bleu de méthylène et la production de sécrétions coopèrent pour devenir autonomes. La coloration, d'un bleu très profond, efface ainsi l'identité et l'expression volontaire pour mettre l'accent sur le processus à la fois physiologique (la production de sécrétions) et chimique, le bleu de méthylène se teintant par effet d'oxydoréduction et étant, entre autres, employé pour colorer des tissus vivants.

Après l'emploi du corps comme outil de peinture ou de dessin (Jackson Pollock, Yves Klein, mouvement Gutai, Rebecca Horn et son « *pencil mask* », Shigeko Kubota avec *Vagina Painting*, Carolee Schneemann dans *Up to And Including Her Limits...*), ici la conception même de la couleur passe donc par le corps et se forme à partir de sa matérialité. Au sujet de *Bleu provisoire*, le performeur explique qu'il s'agit d' « une pièce de danse mais je ne bouge pas. Je mets en jeu un autre registre de mouvements qui sont davantage des mouvements

intérieurs. Ces mouvements vont de l'intérieur vers l'extérieur⁷²⁵ ». Le corps est pris dans un processus de transformation par la matière, ici le bleu de méthylène, qui accentue sa propre matérialité. Avec cette performance, les micro-mouvements dont parle l'artiste ne sont pas visibles, il n'y a pas de reconfiguration du schéma corporel par la matière. Néanmoins, un procédé chimique est appliqué au corps qui devient l'un des composants d'une expérience scientifique, mais aussi sociale et artistique. On pourrait alors parler d'un corps-cobaye dont le caractère expérimental prime sur le caractère identitaire.

Bleu remix va donc au-delà de l'aspect pictural engendré par la coloration, bien que celui-ci ait un effet prononcé : le but n'est pas tant d'aboutir à une œuvre exposable, mais de montrer un processus de transformation physique, matériel et artistique. De même que l'urine, dans *Jérôme Bel*, permettait d'effacer les signes d'identité inscrits sur scène comme un ensemble de blasons, ici les sécrétions dépassent l'individu pour ne désigner que ses fonctions corporelles les moins nobles et pour les exposer en tant que telles, en tant que matières intéressantes en soi. Ce n'est même pas l'ensemble du corps qui devient un *ready-made*, mais seulement un processus physiologique et chimique dont il n'est que le site. On ne peut pas dire que les sécrétions soient pour autant sublimées par leur traitement chromatique puisqu'elles ne servent pas à valoriser l'image du corps, simplement à imposer une confrontation avec ses productions et à transformer l'aspect extérieur du corps indépendamment de toute action volontaire. Néanmoins, une forme d'étrangeté se dégage de cette expérience puisque le corps est présenté sous un jour radicalement nouveau, tout en s'appuyant sur son fonctionnement normal. Le corps n'est pas modifié de l'extérieur par des outils technologiques de pointe, comme chez le performeur australien Stelarc, par exemple. Il n'est pas présenté comme obsolète, nécessitant d'urgence une greffe robotique ou virtuelle pour compenser ses fragilités et ses lacunes. Au contraire, ce sont ses fonctions les plus communes et les plus intimes à la fois qui sont rendues évidentes, sans chercher à provoquer ni le dégoût, ni la fétichisation.

Enfin, c'est de nouveau le travail de la lenteur qui permet d'éviter ces écueils. Le dispositif, proche de l'installation, fait du corps de Yann Marussich un spectacle au ralenti. Sa passivité appelle en retour une contemplation assez active de la part des spectateur·trice·s. Le public est en effet invité à se déplacer, à s'approcher de la cabine, en bref à décider quoi regarder et quand regarder. Ce transfert d'activité contribue aussi à réifier le corps du performeur. Il est la chose que l'on vient observer, pas tout à fait bête de foire parce qu'il n'effectue aucun numéro, pas non plus complètement cabinet de curiosité puisqu'il est encore bien vivant. Aucun

⁷²⁵ Yann Marussich, « Voyage(s) dans l'immobilité », *Communications*, vol. 1 / 92, 2013, p. 239-251, p. 241.

contact visuel volontaire n'a lieu puisqu'il garde les yeux fermés ou rivés vers un horizon invisible. Plus l'artiste est concentré et fermé sur lui-même, plus il devient phénomène observable, dénué d'affect et d'identité.

Description : Dans HEART, une jeune femme est accrochée à un câble qui la tire en arrière et la projette contre un mur tous les cinq-cents battements de son cœur. Avec le stress, le processus s'accélère.

La désidentification du corps par l'extraction de ses fonctions d'un tout organique devient violente lorsque Kris Verdonck, dans *HEART*, projette le corps d'une actrice contre un mur à chaque fois que l'on atteint le cinq-centième battement de son cœur. Le pouls de la performeuse est pris en direct par un saturomètre et le son des battements de son cœur est amplifié. Alors qu'elle tente de garder son calme tout en étant consciente du dispositif dans lequel elle est prise, elle est brusquement tirée en arrière et soulevée à trois mètres de hauteur par un câble qui la cogne contre un mur puis qui la relâche, enchaînant ainsi deux chocs, le second étant légèrement amorti par un matelas. La performance reste néanmoins violente puisque l'interprète s'est cassé une cheville lors d'une représentation et que Kris Verdonck s'est fracturé le coude en voulant montrer le dispositif à la performeuse remplaçante⁷²⁶. Lors de ce processus, le corps semble absorbé par l'obscurité du fond de scène et on entend davantage le son des impacts qu'on ne les voit. A mesure que le stress augmente, les battements du cœur s'accélèrent, rapprochant les chocs.

La performance est minimaliste et met en scène un corps entièrement focalisé sur sa fonction cardiaque, tentant vainement de calmer son rythme. Le dispositif technologique emprisonne le corps dans un système tragique au sens où l'issue est inévitable, la performeuse n'ayant un impact que limité sur sa cadence cardiaque. Les machines construites pour cette performance sont quasiment invisibles. Comme l'explique le doctorant Théo Arnulf : « Le dispositif est présent seulement en creux, et n'existe qu'au travers de l'impact infligé au corps

⁷²⁶ Marie Lechner, « Battement de corps », *Libération*, 24 juillet 2008. En ligne. Consulté le 14 septembre 2022. URL : https://www.liberation.fr/culture/2008/07/24/battements-de-corps_76951/

de la performeuse, et de la multitude de sons, garants de la réalité de l'action en cours⁷²⁷ ». Les outils technologiques, précisément par la violence qu'ils entraînent, révèlent le corps dans toute sa matérialité et l'exposent lui-même comme machine. La fonction cardiaque est prise comme sujet et objet de la performance, complètement dissociée de l'identité de la performeuse. La violence du dispositif, de nouveau, empêche l'identification pour ne laisser place qu'à une empathie non pas cognitive mais sensorielle.

Grâce aux machines conçues pour cette performance on accède au dedans du corps et pas seulement à son extériorité. C'est ce qui accentue le processus de désubjectivisation alors même que le dispositif se fonde sur des fonctionnements aussi personnels que l'angoisse du choc :

La situation de stress dans laquelle elle se trouve plongée balaye toute question d'intériorité et la comprime en une matière à affects. Son intimité physique et psychique, l'émotion incontrôlable de son cœur qui suit l'arrachement, sont renversées en *extimité*, dévoilées et exposées au grand jour⁷²⁸ [italiques dans le texte].

La recherche du stress par la maltraitance physique est ce qui opère cette aliénation, cette séparation du corps de la personne. En entretien Chris Verdonck explique :

Dans *HEART*, c'est le principe du « système panique », tel qu'il a été théorisé par Peter Sloterdijk. La machine fait perdre à l'homme - ici à une femme - ses repères humains. Elle passe par une situation d'angoisse mécanique, puisque la technique la pousse encore et encore plus loin... [...] Très vite elle panique, elle angoisse et la machine prend le dessus sur son humanité⁷²⁹.

L'artiste flamand se situe dans une forme de paradoxe puisqu'il tend à déshumaniser ses performeur·euse·s pour faire émerger, selon lui, leur humanité⁷³⁰. Cette humanité se réduit néanmoins au sentiment de détresse et d'angoisse qui, à mon sens, dissolvent la personnalité pour faire apparaître l'urgence de la survie et la tentative effrénée de préservation de l'intégrité physique.

Dans cette performance, le visage n'est plus celui d'un individu mais une peinture en mouvement du sentiment de panique. Le corps devient une masse que l'on peut malmener. Il est soumis à un dispositif qui le dépasse et dont il conditionne pourtant le fonctionnement. Le

⁷²⁷ Théo Arnulf, « Pratiques technologiques émergentes dans le théâtre et l'installation », *Appareil*, n°21, 2019, mis en ligne le 15 juillet 2019. [En ligne]. Consulté le 22 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/3093>

⁷²⁸ *Ibidem*.

⁷²⁹ Chris Verdonck, « Entretien avec Chris Verdonck », propos recueillis par Antoine de Baecque en février 2008. [En ligne]. Consulté le 22 juin 2022. URL : https://festival-avignon.com/storage/document/12//18412_entretienkrisverdonck.pdf

⁷³⁰ « Tout s'accélère, l'adrénaline monte, les pulsations de son cœur vont de plus en plus vite, ce qui la projette de plus en plus souvent contre le mur. Être ainsi connectée à la machine rend la femme de plus en plus humaine, angoissée. Tout finit par lui échapper ». *Ibidem*.

corps est complètement ramené à sa matérialité et à sa vulnérabilité. Le cœur de la performeuse devient l'acteur principal, la cause première de l'action, le centre de la scène. La prédominance de ce muscle, accentuée par le dispositif technologique et le sentiment d'urgence, empêche de projeter une identité sur la performeuse. L'humain et les machines sont placés au même niveau, ce qui conduit à une réification ou à une machinisation du corps, à une réduction de ses organes à leur fonction, et à une valorisation de l'expressivité des technologies au détriment de l'expression individuelle⁷³¹.

Mais c'est sûrement avec le groupe cadavre que cette réification du corps humain atteint son comble. Détaché de son identité par la mort, le cadavre devient une matière manipulée au-delà de toute considération morale – ou justement en réponse provocatrice à celle-ci – par plusieurs artistes chinois·es au début des années 2000. Comme mentionné dans le premier chapitre au sujet de la performance *Manger du monde* de Zhu Yu, l'accès à des sources directes s'avère difficile concernant ce groupe de plasticien·ne·s et performeur·euse·s. Plusieurs articles universitaires mentionnent néanmoins trois expositions phares, ayant eu lieu en Chine, dont les titres sont parlants : *Post-sensibility : Alien bodies and Delusion* (1999), *Infatuation with injury* (2000) et *Fuck off* (2000). Cadavres animaux et cadavres humains, entiers ou en morceaux, forment la matière première de ces expositions.

Le regard occidental posé sur ces pratiques d'« art du comportement » (traduction de « *performing art* » en Chinois⁷³²) est directement pris en compte par ces artistes qui agissent de façon radicale. La dénomination même de « groupe cadavre » serait une formulation occidentale⁷³³. La chercheuse d'origine chinoise, Meiling Cheng, décrit ainsi l'émergence du

⁷³¹ « Dans mes premières mises en scène de théâtre, le son, la vidéo et le jeu de l'acteur étaient sur le même niveau. Il s'agissait toujours pour moi de 'tuer' l'acteur, selon le principe qu'une machine peut avoir le même charisme que lui. [...] J'invente des objets, des machines, qui ont une influence physique sur les acteurs, ce qui est la définition même de la panique ». *Ibidem*.

⁷³² « [...] *xingwei yishu* (behavior art) — which is the Chinese translation for performance art or live art ». Meiling Cheng, *op. cit.* p. 58.

⁷³³ « En Occident, on appelle ces artistes chinois, résidant majoritairement à Pékin, le 'groupe Cadavre'. Ces artistes ne constituent cependant pas un véritable groupe, mais exposent souvent ensemble et appartiennent à la même génération. Il s'agit de jeunes artistes alors âgés d'une trentaine d'années, essentiellement issus de la génération des années 1970 ». Qian He, *op. cit.*, p. 133.

groupe cadavre dont la violence est inhérente au contexte socio-politique complexe dans lequel il s'inscrit :

Fostered by its open door policy instituted in the late 1970s, China has witnessed a period of vibrant artistic experimentation, which variously marks, reflects, critiques, and interrogates the nation's swift transition from the dominance of communist ideology to that of the market economy. The accessibility of Euro-American capital and international press coverage, enhanced by the technology of virtual display via the internet, has established a globalized context for contemporary art in China⁷³⁴.

Meiling Cheng voit dans les performances du groupe cadavre l'expression d'un « capital de violence » (« *violent capital* »), déjà mentionné au sujet de Zhu Yu⁷³⁵, qui permet aux artistes de ce mouvement de jouir d'une notoriété internationale. Ces performeur·euse·s remettent en question la suprématie et la morale conservatrice occidentales, tout en bousculant la répression politique interne à la Chine.

Les artistes du groupe cadavre produisent des œuvres volontairement choquantes, mais lisibles et accessibles à un public Euro-Américain⁷³⁶ en demande d' « exotisme⁷³⁷ ». Tout en le dépassant, le groupe cadavre joue le jeu d'un orientalisme qui tend à réifier la culture « autre » en représentant une violence perçue comme barbare mais, en réalité, savamment orchestrée :

Il ne s'agit certainement pas d'un défaut de civilisation, ou d'un retour à la barbarie originelle qui menacerait constamment de ressurgir des tréfonds de nos âmes policées, comme si la Chine avait été, pendant quelques années, le maillon faible du système éthico-civilisationnel mondial par où se seraient échappées des forces primitives et indomptées. Au contraire, il me semble qu'il faille lire dans ce foisonnement de performances extrêmes profanant l'idée d'humanité sur fond organique pur quelque chose de très actuel et de très réfléchi – quelque chose comme un acting-out d'une logique biopolitique intrinsèquement liée à l'intégration dans la sphère capitaliste globale⁷³⁸.

Pourtant, selon les dires des performeur·euse·s, aucun crime n'est commis. Les cadavres humains, entiers dans le cas de certains fœtus et bébés, ou en morceaux dans le cas des adultes, sont obtenus par l'intermédiaires d'achats ou de prêts à durée déterminée auprès d'un hôpital anonyme⁷³⁹. Meiling Cheng, ayant pu interviewer Zhu Yu par téléphone, témoigne de ce type

⁷³⁴ Meiling Cheng, *op. cit.*, p. 59-60.

⁷³⁵ Voir chapitre 1, partie 3, section 3 : « Manger un fœtus : lorsque la nourriture interdite anéantit toute projection identitaire ».

⁷³⁶ Meiling Cheng explique que le catalogue de l'exposition « *Fuck off* » a été publié en bilingue Chinois-Anglais dans le but de proposer une image radicale de la scène artistique chinoise contemporaine. Meiling Cheng, *op. cit.*, p. 61.

⁷³⁷ La docteure en sciences politiques Qian He mentionne notamment l'exposition de documentation autour de plusieurs performances du groupe cadavre lors de la cinquième biennale de Lyon, en 2000, intitulée « Partage d'exotismes ». Qian He, *op. cit.*

⁷³⁸ Erik Bordeleau, *op. cit.*

⁷³⁹ « According to Zhu Yu, the hospital that he found during his research for the brain piece became the major supplier for the cadaver school. The artists would usually pay a rental charge for the 'materials' they used and would then return those to the hospital's anatomy department after the art exhibits ». Meiling Cheng, *op. cit.*, p. 63.

de transaction, parfois laborieuses, par exemple dans le cas de la performance *Greffe de peau*, au cours de laquelle l'artiste se fait extraire sous anesthésie des tissus sains au niveau de son abdomen pour les faire ensuite greffer sur la partie blessée d'un cadavre de porc :

In this extended context, the act of grafting in *Skin Graft* becomes a metaphor for trade—and not just the trade of organ transfer, transplantation, or trafficking. It is a transactional act based on a consensual pact that allowed Zhu to impose his artistic will upon a hospital and to carry on his performance by violating the institution's normative function. [...] The violence that underscores this whole process of persuasion echoes the macrocosmic forces that are radically transforming a communist society through the myriad implants of capitalistic agencies⁷⁴⁰.

Le corps humain, négocié, monnayé, découpé, hybridé, mis en scène, ou encore prétendument mangé, est traité comme une matière artistique à haut potentiel sensoriel, expressif, médiatique, discursif et même commercial. Dans *Le Fondement de toute épistémologie* (1998) Zhu Yu découpe et cuit cinq cerveaux humains dont il extrait un jus qu'il commercialise dans un supermarché de Shangäi, partenaire de la performance, sous forme de bouteilles (environ 80 bouteilles selon Meiling Cheng⁷⁴¹ et Erik Bordeleau⁷⁴², dont une quinzaine auraient été achetées). Ce n'est pas seulement la côte sur le marché de l'art qui est recherchée, mais aussi l'inscription critique dans un système capitaliste où tout, même les corps humains, peut être recyclé au profit de transactions financières. Du laboratoire au supermarché, en passant par le musée, l'art extrême chinois fait des corps des matières modelables qui pulvérisent les classifications en plus de déstabiliser nos repères éthiques.

Ce qui choque dans les performances et installations du groupe cadavre, c'est l'irruption d'un réel brut, sans filtre, ultra-matériel qui dépasse la fiction – celle-ci n'est pas complètement détruite, comme on le voit dans le traitement médiatique de *Manger du monde*, même si elle devient davantage l'affaire des spectateur·trice·s que des artistes lorsqu'elle persiste.

Le corps de la personne décédée ou le fœtus avorté rendent l'artefact théâtral obsolète et font fusionner représentation et réalité, l'espace d'exposition ou le lieu de la performance cessant d'incarner l'illusion poétique. Ce n'est plus seulement la distinction entre l'artiste et le personnage qui s'effondre, mais celle entre le corps et la chose ou entre l'objet fictionnel et l'objet réel. La règle classique de bienséance est complètement écartée pour lui préférer un voyeurisme sordide, celui du corps désacralisé.

⁷⁴⁰ *Ibidem*, p. 65.

⁷⁴¹ Meiling Cheng, *op. cit.*, p. 62.

⁷⁴² Erik Bordeleau, *op. cit.*, p. 24.

On peut alors parler de la quête d'une « post-sensibilité », pour faire écho au titre de la première exposition des artistes du groupe cadavre :

L'indistinction entre les vivants et les morts introduite par l'usage de cadavres humains nous amène sur un seuil où la vie humaine se voit systématiquement rabattue sur sa dimension biologique. Ces performances accomplissent l'isolation radicale du fait relationnel humain⁷⁴³.

Une œuvre post-sensible, à mon sens, ne se contente pas de défaire l'humain de son tissu relationnel, mais emploie cette indifférence pour désidentifier l'humain, pour détacher la subjectivité du corps. Cette isolation du fait relationnel, dont parle le chercheur Erik Bordeleau, opère aussi par morcellement concret du corps. C'est l'impossible, et pourtant bien réelle, concomitance du corps humain incarnant une identité inviolable et du cadavre en tant qu'objet ultra expressif mais manipulé sans affect, qui crée le malaise. Le performeur et plasticien Sun Yuan explique :

J'estime qu'il y a quatre raisons pour lesquelles on peut utiliser un cadavre en tant que matériau artistique :

1 : le corps matériel est le support de l'homme spirituel ;

2 : la disparition de la vie accompagne la disparition de l'homme spirituel ;

3 : le corps humain est composé d'hydrate de carbone : après la mort, il se transforme en matière. [...] Sur le plan conceptuel, le cadavre n'est plus un être humain, mais sur le plan psychologique, pour les vivants, il le demeure. Voilà la spécificité de ce support.

4 : la recherche en sciences naturelles doit transgresser des tabous, il en est de même pour la recherche artistique⁷⁴⁴.

L'artiste Peng Yu, quant à elle, dit maintenir une certaine distance avec les corps traités comme matériaux, tout en ayant conscience des propriétés particulières de ces derniers :

Pour nous, il ne s'agit effectivement que d'une relation entre un artiste et son matériau. Mais, étant donné la quantité d'informations que le corps possède (le fait qu'il ait vécu), cela influence inévitablement la manière de travailler. C'est d'ailleurs ce contenu, comme support artistique, qui donne vie à l'installation⁷⁴⁵.

Le caractère plastique, visuel ou performatif du recours au cadavre est d'autant plus dérangeant qu'il n'a d'autre but qu'artistique. Les pseudo-expériences menées par le couple Sun Yuan et Peng Yu, par exemple, n'ont aucune portée médicale ou scientifique. Dans *Corps*

⁷⁴³ *Ibidem*, p. 18.

⁷⁴⁴ Sun Yuan dans Fei Da-wei, « Transgresser le principe céleste : dialogue avec le groupe cadavre », *Art Press (Hors-Série)*, mai 2001, p. 60-64, p. 61.

⁷⁴⁵ Peng Yu dans Fei Da-wei, *ibidem*.

connectés (2000), les artistes juxtaposent deux bébés morts nés et leur transfusent leur propre sang, faisant jaillir ce dernier de la bouche des nourrissons. L'installation performative a un caractère esthétique indéniable malgré la violence de l'association des nourrissons à la mort et l'exposition de ces cadavres miniatures dans un contexte institutionnel. De même dans *Huile d'humain* (2000), où Peng Yu injecte de l'huile, obtenue par la fonte de matière grasse humaine, dans le corps sans vie d'un très jeune enfant. L'air de la jeune femme est neutre, presque apaisé. La mort est dédramatisée, notamment à son endroit le plus violent. L'usage de cadavres d'enfants ou de fœtus, dans un contexte politique marqué par la politique de l'enfant unique (1979-2015) n'est effectivement pas anodin comme le font remarquer Meiling Cheng⁷⁴⁶ et Helge Meyer⁷⁴⁷. Mais les performances ne portent pas de message politique clair⁷⁴⁸, soit pour contourner la censure chinoise, soit, potentiellement, parce que l'usage de fœtus et de bébés est lié à une forte disponibilité de cette « matière première » certainement plus facile à obtenir que des cadavres adultes. Si pour Zhu Yu, l'emploi de cadavres permet simplement d'« élargir et exploiter de nouveaux matériaux artistiques⁷⁴⁹ », Sun Yuan parle ainsi de son détachement politique :

Notre génération se passionne peu pour la politique. Réfléchir à des problèmes fondamentaux touchant à l'essence de l'homme nous intéresse davantage. J'y trouve une plus grande liberté, car cela ne nécessite pas l'intervention de formules et de règles préexistantes. Aussi pensais-je que pour traiter des problèmes touchant le fondement même de l'être, il fallait des modes d'expression extrêmes, c'est-à-dire recourir à des matériaux et des supports totalement différents, afin de tenter une nouvelle expérience par laquelle on pourrait créer réellement son propre espace de liberté⁷⁵⁰.

⁷⁴⁶ Meiling Cheng, *op. cit.*, p. 71.

⁷⁴⁷ Helge Meyer, *op. cit.*, p. 65 puis 67.

⁷⁴⁸ Contrairement au groupe cadavre, le collectif SEMEFO, qui a aussi recours à des cadavres, porte clairement des revendications politiques et sociales : « Face aux artistes chinois, les artistes mexicains du collectif SEMEFO (Servicio Médico Forense), créé en 1990 par Teresa Margolles, Arturo Angulo Gallardo, Juan Luis García Zavaleta, Carlos López Orozco⁴³, sont, eux aussi, dans une logique de provocation. Le collectif rassemble des artistes issus de différentes formes de création dont les arts plastiques. Leur moyen d'expression privilégié est la performance, leur thématique de création la 'vie du cadavre'. Réalisées en direct ou filmées puis diffusées au public, leurs performances transgressent les interdits, imposent aux spectateurs des images et des représentations violentes de la mort, parfois insoutenables (corps empalés, recouverts de viscères, etc.). Le projet artistique cherche délibérément à choquer, à interpeller les spectateurs en mettant en scène ce qu'il y a de plus abject dans la mort. Mais pas n'importe quelle mort. Celle des oubliés de la société, celle des SDF, des drogués, des victimes de meurtre, ceux que personne ne pleure, ceux que personne ne vient identifier, ceux pour lesquels les familles trop pauvres ne peuvent payer de sépulture. Alors que la mort est banalisée, dépersonnalisée dans les médias par l'effet de saturation qu'implique la profusion d'images, c'est à travers l'art que SEMEFO cherche à faire réagir le public sur cette barbarie quotidienne au Mexique, générée par la corruption et les inégalités. Il invite les spectateurs à éprouver au travers de l'expérience esthétique ce qu'ils ne ressentent plus face à la réalité. La performance et l'intervention étant privilégiées, on dispose de peu de traces de ces œuvres ». Sylvia Girel, *op. cit.*, p. 85-86.

⁷⁴⁹ Zhu Yu dans Fei Da-wei, *op. cit.*, p. 61.

⁷⁵⁰ Sun Yuan, *ibidem*.

On retrouve encore un fœtus dans la série *Ruan, Jiu, Wu* (2000) où Xiao Yu réalise des hybridations avec des cadavres d'animaux. Si *Jiu* et *Wu* « se contentent » de mixer différentes parties d'animaux d'une même espèce (deux souris cousues par le ventre dans *Wu*) ou de différentes espèces (hybridation entre lapin et canard dans *Jiu*), on retrouve la tête préformée d'un fœtus greffée à des ailes de mouette et des pattes de rongeur dans *Ruan*. Il ne s'agit plus d'isoler symboliquement une partie ou une fonction du corps, comme dans *Körper* par exemple, mais de morceler réellement les corps d'humains, de fœtus ou d'animaux, comme des matières agencables et réorganisables à souhait. L'artiste s'improvise chirurgien démiurge, opérant les morts comme autant de poupées, créatures à la *Frankenstein*, non vouées à prendre vie mais simplement à être contemplées.

L'œuvre pourtant n'est pas *trash*, elle est inquiétante et profondément dérangeante mais s'inscrit dans une esthétique du cabinet de curiosité bien léchée. C'est justement cette précision du traitement esthétique et cette absence de pathos qui questionnent nos limites, notre morale, ce qui est acceptable ou non de faire d'un cadavre. Le même décalage a lieu face à *Miel* (1999) de Sun Yuan et Peng Yu, installation mettant en scène une tête décapitée de vieillard, posée sur un lit de glace, contre laquelle un cadavre de nourrisson vient se lover. Bien que la réception de telles œuvres soit sujet à controverse et même à censure⁷⁵¹, le corps-matière et le corps-morceau atteignent le paroxysme de la désidentification par leur caractère formellement dépassionné et la quête d'esthétisme qui en découle.

Erik Bordeleau explique au sujet de Zhu Yu que « la radicalité de son œuvre réside dans une tentative systématique pour rabattre l'idéalité de l'humain sur sa corporalité propre⁷⁵² », propos qui peut être étendu aux autres artistes mentionné·e·s. Le corps excède de sa propre matérialité dans sa représentation figée par la mort puis décontextualisée et dépersonnalisée par l'artiste.

Avec le groupe cadavre, on aboutit ainsi à un art où « post-sensibilité » et sensationnalisme se rejoignent paradoxalement. Les œuvres font forte impression, suscitent de vifs débats, oscillent entre dégoût et fascination, voire sollicitent nos sens (par exemple avec la possibilité de boire le jus de cerveau dans *Le Fondement de toute épistémologie*) et deviennent des outils médiatiques privilégiés (elles sont principalement exportées sur les réseaux sociaux

⁷⁵¹ Qian He, *op. cit.*

⁷⁵² Erik Bordeleau, *op. cit.*, p. 22.

et exposées dans les musées sous forme de documents iconographiques). Néanmoins, les artistes se situent dans une volonté de banaliser le cadavre (pouvoir le découper, le broyer, le manipuler...) qui va de pair avec une élévation du cadavre au rang d'objet d'art, décoratif, ou performatif. Ce double mouvement, tantôt de dégradation, tantôt d'esthétisation, confirme le détachement de l'identité du corps.

Des corps recouverts aux corps-matières morcelés, en passant par les corps mis en danger par leur environnement, trois modalités majeures de dissolution des identités dans la matière se distinguent. Comme en témoignent certaines performances, ces modalités, loin de s'exclure, peuvent se combiner pour donner à éprouver différents types d'érosion du Moi. Les relations entre corps et matières qui se dégagent sont variées :

- Du côté des spectateur·trice·s, modification du corps perçu, soit par son hybridation avec la matière, soit par la perte de repères permettant de saisir l'identité et l'humanité du corps (abandon de la bipédie, camouflage du visage, procédés aboutissant à un morcellement du corps).
- Du côté de l'artiste, transformation du corps en mouvement par son immersion dans des conditions extrêmes. Cette transformation s'accompagne parfois d'une reconfiguration minimale du schéma corporel pendant la performance.
- Rapport décuplé à l'effort, à la résistance et au danger en héritage de plusieurs décennies de performances parfois *hardcore*, mais cette fois sans esthétique *trash*. Les corps sont montrés en travail, subissant une épreuve très intense et risquée sans nécessairement aboutir à des rituels riches en hémoglobine. Si l'identité est questionnée et poussée dans ses retranchements, la performance reste d'une certaine manière à échelle humaine. En dehors de *HEART*, les corps ne sont pas pris dans un dispositif invisible, mettant en scène une force supérieure, qui les déposséderait de leur agentivité puisque c'est justement celle-ci qui est en jeu. Le public n'arrive pas non plus au théâtre ou au musée comme sur le lieu d'un crime ayant déjà eu lieu pouvant donner la sensation d'un état de fait immuable, bien que révoltant, comme ce pouvait être le cas par exemple avec

Rape Scene (1973) d'Ana Mendieta. Chez le groupe cadavre, les expériences sont montrées en train de se faire et il n'y pas clairement de dénonciation d'un fait politique ou social. Les performeur·euse·s étudié·e·s dans cette partie recherchent un certain dénuement, ou exposent les préparatifs nécessaires à l'événement performatif, donnant ainsi la sensation d'une sincérité de l'effort (*Paso Doble, Quando l'uomo principale è una donna, Preparatio Mortis, Bain brisé...*).

- Renversement permanent des rapports de domination entre corps et matière conduisant à une pensée de la scène comme d'un réseau de forces en action plutôt qu'à un agencement dramaturgique totalement maîtrisé.
- Préférence des artistes pour l'événement « authentique » et la matière réelle au détriment de la fiction, du drame et de l'artefact. Cette recherche du performatif n'empêche pas pour autant l'émergence d'images puissantes, parfois poétiques, mais celles-ci s'ancrent dans un travail du corps rendu visible, évitant la mystification de l'acte créateur et l'émerveillement passif de spectateur·trice·s-consommateur·trice·s.
- Sollicitation sensorielle décuplée aussi bien pour les performeur·euse·s que pour les spectateur·trice·s. On attend par ailleurs de ces dernier·e·s une implication affective et organique, sans pour autant parler de participation active ou de projection envers un personnage.
- Effets de détachement radical de l'identité et de morcellement du corps soit vivant (exemplarisation d'une fonction corporelle par exemple), soit mort pour faire de la matière corporelle un objet d'expérimentation artistique et/ou « scientifique » autonome. Les corps ne sont plus représentés dans leur globalité et exposés tels quels. Si ce sont des objets, il s'agit alors d'objets en kit que l'on a démantelés. L'identité n'a pas lieu d'être puisqu'on effectue en quelque sorte un gros plan sur un aspect particulier du corps humain. La matière devient la matière d'un organe précis et c'est son pouvoir d'action ou son potentiel expressif en tant que tels qui deviennent l'objet même de la performance. On opère donc un resserrement de l'échelle du spectacle. Ce ne sont plus les corps qui agissent dans le microcosme de la scène censé représenter le macrocosme du monde, mais des parties mêmes de corps qui deviennent des scènes en soi, chaque partie renvoyant au tout comme dans *Le Chien andalou* de Luis Buñuel.

Ainsi, les différents moyens employés pour parvenir à une dissolution de l'identité personnelle, ou plus globalement de l'humanité d'un corps, se fondent sur certains procédés

propres à la performance et à la performativité (événementialité, goût du risque, importance accordée aux corps, exposition d'un processus plutôt que d'un résultat⁷⁵³...). Néanmoins, d'autres tendances propres à une exploitation exponentielle de la matière sur scène se confirment, notamment avec le fait d'envisager la matière comme partenaire scénique à part entière avec sa capacité d'action et son imprédictibilité.

La prise en compte du public dans la volonté de proposer une expérience partagée, même à un degré minimal par rapport à l'intensité de la mise en danger de l'artiste, est également particulière : on ne cherche pas l'immersion totale, ni l'infiltration de la fiction dans la réalité à la manière du théâtre forum, ni la mise en place d'un dispositif clairement interactif, mais plutôt une sensorialité du flux. Cette dernière passe par l'exacerbation de certaines sensations moins valorisées dans la société occidentale, l'odorat notamment, qui permet à la fois de plonger spectateur·trice·s et performeur·euse·s dans une atmosphère commune, et de permettre une expérience personnelle du spectacle.

Cette stratégie artistique est similaire à celle employée par les artistes ayant recours à la nourriture sur scène bien que le résultat soit moins une oscillation entre désir et dégoût, qui a donc lieu à un niveau très viscéral, qu'un revirement permanent entre fascination et choc, qui se joue davantage à un niveau éthique ou moral, bien que les deux se rejoignent.

On le voit d'ailleurs dans cette dimension ascétique et stoïque de l'expérience scénique qui rappelle, de manière lointaine et dénuée de mysticisme, les corps martyrs. La dimension sociale, très présente dans les scènes de la nourriture reposant sur la destruction et le déplacement du rituel du repas, s'évapore. Les corps dont l'identité est érodée par la matière sont davantage solitaires. Si partage il y a, c'est par le biais de leur exemplarité, propre au caractère radical de leur action et des situations dans lesquels ils sont plongés.

Pourtant, les matières choisies par les artistes se chargent d'une portée universelle. Celle-ci peut-elle être le lieu d'une connexion entre la scène et la salle favorisant la transmission d'une expérience et pas seulement sa mise à distance ? Peut-on retrouver l'identité fortifiée et transformée après l'épreuve que le corps a traversée ? Quelles sont les matières qui encouragent l'affirmation du Moi dans sa capacité même à s'adapter et se modifier ? Telles sont quelques-unes des questions qui demeurent une fois l'expérience vécue.

⁷⁵³ Josette Féral, « Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif », *Théâtre/Public*, vol. 1 / 190, octobre 2008, p. 28-35.

DEUXIÈME PARTIE.

QUÊTE ET TRANSFORMATION DE L'IDENTITÉ DANS LA MATIÈRE

Si la matière perd les identités, recouvre les corps ou les met en péril, elle provoque également une dynamique opposée, une quête de soi en réaction à cette dissolution. Bien entendu, il ne s'agit pas d'une binarité manichéenne, la fuite de l'identité menaçant toujours les sujets qui tentent de se re-saisir par leur volonté et leur pouvoir d'action sur la matière. On opère davantage par tâtonnement ou par « exercice » du corps dans la matière menant parfois à des épiphanies, le Moi surgissant momentanément de son environnement. D'autres œuvres relèvent plutôt d'un dévoilement progressif, même s'il est parfois violent, de l'identité dans la matière. Dans tous les cas, ce n'est pas une identité fixe, stable et close sur elle-même qui est donnée à éprouver, mais bien plutôt une subjectivité en mouvement qui reste poreuse à ce qui l'entoure.

J'ai cette fois distingué deux types d'apparition de l'identité dans la matière, d'un côté l'apparition par modelage ou sculpture du Moi, de l'autre l'apparition via un phénomène de transformation se produisant par la fonte ou par l'effacement. Il y a donc d'une part l'émergence de l'identité par sa mise en forme, d'autre part par son dévoilement, opérant en quelque sorte un retour à la matière brute des corps. La première dynamique relève de la construction, la seconde du retranchement.

Les scènes de sculpture et de modelage emploient la matière comme un double. Ce qui est mis en scène, c'est une réversibilité entre la matérialité du corps et la matière qui l'entourne. Il ne s'agit pas simplement de faire gagner la forme sur l'informe, de marquer la matière, de la dominer, mais plutôt de l'envisager comme l'occasion d'une expérience phénoménologique fondamentale au dessin de la subjectivité.

Dans les performances et spectacles de la fonte ou de l'effacement, les corps ne deviennent pas pour autant difformes ou informes. Ce qui est en jeu, c'est le processus de transformation, le passage d'un état à un autre. L'identité est affirmée dans son être en puissance. Les artistes nous montrent à la fois leur corps biologique avec toutes les contraintes que ce dernier impose à leur identité et la manière de les dépasser au sein même de cette matérialité. Il s'agit par ailleurs du panel d'artistes le plus *queer* de ce chapitre : on y retrouve Cassils qui se définit comme transgenre et non-binaire, Phia Ménard qui se présente comme femme transgenre, et Rébecca Chaillon qui se décrit comme « meuf noire grosse *queer* catho valide, et [...] racisée⁷⁵⁴ ».

A/ Modelage et sculpture du Moi

La volonté de donner forme à l'identité nécessite la sélection de matières qui se doivent d'être sculptables et, en quelque sorte, ludiques. La cire et la glaise se distinguent, en tant que « pâtes à modeler » naturelles. Par le geste qu'elles appellent, aussi enfantin que démiurgique, ces matières placent le toucher au centre de l'apprentissage des contours du corps, de la distinction entre intérieur et extérieur, entre soi et les autres ou entre soi et son environnement. Le toucher, dans la culture occidentale, est par ailleurs considéré comme l'un des sens les plus propices à la connaissance⁷⁵⁵.

⁷⁵⁴ Rébecca Chaillon dans Leïla Cukierman, Gerty Dambury et Françoise Vergès, *Décolonisons les arts !*, éd. Kader Attia, Paris, L'Arche, 2018, 143 p., (« Tête-à-tête »).

⁷⁵⁵ Dans sa « Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient », Denis Diderot témoigne de cet intérêt pour la précision d'un toucher suffisamment cultivé : « Si jamais un philosophe aveugle et sourd de naissance fait un homme à l'imitation de celui de Descartes, j'ose vous assurer, madame, qu'il placera l'âme au bout des doigts ; car c'est de là que lui viennent ses principales sensations, et toutes ses connaissances. [...] les sensations qu'il aura prises par le toucher seront, pour ainsi dire, le moule de toutes ses idées ; et je ne serais pas surpris, qu'après une profonde méditation, il eût les doigts aussi fatigués que nous avons la tête ». C'est avec admiration qu'il tisse des comparaisons entre certaines parties du corps des aveugles et des outils de mesure : « [...] il s'est fait de ses bras des balances si justes, et de ses doigts des compas si expérimentés, que dans les occasions où cette espèce de statique a lieu, je gagnerai toujours pour votre aveugle contre vingt personnes qui voient ». Denis Diderot, « Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient », dans *Œuvres complètes de Diderot revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la bibliothèque de l'Ermitage.*, vol. 1, Paris, Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1875, p. 292-293, puis p. 286.

La capacité de la peau à éprouver la température, le poids et la pression, ne permet pas seulement d'appréhender un monde extérieur déjà donné ou d'aborder le domaine de l'abstraction⁷⁵⁶. La main est aussi ce qui permet le contact, la co-formation de l'ouvrier et de l'œuvre au travers d'un même geste. Un rapport phénoménologique s'instaure entre corps et matières. La glaise et la cire deviennent comme de secondes peaux qui agissent et réagissent au contact des corps en scène. Des expériences évoquant celle du « touché-touchant », développée par Maurice Merleau-Ponty, ont lieu sur scène et rappellent aux corps leur nature matérielle⁷⁵⁷.

Dans les performances et spectacles analysés, la matière n'est pas inerte. Elle permet aux corps de s'éprouver en train d'explorer. Les corps sur scène effectuent un véritable travail de recherche au contact de la glaise ou de la cire. Et ce faisant, c'est leur propre matérialité et leurs propres contours qu'ils explorent en retour. Visages et mains apparaissent comme les parties du corps les plus ciblées par cette rencontre avec la matière. Ce sont des zones du corps qui représentent l'identité, la rencontre, la capacité d'agir et d'échanger tout en étant les lieux privilégiés des cinq sens. Par leur aspect modelable et par leur composition permettant d'alterner rigidité et mollesse, la cire et la glaise invitent les corps à tester leur pouvoir d'action sur le monde et les limites que ce dernier leur impose en retour. C'est de cette distinction que l'identité jaillit.

En même temps, le modelage permet une duplication de la forme du corps ou du visage et, ainsi, un processus d'identification par la matière. La glaise et la cire appellent une perception du spectacle sous l'angle kinesthésique et tactile, à la fois pour les performeur·euse·s mais aussi pour les spectateur·trice·s. De nouveau, les dispositifs scéniques choisis par les artistes favorisent l'empathie, ou la projection des sensations éprouvées par les performeur·euse·s dans la matière.

⁷⁵⁶ « [...] il s'ensuit que l'aveugle-né aperçoit les choses d'une manière beaucoup plus abstraite que nous ; et que dans les questions de pure spéculation, il est peut-être moins sujet à se tromper ; car l'abstraction ne consiste qu'à séparer par la pensée les qualités sensibles des corps, ou les unes des autres, ou du corps même qui leur sert de base ». Diderot s'attarde aussi longuement sur l'exemple du mathématicien aveugle Nicholas Saunderson. *Ibidem*, p. 293.

⁷⁵⁷ « Ce qu'on voulait dire en parlant de 'sensations doubles', c'est que, dans le passage d'une fonction à l'autre, je puis reconnaître la main touchée comme la même qui tout à l'heure sera touchante, - dans ce paquet d'os et de muscles qu'est ma main droite pour ma main gauche, je devine un instant l'enveloppe ou l'incarnation de cette autre main droite, agile et vivante, que je lance vers les objets pour les explorer. Le corps se surprend lui-même de l'extérieur en train d'exercer une fonction de connaissance, il essaye de se toucher touchant, il ébauche 'une sorte de réflexion' et cela suffirait pour le distinguer des objets, dont je peux bien dire qu'ils 'touchent' mon corps, mais seulement quand il est inerte, et donc sans jamais qu'ils le surprennent dans sa fonction exploratrice ». Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 109.

J'aborderai trois spectacles situant la formation de l'identité à des âges et des endroits différents. Avec *Wax* (TJP – Centre National Dramatique de Strasbourg, 2016), le metteur en scène et marionnettiste Renaud Herbin conçoit un spectacle pour enfants restituant de manière ludique plusieurs seuils de la définition du Moi dans les premières années de la vie⁷⁵⁸. On se situe dans un spectacle à la frontière entre théâtral et performatif, une fiction minimale permettant au public-cible de maintenir un fil conducteur avant de glisser vers un passage beaucoup plus expérimental qui rompt le récit. Dans *Transfiguration* (Galerie Marie Vitoux, Paris, 1998), le plasticien et performeur Olivier de Sagazan tente avec acharnement de se donner un visage et montre un processus identitaire vertigineux, en permanence en train de se faire et de se défaire, donnant la sensation d'un déchirement de l'être. Enfin, avec *Becoming an image* (ONE Archives, Los Angeles, 2012), de Cassils, l'argile est le lieu d'un affrontement permettant l'affirmation d'une identité de genre par la transformation active de la musculature.

Description : Wax est un spectacle pour enfants mis en scène par le marionnettiste Renaud Herbin. Dans une scénographie assez minimaliste, une comédienne fait fondre de la cire jaune qu'elle étale ensuite sur une épaisse feuille en plastique. Différents jeux se mettent en place, la comédienne imitant dans son langage et dans son corps les transformations de la cire. Elle l'explore aussi par l'intermédiaire du toucher. Elle crée ensuite différentes déclinaisons de son identité, soit en employant la cire contre son corps, soit en tant que partenaire de jeu, notamment par la confection de personnages humanoïdes à l'aide d'un emporte-pièce.

Définie comme une « matière en transformation » qui peut « entrer dans un moule⁷⁵⁹ » ou s'en échapper, la cire prend forme dans le durcissement jusqu'à devenir cassante mais elle peut aussi rester à l'état liquide. Dans le spectacle *Wax*, le metteur en scène et marionnettiste Renaud Herbin crée un spectacle pour les enfants de trois à cinq ans où la construction de l'identité du personnage passe par la relation corps-cire. Pour lui, cette matière a une dimension proprement organique : « A la température du corps, la cire commence ses métamorphoses. Dans l'imaginaire collectif, elle est associée à la vie⁷⁶⁰ ». Renaud Herbin évoque tant sa

⁷⁵⁸ Cette sous-partie de ma thèse portant sur *Wax* est basée sur un article que j'ai écrit mais auquel j'ai apporté plusieurs modifications et ajouts. MéliSSa Bertrand, « Du moule à la défiguration : l'identité en jeu dans *Wax* de Renaud Herbin », paru dans Laurette Burgholzer et Hélène Beauchamp, *Itw : im dialog: Uneins - Désuni - At odds. Identitätsentwürfe im Figurentheater*, Berlin, Alexander, 2021, p. 142-153.

⁷⁵⁹ Renaud Herbin, dossier du spectacle. En ligne. Consulté le 15 décembre 2019. URL : <http://www.renaudherbin.com/>

⁷⁶⁰ *Ibidem*.

sécrétion par les abeilles, notamment dans le but d'abriter leurs larves, que l'utilisation qu'en font les humains pour embaumer un cadavre ou constituer des effigies mortuaires⁷⁶¹. Cet aspect cyclique de la cire est envisagé comme une « capacité à toujours renaître⁷⁶² » et à exister dans la transformation. Pour le metteur en scène, cette capacité existe à la fois sur le plan symbolique et sur le plan du réel :

L'imaginaire qui va avec la cire est celui du recyclage. [...] ici c'est réel car ce sont les mêmes 5 kg de cire qu'on réutilise d'une représentation à l'autre depuis deux ou trois ans, qui sont refondus à chaque représentation et qui reprennent forme. Il y a donc un jeu de métamorphose à l'infini. On finit par en perdre, on la filtre parce qu'il y a des poils et toutes sortes de poussières qui s'agrègent dedans, mais on la réutilise⁷⁶³.

Dans *Wax*, une comédienne seule en scène se livre à des expériences avec la cire : elle la réchauffe pour modeler des formes plus ou moins improvisées sur différents types de surface, la laisse refroidir pour y découper de petits personnages et s'y enveloppe ou se cache derrière comme s'il s'agissait d'une seconde peau. Le spectacle évolue selon les accidents plus ou moins anticipés de la matière et le bégaiement de la parole. La comédienne joue à moduler les mots en faisant trébucher les syllabes pour accompagner les changements d'états et de formes de la cire. L'étonnement du personnage et les jeux de pouvoir entre l'humain et la matière sont les principes moteurs du spectacle. Ils reflètent, selon Renaud Herbin, le développement de l'enfant « par l'expérience et le jeu » qui le mènent à se différencier en tant qu'individu⁷⁶⁴. Comment le rapport entre corps et matière crée-t-il un récit de l'identité ? Comment se manifestent les enjeux de figuration et de défiguration du corps pour un public en bas âge ?

Wax débute pendant que les spectateur·trice·s s'installent dans la salle alors que la comédienne remue de la cire liquide dans un contenant en verre installé sur une plaque chauffante permettant de la maintenir à sa température de fonte. Dans ce laboratoire scientifique minimaliste, le processus de transformation de la matière est montré en toute simplicité et mis en valeur par l'univers sonore qui amplifie les sons de l'ébullition. Sur une scène quasiment vide, la matière devient rapidement la seule partenaire de jeu de la comédienne, sa première action consistant à donner forme à la cire en la versant au sol, sur une sorte de grande feuille en plastique qu'elle va ensuite suspendre pour continuer à faire couler la cire en cours de

⁷⁶¹ *Ibidem*.

⁷⁶² *Ibidem*.

⁷⁶³ Renaud Herbin, « Relation, mouvement, métamorphoses : pratiques de la matière : Entretien réalisé par Aurélie Coulon », *Agôn. Revue des arts de la scène*, décembre 2019, p. 5. En ligne. Consulté le 8 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/agon/6480>.

⁷⁶⁴ Renaud Herbin, *op. cit.*

durcissement. Eclairé par l'arrière, ce panneau de plastique fin et translucide sur lequel la cire s'est étalée est dressé à la verticale et devient comme un interlocuteur qui se tiendrait debout. Avec une stupéfaction candide, la comédienne entame un dialogue avec la matière, dialogue qui tente de restituer ses étapes de transformation.

Le langage est malaxé, prend forme et se transforme. L'actrice joue avec les sonorités pour restituer les mouvements de la matière. Le bégaiement s'appuie sur les assonances ou les allitérations de phrases simples pour montrer comment passer d'un mot à l'autre (« Tache – tttt – ttt'en as mis partout la tache ! T t ttt t t'était tout ttt toute petittttite petitee petititete tt ») tandis que le corps s'attache lui aussi à reproduire ces changements d'états. La comédienne effectue par exemple des gestes très rapides et saccadés pour dessiner dans l'air un rectangle avec ses mains afin de rappeler la forme du contenant dans lequel était la cire chaude puis relâche complètement son corps dans un mouvement légèrement rebondissant pour illustrer la forme de la matière une fois répandue sur le panneau de plastique. Le corps suit le mouvement des mots qui se transforment. Il se plie à l'image de la matière et la reflète dans une démarche qui relève quasiment de l'apprentissage mimétique. Le spectacle évolue pendant un temps en alternant expérimentation et imitation en passant sans cesse de la matière, au verbe, au corps. Tout est découverte, tout est construction, tout est en train de se faire comme on apprend à parler, à s'identifier dans un miroir et à appréhender les contours de son corps.

Wax est un spectacle tout public qui a été conçu en contact étroit avec des élèves de maternelle dans le but d'être au plus près de leur perception du monde, à tel point que, pour Renaud Herbin, les enfants tout comme la cire, sont une matière à intégrer à la création :

Il peut aussi m'arriver de mettre à l'épreuve la matière dans des contextes spécifiques, comme pour *Wax* : je suis allé dans une école maternelle. C'est un spectacle accessible à partir de trois ans et je voulais expérimenter la relation, l'adresse. [...] C'est vraiment un public en soi, qui a ses propres caractéristiques et c'était très important pour moi d'expérimenter cette forme avec un groupe d'enfants, le public comme une matière en soi⁷⁶⁵.

Wax questionne ainsi la formation de l'identité dans les premières années de la vie⁷⁶⁶. Si la cire s'apparente à un personnage que la comédienne contemple sous toutes ses coutures comme un étranger, elle devient également son reflet. L'actrice retrace les formes de la tache

⁷⁶⁵ Renaud Herbin, *op. cit.*, p. 6.

⁷⁶⁶ « L'image du corps se forme et se déforme dans l'appareil psychique. Le sentiment de soi-même s'élabore par la dissociation avec le monde extérieur. Comment raconter ce qu'être au monde ? Aborder la question de la définition de sa propre identité, de la naissance d'une conscience d'être unique et distinct de l'autre ». Renaud Herbin, *op. cit.*

par ses gestes et projette son ombre dans ses contours comme pour re-former la matière par son redoublement dans le geste humain qui la reproduit. Que ce soit par ces geste répétés de reproduction de la forme de la tache, par l'étonnement marqué de l'actrice aux moindres évolutions de la matière ou par les regards adressés à la cire, le parallèle avec la formation de l'image de soi dans le miroir fonctionne⁷⁶⁷.

Pour Jacques Lacan, le stade du miroir correspond à la constitution symbolique de soi qui précède et permet, voire rend nécessaire, « le désir de l'autre⁷⁶⁸ », la relation, le manque et l'investissement libidinal. Pour lui, le sujet ne peut s'identifier sans la présence de l'Autre à qui s'opposer et la réflexion dans le miroir y est préalable. Le choix d'une matière modelable mais non réfléchissante est intéressant puisqu'il déplace le processus d'identification et de différenciation de la vue vers la sensation tactile. Dans *Wax*, la cire est à la fois le reflet de la comédienne qui permet l'exploration de son corps mais elle représente aussi l'Autre à qui se confronter. La comédienne lui parle et exerce son propre pouvoir sur elle en la modelant, en la détruisant, en y formant des personnages humanoïdes. La matière n'est pas seulement personnifiée, elle est espace de projection du sujet et de l'altérité, ce qui reflète d'ailleurs la conception qu'a Renaud Herbin de la manipulation marionnettique. Il envisage cette dernière plutôt comme relevant des « pratiques corps-objet-image : ce qui est important dans cette expression ce sont les tirets, et l'idée de mettre le non-humain au centre⁷⁶⁹ ». Il complète :

[...] je suis agi autant que j'agis, j'impulse autant que je suis guidé, je suis détourné de mes propres élans, il y a une sorte d'aller-retour qui est bien loin d'une idée univoque de la manipulation. S'il y a manipulation, pour moi elle se conçoit vraiment dans les deux sens⁷⁷⁰.

L'usage du langage et sa modulation vont dans le même sens. Le langage est aussi matière, il constitue un autre niveau d'apprentissage du rapport entre soi et le monde. Selon Emmanuel Levinas le *logos* est justement ce qui permet d'identifier l'Autre en tant que personne qui a son propre pouvoir et qui, par-là, marque nos limites. Autrui ne peut être contenu

⁷⁶⁷ Le psychanalyste Jacques Lacan décrit ainsi ce stade du développement, précédant le plein usage de la fonction motrice et du langage : « L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit homme à ce stade infans, nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le je se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet ». Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique ». En ligne. Consulté le 16 décembre 2019. URL : <http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psycha/psyssem/miroir.htm>.

⁷⁶⁸ *Ibidem*.

⁷⁶⁹ Renaud Herbin, *op. cit.*, p. 2.

⁷⁷⁰ *Ibidem*, p. 3.

par la parole qui porte sur lui, il peut toujours parler pour lui-même et se redéfinir⁷⁷¹. Le langage agit donc comme le visage, il a une fonction de frontière contre laquelle l'individu peut se heurter pour mieux se cerner lui-même. Dans *Wax*, il y a justement la volonté de plier la matière – et les mots – à ses propres désirs comme si l'identité était encore mal définie et voulait englober ce qui l'environne. De même que la matière s'échappe, le langage est haché et difficile à prononcer, bien que ludique. Il y a une résistance de la matière et des mots à être mis en forme qui vient frustrer et limiter le pouvoir d'action du personnage et, par-là, faire émerger ses contours. L'échec prend une valeur positive puisqu'il confirme une distinction entre le personnage et son environnement : la relation enfantine de fusion est brisée, le reflet peut apparaître dans le miroir (ici la cire) simultanément comme ce qui est moi et ce qui n'est pas moi. En bref, c'est l'identité qui se dessine par la difficulté même du corps à dompter son environnement.

La découverte des contours du corps se poursuit lorsque l'interprète touche la cire, pose l'une de ses mains dessus et fait mine de ne plus pouvoir la décoller. D'après Renaud Herbin, au cours du spectacle, la cire « devient peau, mue, chair ou carapace jusqu'au cocon habitable. Elle est métamorphose et suggère de nouvelles limites au corps. Elle donne la possibilité d'autres identités⁷⁷² ». Ce contact de la peau avec la cire qui dédouble la comédienne peut évoquer l'expérience phénoménologique du touchant-touché, mentionnée précédemment⁷⁷³. Dans cette expérience, il s'agit pour une personne de mettre en contact ses deux mains pour sentir la réversibilité du toucher. Dans le touchant-touché, le corps apparaît à la fois comme un objet que l'on peut palper et sentir de l'extérieur – il est donc une enveloppe définie et perceptible par Autrui –, mais il est aussi ce qui perçoit de l'intérieur, ce qui reçoit des stimuli externes et les analyse. Dans *Wax*, c'est justement la main qui permet cette rencontre avec l'autre peau qu'est la cire.

La comédienne, en posant sa main sur la plaque de cire, place ses doigts de manière à ce qu'il y ait un écart entre le majeur et l'annulaire mais pas entre les autres doigts, hormis le

⁷⁷¹ « La parole qui porte sur autrui comme thème semble contenir autrui. Mais déjà elle se dit à autrui qui, en tant qu'interlocuteur, a quitté le thème qui l'englobait et surgit inévitablement derrière le dit. [...] Dans le discours, l'écart qui s'accuse inévitablement entre Autrui comme mon thème et Autrui comme mon interlocuteur, affranchi du thème qui semblait un instant le tenir, conteste aussitôt le sens que je prête à mon interlocuteur. Par là, la structure formelle du langage annonce l'inviolabilité éthique d'Autrui [...]. Le fait que le visage entretient par le discours une relation avec moi, ne le range pas dans le Même. Il reste absolu dans la relation ». Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, p. 212-213.

⁷⁷² Renaud Herbin, *op. cit.*

⁷⁷³ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 109.

pouce. Elle s'empare alors d'un outil qui lui permet de découper la cire autour de sa main et d'en dégager une forme humaine (deux jambes et un bras là où il y avait les doigts). Le langage reproduit ce passage de l'expérience du touché-touchant (ici de la main qui touche la cire) vers la construction d'une nouvelle identité grâce à un bégaiement qui fait évoluer de l'expression « une main » au mot « humain ». C'est la matière, et la tentative de s'en décoller, qui est le moteur de cette transformation.

L'actrice entame alors un duo avec le personnage qu'elle a créé : elle lui parle, lui fait découvrir son environnement et imite les inflexions de la matière. Elle joue avec la cire qui se déjoue et s'affaisse. Puis, réalisant que le personnage qu'elle a créé a produit un trou dans la tache initiale, elle se met à explorer cette béance, à toucher de nouveau la cire, cette fois en glissant sa main à l'intérieur et en manifestant une surprise agréable à ce contact. La découverte du corps et de ses sensations se poursuit dans un nouveau rapport à la matière. Mêlant la déception de déformer ce qu'elle avait d'abord créé et l'étonnement de pouvoir produire de nouvelles choses, la comédienne décolle un bout de cire assez large puis danse avec. Ce nouveau partenaire de jeu l'autorise à détruire le premier petit personnage en faisant mine de le manger. Le rapport au corps propre se construit par l'appropriation de ce qui est autre, soit par la mise en forme et en mouvement de la matière, soit par le geste symbolique d'ingestion cannibale.

Cette dynamique se poursuit avec la création à l'emporte-pièce de nouveaux personnages qui affrontent la comédienne dans une relation de pouvoir rendue évidente. L'actrice endosse un rôle que l'on devine être celui de la maîtresse d'école qui exerce son autorité sur ses élèves de cire. Quant à ces personnages, ils vont un à un s'enfuir de leur classe imaginaire en formant une chaîne qui leur permet de descendre de la table sur laquelle ils étaient posés. Ici, le rapport manipulés-manipulatrice est révélateur de cette volonté d'agir sur le monde mais aussi d'en montrer la résistance. On mêle le travail dramaturgique de la fiction à l'exploration performative de la matière.

Lorsque le personnage de la maîtresse se rend compte que ses élèves fuient, l'un d'eux répond : « mmm mais mais madame mm madame f'est pas ma faute madame on est mou on est mou on est mou mou moulé on est moulé on est tout moulé ». La question du moule, qui est suggérée par le sous-titre du spectacle, « comment sortir du moule », évoque la relation entre l'individu et le groupe, entre la personne et les autres qui l'entourent.

C'est ce qui va conduire à l'acmé du spectacle. La maîtresse s'empare de son « chouchou » et le colle sur son torse pour le garder près d'elle puis elle y additionne tous les autres personnages avant de saisir la forme obtenue par ce collage pour en faire un masque qui fait disparaître son visage. Derrière ces identités accumulées, qu'elle a elle-même créées et auxquelles elle s'est confrontée, elle se cache pour mieux s'inventer une nouvelle subjectivité. Le masque (sans yeux, nez ou bouche) ainsi constitué génère une ambivalence. A la fois il retire le moyen que nous avons d'identifier la comédienne en tant que telle – alors qu'elle était très expressive, on nous enlève la possibilité d'accéder à sa lecture des événements – mais il lui confère une autre corporéité, notamment parce qu'il n'a aucune adresse, aucun regard. Là où il y avait un visage, se trouve maintenant un vide, symbolisé par cette matière brute accumulée au niveau de la tête. Le psychanalyste Mahmoud Sami Ali explique d'ailleurs que le visage commence par exister du point de vue des autres et que cette prise de conscience aboutit à l'imaginaire de son propre visage comme d'un trou, d'un manque à combler :

Le visage c'est d'abord une donnée du monde extérieur qu'un vide, au niveau de l'image du corps, signifie de la façon la plus surprenante. Sans qu'intervienne une perte momentanée de l'identité personnelle, il faut prendre à la lettre, dans ce vide de non-constitution, que le sujet est celui qui n'a pas de visage⁷⁷⁴.

Dans cette séquence où l'identité est mise en suspens, le langage cesse également, et tout ce qui permettait de constituer l'actrice en tant qu'individu semble disparaître avec ce geste de cacher le visage derrière la matière. Pourtant, avec ce masque, on sort d'un geste de manipulation – et donc d'une relation de pouvoir avec la matière – pour faire émerger un personnage nouveau, plus hybride. La comédienne se déplace selon une gestuelle moins humaine, plus animale, très stylisée. Après avoir expérimenté ce premier masque, elle se glisse derrière ce qu'il reste de cire sur le panneau, en fait véritablement une peau qui la recouvre et qu'elle ramasse une nouvelle fois sur son visage pour le camoufler. Pour Mahmoud Sami Ali, dans certains cas de dépersonnalisation, la perception n'est plus ramenée au corps mais c'est le corps qui se projette dans tout ce qu'il perçoit, c'est-à-dire dans son environnement immédiat. Ici, le trouble se situe justement au niveau de cette fusion, ou plutôt de ce camouflage, du corps de la comédienne derrière la matière qui produit une mise en pause de son identité.

Par ailleurs, à chaque disparition du visage, les enfants dans la salle cessent complètement de parler et manifestent une forme d'inquiétude en tapant des pieds ou en

⁷⁷⁴ Mahmoud Sami Ali, *op. cit.*, p. 123.

gémissant. Pour Mahmoud Sami Ali, l'avènement du visage se réalise en trois temps : « Être d'abord sans visage, puis avoir le visage de l'autre, le troisième temps du processus de reconnaissance de soi se définit par la perception du visage de l'autre comme étant autre⁷⁷⁵ ». Mais ces étapes n'adviennent pas sans provoquer une forme d'instabilité, d'inquiétude croissante envers le corps propre et le corps étranger. Le sentiment de différence provoquerait selon lui une angoisse palpable chez les bébés à partir du huitième mois⁷⁷⁶. Dans le cadre de *Wax*, l'inquiétude manifestée par les enfants lorsque le visage de la comédienne disparaît pourrait être rattachée à une persistance de cette crainte de la dépersonnalisation, notamment parce que la scène théâtrale opère comme un miroir, parce qu'elle est le lieu de la projection, de l'identification. Mahmoud Sami Ali poursuit :

La reconnaissance que le visage de l'autre, auquel le sujet s'est auparavant identifié, puisse être autre, suscite inmanquablement un sentiment d'inquiétante étrangeté dans lequel se mesure la distance simultanément prise avec soi et avec l'autre : « Je suis et je ne suis pas le visage de l'autre »⁷⁷⁷.

Non seulement le visage de la comédienne se perd et s'avoue comme vide qu'il faut combler, mais c'est aussi la projection des enfants vers lui qui est perturbée. En quelque sorte, les enfants s'identifient à ce corps qui perd momentanément son identité. Les repères sont alors floutés par ce voile de matière greffé à la peau⁷⁷⁸.

Les rires et le soulagement reviennent avec le retour du visage qui permet de nouveau d'identifier la comédienne. Lorsqu'elle est masquée par la matière, ses gestes explorent une corporéité différente, un autre mode d'existence, un rapport au corps teinté d'altérité puisqu'il se manifeste notamment par une manière de bouger hors des actions humaines efficaces ou quotidiennes. Il s'agit juste du plaisir d'être un corps dans l'espace, d'avoir la possibilité d'être par son visage ou de disparaître dans la matière, de se mêler à elle⁷⁷⁹.

⁷⁷⁵ *Ibidem*, p. 135-136.

⁷⁷⁶ « [...] s'opère l'objectivation incertaine du visage de l'autre qui fut d'abord le visage de soi. L'angoisse est celle de se découvrir comme réellement double, elle n'est pas perte de l'objet mais de soi : angoisse de dépersonnalisation ». *Ibidem*, p. 137.

⁷⁷⁷ *Ibidem*, p. 141.

⁷⁷⁸ « Le visage devient aisément une scène dans la mesure où se lisent sur ses traits les signes qui disent l'émotion. En ce qu'il se donne socialement à lire, il prête également au jeu, à la duplicité [...]. Le comédien dispense en effet aux spectateurs les signes sociaux de l'émotion qu'il incarne provisoirement. [...] l'art du comédien ou du mime repose sur la ritualité du corps et surtout sur celle du visage dont il ne pourrait déplacer les signes sans bouleverser la signification du spectacle ». David Le Breton, *Des visages : essai d'anthropologie*, Paris, Editions A.M. Métailié : Diffusion, Seuil, 1992, (« Collection Traversées »), p. 107.

⁷⁷⁹ Cette image, qui réduit la frontière entre la peau humaine et la cire, peut rappeler le concept phénoménologique de la « chair » : « Above all, for Merleau-Ponty, bodies are flesh, and flesh is more than just bodies. Our bodies extend beyond ourselves through the operation of our senses and as such the boundary of the body, skin, is not a boundary at all. We are porous beings, and we are a part of flesh as well as being flesh. [...] Flesh is my body, is

Avec ce nouveau rapport à la matière, on sort de l'imitation et de l'apprentissage de l'identité. C'est sans doute cette première fracture qui trouble les enfants : alors que le spectacle leur montrait des chemins pour découvrir leur corps par la confrontation ludique à la matière, l'un et l'autre fusionnent pour brouiller les frontières, remettre en question ce qui représentait l'identité et l'altérité. Pour Renaud Herbin, l'interprète « se démultiplie jusqu'à l'absurde d'un corps impossible à tenir, d'un corps augmenté et chimérique où l'imaginaire vient compléter ce qu'il voit apparaître⁷⁸⁰ ». L'« épiphanie du visage » dont parlent Emmanuel Levinas⁷⁸¹ et David Le Breton⁷⁸², qui permet d'identifier l'Autre par sa différence, est déplacée au profit d'une épiphanie du corps qui se fait frontière poreuse, du corps qui s'exprime dans et avec la matière. Pour Renaud Herbin, « entre le vivant et l'inerte, [la cire] prolonge et transforme le corps. La cire parle de passage⁷⁸³ ». Loin de l'expérience du morceau de cire proposée par Descartes dans les *Méditations métaphysiques*⁷⁸⁴, qui aboutissait à la valorisation de la théorie intellectualiste⁷⁸⁵, la cire est ici employée pour son potentiel de transformation qui, au contraire, stimule l'imaginaire et les sensations pour modeler l'identité. Renaud Herbin mentionne d'ailleurs la difficulté à travailler avec cette matière qui impose des errances, une recherche empirique, une véritable relation à construire et à réinventer sans cesse :

Pour Wax c'était la possibilité du changement d'état, du passage de l'état solide à l'état liquide et inversement. J'avais imaginé pouvoir modeler la cire mais elle a résisté : j'avais fantasmé la possibilité d'en faire des sculptures ou de la figuration, voire de la faire se rencontrer avec le corps – mais en réalité c'est très compliqué, c'est une matière très capricieuse. [...] Mais la cire résistait, ne voulait rien savoir, et finalement on a fini par aller dans le sens de cette matière : elle ne tient pas, elle fait une grosse flaque par terre ? Alors ce sera le sujet de la pièce : cette capacité à déborder, à sortir du moule ; comment un enfant ou plus largement un être humain répond à un certain nombre de normes, de contraintes, et comment par sa corporéité même il va à l'encontre de ces normes-là. Il s'agissait de faire un lien entre matière et notre façon de nous constituer en tant qu'humains, avec un matériel pauvre⁷⁸⁶ [...].

others' bodies, and is the space between bodies; it comprises things, organic and nonorganic ». Susan Kozel, *op. cit.*, p. 34.

⁷⁸⁰ Renaud Herbin, *op. cit.*

⁷⁸¹ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 43.

⁷⁸² David Le Breton, *op. cit.*, p. 46.

⁷⁸³ Renaud Herbin, *op. cit.*

⁷⁸⁴ René Descartes, *Méditations métaphysiques : objections et réponses suivies de quatre lettres*, Barcelone, Flammarion, 2011, p. 83-87.

⁷⁸⁵ René Descartes, cherchant la meilleure façon de parvenir à la connaissance, prend l'exemple d'un bâton de cire. Il le décrit et l'examine sous sa forme initiale puis nous annonce sa métamorphose à l'approche d'une source de chaleur. Ce changement de forme invalide la possibilité de connaître un objet uniquement de manière empirique puisque les sens sont trompeurs et ne pouvaient anticiper ce changement d'état. Il explique ensuite que l'imagination est également insuffisante à la connaissance parce qu'elle est incapable de se représenter toutes les formes que la cire peut adopter puisque ces dernières sont infinies. Il en déduit que l'entendement est la seule faculté à même de connaissance.

⁷⁸⁶ Renaud Herbin, *op. cit.*, p. 5.

C'est cette écoute de la matière et l'acceptation de son agentivité qui permettent de basculer d'une logique théâtrale à une logique beaucoup plus performative qui engage le corps dans une exploration de la matière rompant avec le récit et sa linéarité⁷⁸⁷. Vers la fin du spectacle, la fiction s'effrite pour laisser apparaître l'événement non balisé par le récit. On dépasse la portée éducative du recours à une matière modelable pour glisser vers une scène moins codifiée, où le corps emploie successivement la matière comme obturateur puis comme révélateur de l'identité, dans un jeu de disparitions et d'apparitions du visage.

Description : Transfiguration est une performance d'Olivier de Sagazan, originellement plasticien, au cours de laquelle il recouvre son visage d'argile, de peinture et de fibres végétales. Il laisse apparaître et disparaître différents masques qu'il crée en direct dans un geste effréné. Il salit son costume et s'enduit peu à peu de matières, déformant et reformant sans cesse ses propres contours.

Avec Olivier de Sagazan, c'est une identité en mouvement qui est esquissée, un processus en train de s'accomplir, encore et encore, inlassablement, frisant parfois l'aliénation. Dans *Transfiguration*⁷⁸⁸, la sculpture de l'identité se dessine précisément dans sa fuite, dans son impossibilité à être saisie, témoignant de son caractère instable. C'est alors la volonté du corps à se donner une forme, même si celle-ci n'est jamais satisfaisante, qui est mise en scène et qui vient définir le sujet.

Olivier de Sagazan est originellement plasticien. C'est avec *Transfiguration* qu'il opère un tournant vers la performance provoqué par un acte désespéré, un désir de travailler la matière à bras le corps, de plonger en elle pour trouver comment lui donner vie à un moment où il ne

⁷⁸⁷ Pour Josette Féral, la performativité « est donc multisingnifiante et plurielle, et va à l'encontre de l'Un pour faire émerger le Pluriel. L'idée récurrente véhiculée par la notion est bien celle d'ambiguïté des flux de sens, d'instabilité, de glissement des formes et des signification ». Josette Féral, « De la performance à la performativité », *Communications*, vol. 92 / 1, 2013, p. 205-218, p. 212.

⁷⁸⁸ Je me concentrerai sur cette performance en particulier car c'est la seule dont j'ai pu obtenir une captation intégrale bien que des extraits vidéos d'autres performances soient disponibles sur le site de l'artiste. *Transfiguration* a été jouée pour la première fois en 1998 puis a été performée environ trois cents fois par la suite. La captation à partir de laquelle j'ai travaillé a été réalisée lors du Festival Thessaloniki, en juillet 2018.

parvient plus à animer ses sculptures⁷⁸⁹. Il crée essentiellement avec de l'argile, des fibres et des peintures rouge et noire qu'il utilise pour transformer l'image de son corps ou celle d'un·e partenaire.

Le visage occupe une place centrale dans ce processus perpétuel de métamorphose⁷⁹⁰ comparé par l'artiste au « champ morphogénétique⁷⁹¹ ». Olivier de Sagazan s'inscrit dans un théâtre très corporel, manifestement inspiré par la lecture d'Antonin Artaud⁷⁹², où le langage se détruit et exprime davantage une obsession qui frise la folie qu'une pensée logique. Du marmonnement en anglais ou en français, en passant par ce qui semble être du latin et des langues probablement inventées, le sens se défait. Les quelques bribes de paroles qui restent audibles reviennent systématiquement au corps, à la chair et au sentiment d'une présence intrusive (on l'entend répéter : « *It's behind me, it's always behind me* »). Cris, bruits animaliers, grognements ou encore crachats évacuent l'humain de la fonction langagière.

Les mouvements sont compulsifs mais témoignent par moments d'une inspiration rituelle, avec par exemple des cendres répandues ou des mains jointes en prière. D'autres gestes sont plus sauvages, désorganisés, bestiaux ou sexuels. Pour Olivier de Sagazan :

Il y a quelque chose de ça [de la transformation], avec les mains qui vont plus vite que la pensée. Il faut d'ailleurs se délester de la raison dans le processus de création car elle a un peu trop tendance à prendre le contrôle et à nous faire repartir dans des formes déjà connues. Il y a des animaux qui peuvent apparaître, qui sont parfois fait de manière consciente car je trouve ça assez drôle par exemple de me transformer en cochon et d'avoir un discours plus ou moins politique. Mais la plupart du temps je les évite car ils sont trop connotés, trop clairs. Ce qui m'intéresse c'est qu'on sente le processus de création à l'œuvre, avec de l'ambiguïté, qu'il y ait une part de hasard, ce côté chien de chasse qui cherche quelque chose, ou une recherche de l'origine⁷⁹³.

⁷⁸⁹ « C'était lors d'un moment un peu dépressif, dans un mouvement un peu de prosternation, je me suis dit que si je n'arrivais pas moi, de l'extérieur, à mettre de la vie dans la sculpture, je pouvais me mettre dedans, m'entourer de matière minérale et voir ce que ça donnerait. Alors je me suis dit : 'Tiens, je vais prendre un peu tout ce que j'ai là, de l'argile, de la filasse, de la peinture'. J'ai eu la bonne idée de mettre une caméra. C'est comme ça qu'est née cette performance, qui au début est une expérience d'atelier, faite dans un mouvement un peu de rage. Et j'ai été complètement abasourdi du résultat qui allait bien au-delà de ce que je recherchais ». Olivier de Sagazan, « Entretien avec Olivier de Sagazan réalisé par Mélissa Bertrand », 2021, non publié. Voir annexes.

⁷⁹⁰ Olivier de Sagazan évoque un « processus métamorphique ». *Ibidem*.

⁷⁹¹ « J'étais passionné d'embryologie à une époque et il y a, en embryologie, un mot que j'aime beaucoup, c'est le champ morphogénétique. On voit bien qu'au début, pour les cellules, il n'est pas clair qu'elles aient telle ou telle destination. Mais il y a des zones où il y a un champ morphogénétique qui polarise les cellules pour qu'elles se défassent de leurs potentialités et se singularisent, pour qu'elles forment ensemble un os, un œil, ou un cheveu... J'ai aussi cette sensation qu'il y a dans mon travail une sorte de champ morphogénétique ou de champ de force, il y a quelque chose qui structure mon visage et que je cherche, que j'ai envie de retrouver, comme pour arriver à une plus grande conscience ». *Ibidem*.

⁷⁹² « Pour moi l'idée essentielle qu'amène Artaud c'est de faire monter la vie sur scène ». *Ibidem*.

⁷⁹³ *Ibidem*.

Transfiguration donne à voir la désagrégation de l'image du corps humain et plus particulièrement du visage, qui est attaqué dès le début de la représentation. Alors que le performeur est vêtu d'un costume noir, d'une chemise et d'une cravate, cette apparence de propreté et de civilité est tout de suite brisée par les taches qu'il commence à faire en manipulant un bloc d'argile humide et des peintures. A genoux, Olivier de Sagazan étale de la glaise sur son visage, d'abord en fines couches qui laissent percevoir ses traits, puis travaille davantage par empatement. Il étale une importante masse d'argile sur sa figure et lisse la pâte d'avant en arrière, produisant ainsi une face entièrement dépourvue d'yeux, de nez et de bouche. Il pose un instant, les mains tenant la tête comme dans *Le Cri* d'Edvard Munch. Le performeur perce ensuite des yeux avec de la peinture noire qu'il enfonce dans la terre à l'aide de deux doigts et dessine également une bouche avec de la peinture rouge.

La performance se poursuit en enchaînant l'émergence et la destruction de nouvelles faces qui deviennent de moins en moins humaines. La pâte est malaxée à même le visage et travaillée violemment par ajouts massifs de matière, coups, gestes d'étalement ou de déchirement. L'argile, légèrement imbibée de peinture rouge mêlée d'eau, se fond avec la couleur de la peau dans une ambiance claire-obscur laissant tout juste percevoir le corps de l'artiste et son environnement immédiat⁷⁹⁴ (le bloc de terre à ses genoux, un seau d'eau, deux pots de peinture, un peu de paille et des panneaux en métal noir suspendus derrière lui). Les visages sont plus barbouillés que sculptés à proprement parler. Ils sont créés à l'aveugle, dans l'agitation, puis s'inscrivent dans la rétine lorsque l'artiste pose quelques secondes face au public, laissant le temps à l'imaginaire de compléter la forme qu'il voit. L'impression que la peau coule, s'étale, se déforme ou s'effrite fait à la fois penser aux visages des gueules cassées, notamment lorsque le performeur enfonce son poing plein de peinture rouge au milieu de sa face enduite d'argile, mais aussi aux peintures de Francis Bacon. Les yeux et la bouche ne sont plus centrés, le nez s'absente, les joues et le front sont distendus et tirés d'un côté ou de l'autre. Les images qui en émergent sont parfois effrayantes, parfois risibles (certains animaux ont piètre allure), ou simplement dérangeantes parce que le regard cherche à retrouver l'humain dans le masque de terre et la forme dans l'informe. Le performeur explique travailler au détachement entre l'image des organes, leur fonction et leur position sur le corps :

⁷⁹⁴ Les photographies sont prises avec un éclairage beaucoup plus fort que celui de la performance.

C'est une forme d'imaginaire où tout d'un coup le visage serait défait de ses fonctions, c'est-à-dire que quand on voit un nez on pense à une respiration, quand on voit des yeux on pense voir, et là tout d'un coup on se défait de tout ça pour n'arriver plus qu'à la question de la présence⁷⁹⁵.

Ce processus peut rappeler la réflexion menée par Gilles Deleuze dans *Francis Bacon : logique de la sensation*. En interview, Olivier de Sagazan se réfère plusieurs fois à cette lecture. Effectivement, pour Gilles Deleuze :

Le corps sans organes s'oppose moins aux organes qu'à cette organisation des organes qu'on appelle organisme. C'est un corps intense, intensif. Il est parcouru d'une onde qui trace dans le corps des niveaux ou des seuils d'après les variations de son amplitude. Le corps n'a donc pas d'organes, mais des seuils ou des niveaux⁷⁹⁶.

S'opère alors un décentrement de la logique qui associe un organe à un rôle et à une position précise. Le corps qui est dessiné s'exprime davantage en termes d'intensité et d'affect que selon les lois de la *mimésis*. Ce procédé est facilité par le travail à l'aveugle, les yeux du performeur étant presque constamment cachés par la glaise⁷⁹⁷. L'artiste distingue deux images principales qui structurent son travail autour de la défiguration :

Ce qui est pour moi le visage le plus fort, c'est l'effacement du visage car il y a quelque chose de terrifiant. Il est complètement muet même si on sent que ça s'ouvre par derrière, il y a comme une camisole de force. Et le second visage très impressionnant, c'est le visage « tête-viande » car on sent qu'il y a une multitude de vies possibles, il y a comme une contrition, il y a une soupape qui est mise mais qu'en-dessous il y a des millions de vies qui bataillent pour apparaître⁷⁹⁸.

L'expérience corporelle vécue par Olivier de Sagazan peut paraître assez physique. En plus de l'obstruction de la vision, il y a par moment le risque d'empêcher la respiration. Si le performeur explique ne pas en pâtir et trouver des moyens pour faire circuler l'air⁷⁹⁹, du côté de la réception par les spectateur·trice·s cela contribue à détériorer le langage, à l'étouffer. Le corps propre de l'artiste reste globalement intact, et il évoque davantage la recherche d'un état modifié de conscience⁸⁰⁰ que le besoin réel d'un entraînement physique pour supporter les

⁷⁹⁵ Olivier de Sagazan, *op. cit.*

⁷⁹⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Seuil, Paris, 2002, p. 47.

⁷⁹⁷ « Déjà le travail en aveugle a quelque chose de très important, il permet de sortir de la *mimesis*, de la reproduction de quelque chose d'un peu normé. Ça ouvre des tas de possibilités ». Olivier de Sagazan, *op. cit.*

⁷⁹⁸ *Ibidem.*

⁷⁹⁹ « Il y a parfois des problèmes de respiration, mais on s'ébroue, on ouvre la bouche et on respire. L'air finit toujours par passer. Donc il n'y a pas de problème de suffocation. Plus quand on est en couple, comme dans Hybridation ou dans le spectacle que je fais avec Wim Vandekeybus, à un moment je suis en hybridation avec une fille et tous les danseurs nous amènent de la terre, alors il y a des moments où il y a des risques de suffoquer mais il suffit de faire quelques mouvements de contorsion pour faire passer l'air. Ce n'est pas gravissime ». *Ibidem.*

⁸⁰⁰ « Il y a une transformation au sens où il y a un désir de plus en plus d'aller vers quelque chose que je m'interdisais, qui était de l'ordre de la transe ». *Ibidem.*

représentations. En revanche, il y a bien un phénomène de projection ou de prolongement du corps personnel dans la matière qu'est l'argile qui favorise une plasticité des images produites sur scène :

Ce qui est incroyable avec l'argile, une fois qu'on a trouvé la bonne ductibilité, c'est qu'on a d'une part l'impression de toucher un corps mais aussi qu'on peut en faire une extension du corps avec une rapidité incroyable, qui ne me prend pas plus de temps que de sourire ou de montrer les dents. Je peux faire une tête de chien ou de cochon très rapidement et puis l'ouvrir etc. Effectivement c'est une extension du corps qui permet à l'infini de devenir chien, de devenir insecte, on peut remonter dans toute sa phylogénèse avec une rapidité incroyable⁸⁰¹.

Malgré l'aspect très impressionnant de la performance, la frénésie des gestes et l'enchaînement des images violentes empêchent le sentiment d'empathie. *Transfiguration* dure une quarantaine de minutes. La répétition du barbouillage et de la déformation de l'image du visage produit une succession de représentations du corps qui ne supportent pas l'identification. Il y a davantage une recherche de saturation, d'excès à ne pas trouver la forme du corps. La métamorphose incessante s'apparente à une fuite, à un exil, une quête interminable du Moi qui semble impossible à trouver précisément à cause de cette contamination par des visages qui s'invitent sur celui du performeur. On l'entend par ailleurs parler répétitivement de ses ami·e·s, de sa chair, de son corps, de quelque chose qui est derrière lui, ce qui donne la sensation d'une invasion de l'altérité au sein même du corps. Le sentiment d'une quête de soi qui ne peut prendre fin est bien traduite par le choix d'avoir recours à la matière puisque la malléabilité de la glaise est inépuisable et fait place à une chorégraphie de la défiguration permanente. Pour Olivier de Sagazan :

Ces présences-là qui peuvent m'aliéner, au sens où elles peuvent m'amener dans tel ou tel état, elles n'en sont pas moins induites par ce jeu de matière, et par ces neurones qui cherchent à s'exprimer – il faudrait peut-être trouver un autre mot que « neurones » car ça ramène tout uniquement à la matière – mais de tout ce qui m'habite moi en tant que personne. Donc oui je cherche à faire apparaître toutes ces choses qui m'habitent et qui me dépassent complètement, qui sont d'ailleurs transpersonnelles, transgénérationnelles⁸⁰².

Ce processus de déformation atteint aussi les autres parties du corps. Après avoir déchiré ses vêtements en grognant, le performeur appelle une femme qui demeure absente et qu'il finit par incarner. Il emploie l'argile pour former des seins puis pour masquer son pénis et y dessiner une fente à la peinture noire. Il fixe sur sa tête ce qui ressemble à du crin pour représenter une chevelure plus abondante et se met à chanter par-dessus une musique d'opéra. Le corps créé est

⁸⁰¹ *Ibidem.*

⁸⁰² *Ibidem.*

plus monstrueux que véritablement féminin, il semble bossu par endroit, décharné à d'autres, et se tient dans une pose de crucifixion christique. Le changement de genre n'apparaît que comme l'une des multiples identités qui sont esquissées. Il contribue à mettre en scène ce glissement d'une image du corps à l'autre.

En effet, la figure féminine ne reste pas longtemps présente sur scène et finit rapidement par s'hybrider. De retour à genoux, le performeur tente de s'emparer de la totalité du monticule de glaise et de le greffer à son sexe et à son ventre. S'opère alors une lutte ponctuée de grognements. L'artiste finit par former un boudin à partir du bloc d'argile collé à son bas-ventre. Il met en forme un pénis qui s'allonge au fur et à mesure qu'il malaxe la terre et mêle l'imitation masturbatoire à la castration en déchirant des bouts de glaise et en les envoyant s'écraser derrière lui contre le panneau métallique. Après quoi, il parvient à mettre ce qu'il reste d'argile sur son ventre, y ajoute de la paille, et crée une sorte d'abdomen de femme enceinte qu'il arrache une fois debout tout en criant. De cet accouchement-mutilation naît une sorte de boule grossière qu'il promène comme un enfant avant de l'écraser brusquement contre les panneaux derrière lui.

Chaque figuration semble impossible, ou ne paraît pouvoir être vécue qu'au travers d'un simple passage (préfixe trans-), ce qui expliquerait le titre, *Transfiguration*. L'artiste parle d'ailleurs régulièrement du sentiment de voyager, donc de traverser des frontières, d'être en mouvement. La dimension religieuse qui transparait en pointillés au cours du spectacle va aussi dans ce sens, mais c'est une transfiguration christique ratée qui est donnée à voir car elle n'a de cesse de recommencer et s'apparente davantage au monstrueux qu'au divin. Le performeur évoque notamment la recherche de « l'alien⁸⁰³ », de ce qui est étranger et déroutant dans son éloignement de la forme humaine.

Dans le travail d'Olivier de Sagazan, l'expérience de la matière prime sur la recherche d'une forme finie⁸⁰⁴. La pâte est utilisée comme élément organique. La matière est appliquée à même le corps pour en imaginer les possibles, pour retransmettre l'incapacité à se figurer une image de soi. Les images du corps sont produites à une telle rapidité qu'aucune fixation n'est réalisable. La métamorphose devient l'expression d'un corps vécu comme inhabitable ou

⁸⁰³ *Ibidem*.

⁸⁰⁴ « Mais il ne s'agirait pas pour moi tant d'arriver à une image qui serait la vraie image. J'ai plutôt l'impression de chercher quelque chose qui serait un générateur de ces images. Est-ce que c'est une image qui les résumerait toutes, un générateur de ces images ou quelque chose qui les feraient tenir toutes ? C'est plutôt vers ça que je tends. Cette quête-là montre que je ne suis pas du tout dans une affaire de boucherie mais dans quelque chose de plus subtil ». *Ibidem*.

aliéné. Ce rapport à l'altérité qui s'immisce au sein même du corps, ou plutôt de son image, est ainsi expliqué par l'artiste :

Je suis né en Afrique et on m'a souvent demandé quels aspects de ma performance étaient liés à mon pays de naissance et à sa culture. Je crois que c'est une question d'engagement et d'authenticité : en Afrique noire, les objets d'art comme les masques ou les fétiches - ainsi que certaines danses - sont des actes de survie afin de se connecter avec les esprits, pour demander leur faveur. Je ne crois pas aux esprits ou aux autres mondes, mais à l'inverse pour moi une performance est un geste vital en ce qu'elle représente un moyen de questionner mon identité dans le monde. Je veux révéler toute l'énigme d'un visage, et donc de l'Être qui l'anime. Pour moi, la défiguration en art n'est pas un acte hostile à la vie : à l'inverse, l'effacement est une mesure de perte et la transformation une mesure de force⁸⁰⁵.

Dans d'autres performances, comme dans *Hybridation* ou dans *Ainsi sois moi*, dont je n'ai pu voir que des extraits, la défiguration passe également par l'assimilation du corps de l'autre ou par la déchirure du corps du personnage. Dans le premier cas, il s'agit d'engloutir visuellement la figure d'une autre personne pour ne former qu'un seul visage de glaise débouchant sur deux corps. Cette identité siamoise illustre le sentiment de dédoublement ou, au contraire, de fusion, d'assimilation d'une identité étrangère. La tête paraît alors disproportionnée et malade. La lourdeur de la pâte fait qu'elle finit par s'effriter ou par se déchirer par endroits, donnant la sensation d'une dislocation et aboutissant à la séparation des deux figures.

Concernant les corps qui sont déchirés, il s'agit principalement de découper une bouche qui cisaille le visage par l'intermédiaire d'un geste sec et rapide, souvent accompagné de l'utilisation de peinture rouge ou noire. L'effet produit est celui d'une mâchoire qui tombe ou d'un cri qui se dessine sans qu'aucun son n'émerge. Dans l'imaginaire populaire, le geste de découper une bouche dans la chair des joues peut rappeler le personnage du Joker ou, dans un style plus littéraire, le roman *L'Homme qui rit* de Victor Hugo. L'autre image de mutilation qui intervient à plusieurs reprises, est celle du ventre qui est transpercé. Toujours grâce à la glaise qui vient prolonger la forme du corps, Olivier de Sagazan et les personnes qui collaborent à l'œuvre avec lui produisent des prothèses visqueuses qui grossissent le ventre. On y voit un poing s'engouffrer par le sexe et ouvrir la panse de l'intérieur, véhiculant une image de viol dérangeante. A d'autres moments, l'abdomen est transpercé de l'extérieur et la main peut s'y glisser comme pour y explorer les entrailles. La peinture rouge souvent disposée en-deçà de la

⁸⁰⁵ Olivier de Sagazan, site officiel de l'artiste. En ligne. Consulté le 21 janvier 2021. URL : <https://olivierdesagazan.com/biographie-2>

couche de terre donne la sensation d'apercevoir le sang. Tantôt il s'agit du personnage même qui ouvre son propre ventre, tantôt d'un autre personnage qui vient disséquer le premier. La similitude visuelle de l'argile avec la peau fonctionne suffisamment pour que l'imaginaire s'engouffre dans la vision d'horreur produite sur scène bien que la dimension manufacturée demeure visible, rappelant certains films d'épouvante comme ceux réalisés par David Cronenberg. Là encore, il faut souligner que ce sont des images de corps qui sont produites et que le corps propre de l'artiste reste intact. Il y a avant tout un travail esthétique qui empêche l'effet de réel d'advenir :

Je suis passionné par tous les films de vampires mais il n'y a pas du tout ce rapport-là dans mes créations. Quand on voit un film de Cronenberg ou des films de vampires, il y a une forme de réalisme. Il y a vraiment quelqu'un qui se coupe le visage, etc. Aucunement dans ma tête, quand je fais *Transfiguration*, je n'ai l'impression d'être là-dedans. Mon visage reste sain. Les masques que je rajoute ne veulent pas signifier quelque chose de sanguin ou de la chair organique. Je ne saurais pas le nommer. Il y a bien cette idée d'ouvrir, d'entrer dans quelque chose. C'est plutôt de l'ordre de la conscience, du voyage intérieur, peut-être quelque chose de chamanique. C'est plutôt un voyage dans la matière, mais pas la matière du corps. En tous cas, à aucun moment je ne pense à toutes ces surfaces qui constituent mon visage en vrai, d'un point de vue physiologique et organique. C'est une autre dimension. Ça rejoint le terme de Deleuze qui parle de la « tête-viande » de Bacon. Je ne crois pas qu'à un seul moment Bacon ne pense à ça non plus, je crois qu'il est dans autre chose, mais c'est mon intuition. [...] Pour moi ce n'est pas différent que d'être face à une toile sur laquelle il y a un visage et puis je gratte avec mes ongles, ou avec un charbon, puis j'ajoute de la matière, et je re-gratte etc. A aucun moment, lorsqu'un peintre fait cela on va se dire qu'il est en train de charcuter un vrai visage. Pas une seule seconde, je n'ai jamais eu l'impression de charcuter mon visage ⁸⁰⁶.

Si Olivier de Sagazan ne porte jamais atteinte à son corps propre, cette création en direct de masques et de prothèses en terre génère néanmoins des images de corps très vives, alliant diverses références esthétiques à un impact sensible indéniable. Les visages se succèdent dans un impensable de l'identité tandis que les corps qui se métamorphosent ou s'hybrident sont monstrueux, inquiétants ou donnent la sensation d'accéder à l'intérieur des entrailles. La dimension expressionniste de l'usage de la matière directement sur le corps humain peut enfin évoquer la tradition des écorchés, représentation de cadavres ouverts, posant dans des postures empreintes de pathos, signifiant souvent la douleur de la mort.

Olivier de Sagazan montre donc une identité précaire, en fuite, se définissant précisément par son être en mouvement, sa métamorphose perpétuelle, son instabilité et sa violence. L'identité apparaît pour mieux disparaître et renaître de nouveau, donnant la sensation que c'est davantage ce processus qui exprime l'être que l'image arrêtée. Le corps du performeur n'est pas altéré mais se cherche, s'esquisse dans un exercice à la fois physique et créatif,

⁸⁰⁶ Olivier de Sagazan, *op. cit.*

puisqu'il s'agit de donner forme à une matière aux possibilités infinies. Corps et matières dialoguent pour saisir l'identité au sein même du principe de transformation qui la caractérise.

*Description : Dans *Becoming an Image*, Cassils affronte un bloc de terre d'environ neuf-cents kilos dans une salle plongée dans le noir et seulement éclairée de manière ponctuelle par les flashes de photographes invité·e·s à saisir l'événement à l'aveugle. La performance dure jusqu'à essoufflement de l'artiste. Le corps transgenre et non-binaire de Cassils se transforme et se muscle à mesure que la performance est répétée, nécessitant par ailleurs un entraînement physique régulier.*

Dans *Becoming an Image*, Cassils emploie également de l'argile pour opérer une lente métamorphose de son corps par l'entraînement physique, mais aussi de la matière brute par les impacts répétés qui viennent la modeler. Le dépassement des dichotomies nature/culture et forme/matière trouve alors un écho dans des problématiques de genre puisque Cassils lutte contre la glaise pour exprimer son identité genrée. Iel entretient par ailleurs un rapport au corps qui relève de la sculpture. Le *bodybuilding* et l'entraînement physique permettant de supporter des conditions climatiques extrêmes sont au cœur de son travail⁸⁰⁷.

Non seulement Cassils conçoit son corps comme quelque chose à construire et à déconstruire, mais iel a recours aux matières élémentaires pour effectuer ces transformations. Dans *Becoming an Image*, Cassils plonge les spectateur·trice·s dans le noir et affronte à l'aveugle un bloc de glaise d'environ neuf cents kilos (deux mille pounds) pendant un peu moins d'une demi-heure. Pour cette performance, Cassils a suivi un entraînement physique,

⁸⁰⁷ La performance *Cuts : A Traditional Sculpture* (2011), au cours de laquelle l'artiste a passé vingt-trois semaines à s'entraîner pour gagner dix kilos (vingt-trois pounds) de muscles témoigne de cette affiliation à la sculpture. Cette performance est accompagnée d'une série de photographies réalisées chaque jour de son entraînement. *Cuts* consiste en une réécriture, selon les codes de la masculinité, de la performance *Carving : A Traditional Sculpture* (1972) où l'artiste Eleanor Antin suit un régime strict pendant quarante-cinq jours et se photographie quotidiennement. A la fin de sa transformation, Cassils invite le photographe Robin Black pour réaliser une autre série de photographies, *Advertisement : Homage to Benglis* (2011). Là encore, Cassils crée un dialogue avec l'histoire de l'art et s'inspire d'*Advertisement* (1974) où Lynda Benglis se prend en photo nue avec un godemichet, posant dans une esthétique *camp*. Dans cette série, Cassils pousse à l'extrême les codes de la féminité (maquillage et coiffure ou perruque) et de la masculinité (corps *bodybuildé*, esthétique *camp*). La parodie de genre est bien présente et interroge les notions de naturel et de culturel en regard de la sculpture du corps.

notamment en boîte, et frappe le bloc de glaise jusqu'à essoufflement. La représentation a lieu dans le noir et n'est éclairée que par les flashes des photographes qui y assistent. *Becoming an Image* était originellement une performance *in situ* conçue pour le plus ancien lieu d'archivage LGBTQI+ aux Etats-Unis, ONE Archives, à Los Angeles. Cassils souhaite notamment dénoncer le fait que les personnes transgenres sont de plus en plus médiatisées mais que cela ne fait pas diminuer les violences physiques et morales qu'elles endurent quotidiennement.

La rareté et l'invisibilisation des archives LGBTQI+ constitue un angle mort de l'histoire, que l'on pourrait traduire par l'expression anglophone « *a blind spot* » (littéralement un « point aveugle »), ce que représente bien le choix de performer dans le noir. Il y a un double effet d'aveuglement à l'œuvre dans *Becoming an Image* : l'aveuglement par le noir et l'aveuglement par la lumière des flashes photographiques dont Cassils prétend qu'ils brûlent la rétine tout en capturant l'image⁸⁰⁸. Le choix du médium photographique fait sens, puisqu'il est historiquement associé à une capture de la réalité permettant de laisser la trace d'un instant choisi, voire pouvant saisir l'âme de la personne⁸⁰⁹. Il correspond également à un médium dont l'usage est toujours actuel et largement employé aussi bien par les médias de masse que par les individus. Le paradoxe consiste alors à créer une archive, une image, un témoignage du vécu des personnes transgenres et/ou non-binaires tout en révélant leur effacement constant. L'usage de la photographie dans ce contexte paraît contradictoire puisque les photographes agissent sans voir, en étant donc partiellement privé·e·s de leur outil de travail. La dimension hasardeuse de la pratique photographique paraît presque anti-documentaire. L'investigation et la sélection du moment à saisir passent par l'instinct et par des perceptions non-visuelles.

Ce dispositif permet aussi de mettre en valeur une esthétique de la répression qui passe par une double-dynamique d'effacement et de mise en lumière⁸¹⁰ que Cassils retranscrit dans

⁸⁰⁸ « Delivering a series of kicks and blows in total darkness, the spectacle is illuminated only by the flash of a photographer, burning the image into the viewer's retina ». Descriptif de la performance. Site officiel de Cassils. En ligne. Consulté le 14 novembre 2020. URL : <https://www.cassils.net/cassils-artwork-becoming-an-image>

⁸⁰⁹ Dans le chapitre « L'invention du visage », David Le Breton rappelle notamment comment, lors de son apparition, la photographie a à la fois suscité un fort engouement et la crainte concomitante de « voler » l'identité de la personne photographiée en figeant son image dans un cliché. David Le Breton, *op. cit.*

⁸¹⁰ L'usage du noir et de la photographie entre en résonance avec la manifestation « No More Pope » du groupe d'activistes FEMEN en février 2013, soit environ un an après la première présentation de *Becoming an Image*. Cette manifestation portait contre le Pape Benoît XVI qui quittait ses fonctions, contre la pédophilie au sein de l'Eglise et contre les valeurs traditionnalistes de la chrétienté (anti-avortement, homophobie). Un groupe de huit FEMEN se déshabilla et scandait des slogans comme « In gay we trust », « Crisis of faith » ou « Bye-bye Benedict », tout en sonnant la cloche centrale de la Cathédrale Notre Dame de Paris. Au bout de quelques minutes, les lumières de Notre Dame furent éteintes pour mettre fin au spectacle mais les flashes des journalistes continuèrent à fuser, éclairant le groupe de femmes. Dans le documentaire *Naked War*, réalisé par Joseph Paris, le philosophe Benoît Goetz présente les journalistes qui filment et photographient les FEMEN comme de « complices » de même que Cassils parle des photographes comme de co-performeur·euse·s. Selon Joseph Paris, l'extinction des lumières lors de la manifestation des FEMEN, révèle l'obscurantisme dont l'Eglise est accusée. Dans un souci de clarté, je tiens

son œuvre. Son objectif est de témoigner des creux, des absences dans le système de production des archives en s'appuyant sur la présence des photographes comme de co-performeur·euse·s qui rendent manifestes les mécanismes d'invisibilisation ou d'éclairage d'un fait concret qui a lieu publiquement.

Cassils s'inscrit dans un héritage politique de la pensée de l'archive. Jacques Derrida questionne effectivement les silences de l'histoire et la dimension autodestructrice de l'archive qui, chez Cassils, passent par ce traitement du noir et de la lumière, de l'immatériel et du matériel. Le philosophe rappelle également que l'archive est l'expression du pouvoir des dirigeants, des archontes et, simultanément, le lieu où s'exprime ce pouvoir, l'*arkheîon*, la maison des magistrats où l'on vient déposer ses documents officiels et où on leur donne sens en les classifiant (*con-signer* : rassembler les signes, ordonner un corpus)⁸¹¹. Dans *Becoming an Image*, l'enjeu est de faire entrer le témoignage de la violence du vécu transgenre dans l'institution, qu'il s'agisse des lieux d'archivage mais aussi des musées ou de l'espace public avec les sculptures issues de ses performances. Il est donc question pour un groupe identitaire dévalorisé d'infiltrer des espaces de pouvoir⁸¹².

Sam Bourcier prolonge la pensée de Jacques Derrida en suggérant qu'il faut ouvrir l'archive à tous les supports non-officiels⁸¹³ car le processus même d'archivage est excluant puisqu'il induit de classifier et définir des bornes à l'archive. Il distingue trois modèles principaux d'archives : le premier est archéologique et biologisant (il suit la linéarité historique des faits, l'archive est souvent constituée post-mortem) ; le second est administratif (dans une logique patrimoniale, l'archivage est réalisé par les donateur·trice·s) ; et le dernier performatif. L'archive performative s'inscrit à la fois dans le passé, dans le présent et dans le futur :

Elle est la promesse d'intervenir sur la découpe même de l'archive actuellement. [...] L'archive est toujours incomplète. Cette « incomplétude » est à travailler. Partie inhérente du processus

à préciser que Cassils ne tisse pas de parallèle entre sa performance et la manifestation « No More Pope » qui eut lieu après les premières représentations de *Becoming an Image*. Les FEMEN prônent un féminisme non inclusif, ne donnant pas de visibilité aux personnes transgenre. Marguerite Stern, ex FEMEN, s'est notamment faite remarquer pour ses positions transphobes. Je souhaite plutôt montrer comment la réalité rattrape l'art, notamment lorsqu'il s'agit d'effacement des femmes – quel que soit leur positionnement politique – et des personnes LGBTQI+.

⁸¹¹ Jacques Derrida, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Nouv. éd., Paris, Galilée, 2008, (« Collection Incises »), p. 13-14.

⁸¹² J'ai également travaillé sur la question de l'archive LGBTQI+ : Mélissa Bertrand « Le Corps-Archive dans TRANS (Més enllà) de Didier Ruiz », *Revista Brailiera de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 10, n. 3, e96699, 2020. Disponible en ligne. URL : <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266096699>

⁸¹³ « La simple identification de l'archive est inévitablement constitutive d'un dehors de l'archive sous-tendu par toute une série d'oppositions structurantes voire normatives (important/secondaire, ancien/nouveau, élite/populaire, imprimé/oral, exposition/exclusion, monument/document, fait/témoignage...). Ce dont nous avons besoin, c'est de dispositifs de production de l'archive qui permettent la visibilisation du dehors de l'Archive ». Sam Bourcier, *Sexpolitiques – Queer Zones 2*, La Fabrique, Mayenne, 2005, p. 107.

archivistique, elle est souvent niée au profit d'une conception traditionnelle et factuelle de la vérité. La mise en perspective performative oblige à se souvenir des opérations que doit subir l'archive pour exister et qui relèvent déjà de son futur, même si ces opérations sont masquées et confisquées par les experts attirés. C'est dans cet espace déjà investi, dans cette incomplétude qu'il faut intervenir en y associant d'autres acteurs que les « archontes de l'archive »⁸¹⁴.

Cassils utilise justement la performance pour produire des supports dédiés à entrer dans l'institution mais aussi pour questionner en direct les manques, les angles morts du processus d'archivage des groupes présentés comme « minoritaires ». Ce type d'archivage au présent permet une adresse plus directe à la population. On peut certes présupposer un caractère élitiste à la réalisation de la performance s'adressant plutôt à un public initié à ce genre de pratique artistique, mais Cassils sort également de l'institution pour aller directement dans la rue avec certaines des sculptures produites à partir de ses performances.

L'archivage ne passe pas seulement par la photographie, il s'exprime aussi et surtout dans la volonté de laisser une trace du corps en lutte dans le bloc de glaise. En réalité Cassils produit une archive à chaque présentation de *Becoming an Image*. La dimension violente de l'affrontement avec la matière témoigne à la fois de la brutalité dont sont victimes les personnes transgenres mais aussi du combat pour sculpter son identité au cœur même de sa chair. Dans *Becoming an Image* le processus de transformation de soi par l'entraînement qui parcourt les œuvres de Cassils est en cours et se déroule en présence d'un public-témoin. Dans le titre de la performance, la conjugaison du verbe *become* au présent continu met l'accent sur le fait que l'action n'est pas encore achevée, qu'elle est toujours en train de se réaliser.

Le devenir-image du corps est un devenir aveugle, qui a une direction mais qui n'a pas de recul sur ce qui est en train d'avoir lieu. C'est un devenir qui passe par la sensation kinesthésique du mouvement de la lutte et de l'épuisement. Les déplacements de Cassils sont perceptibles par les spectateur·trice·s. L'ouïe est aussi en jeu étant donné que les spectateur·trice·s entendent le souffle et les cris de Cassils. L'odorat participe enfin au sentiment de proximité et d'empathie pour Cassils puisque l'argile humide dégage une odeur et que la transpiration témoigne olfactivement de l'effort accompli dans le noir. Cela crée un lien particulier, l'odeur corporelle faisant partie des attributs les plus intimes d'une personne. Les flashes lumineux apparaissent comme des éclats de conscience qui viennent compléter les autres sensations. L'un des atouts de ce dispositif est de placer les spectateur·trice·s au plus proche du vécu physique de Cassils. Il est efficace parce qu'il allie l'impossibilité de voir Cassils à la

⁸¹⁴ *Ibidem*, p. 108-109.

capacité de sentir sa présence via les autres sens. De même qu'on ne peut pas se voir soi-même en train d'agir, les spectateur·trice·s voient relativement peu Cassils performer mais éprouvent sa performance quasiment de l'intérieur. La chercheuse Amelia Jones décrit ainsi sa perception de *Becoming an Image* :

A visceral sense of claustrophobia, the rustling and heat of other bodies, the loamy smell of damp earth (that hulking form I saw looming in the center of the room when we entered must be a lump of clay)... the darkness closes in. We hear someone enter the room. We hear a body flailing and beating the form in the middle of the room, laboring to change the shape of the clay; the body's efforts are punctuated by the sharp hiss of an aspirated exhale at every punch. I am in the front row and standing so close to the laboring body I can feel drops of sweat fling through the air and hear grunts and huffing and puffing as the boxer/artist relentlessly pummels the clay [...] We identify with the laboring body, experiencing the fatigue in our own bodies as well: the standing, the listening, the projective co-embodiment are exhausting⁸¹⁵.

Amelia Jones met l'accent sur le travail du corps (« *laboring body* »). Effectivement, avec Cassils le corps s'inscrit comme pouvoir d'action, comme « je peux » grâce à la matière. C'est l'effort physique qui permet son engagement dans le monde. Paul Ardenne, dans *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, parle justement du corps au travail comme un moyen de s'inscrire dans la vie⁸¹⁶. La négation du repos est indirectement négation de la mort, et dans le cas de Cassils, cette dynamique est chargée de sens puisque *Becoming an Image* s'érige contre les agressions transphobes dont certaines aboutissent au décès des victimes. Paul Ardenne parle également d'un « corps participatif » dont l'effort, notamment sportif, participe à un projet sociétal⁸¹⁷. Ici, il y a un corps participatif car Cassils prolonge son corps dans l'espace et suscite de l'empathie, mais aussi parce qu'il s'implique dans ce projet sociétal de revalorisation des vécus LGBTQI+.

Qui plus est, la matérialité de l'argile fait écho à celle du corps et elles se co-forment au travers de l'impact, du mouvement de Cassils contre la force statique du bloc de terre. C'est la volonté qui se met en action au travers du corps de l'artiste et de sa rencontre avec la matière. En même temps, ce travail du corps est une mise au monde : par l'effort musculaire Cassils se recrée.

⁸¹⁵ Amelia Jones, « Material Traces: Performativity, Artistic 'Work', and New Concepts of Agency », *The Drama Review*, vol. 59 / 4, 2015, p. 18-35, p. 18-19.

⁸¹⁶ Paul Ardenne, *op. cit.*, p. 318.

⁸¹⁷ Pour Paul Ardenne : « Le travail, du sujet, fait un être 'participatif', individu impliqué dans le devenir-monde dont l'action n'est pas vaine mais modifie les équilibres dans le sens du 'plus', l'activité se révélant productrice de matière mais aussi de sens ». Paul Ardenne, *ibidem*.

Le travail de la matière est à la fois asservissement du corps et dépassement ou déplacement de l'identité. Dans *Ces corps qui comptent*, Judith Butler explique que les « pratiques de genre peuvent être des lieux de puissance d'agir critique⁸¹⁸ ». Ici, l'expression de « puissance d'agir » n'est pas seulement à prendre au sens figuré mais aussi au sens propre. Dans le cas de Cassils, l'action est véritablement au cœur de la réinscription de l'identité. Alors que Judith Butler s'interroge sur la manière de sortir du domaine de l'impensable certains corps non reconnus⁸¹⁹, Cassils trouve sa solution dans l'action, dans la performance, dans le geste répété. Et comme le rappelle Paul Schilder, l'action est effectivement formatrice de l'individu : « nous sommes, en d'autres termes, des êtres affectifs, des personnalités, et une personnalité est un système d'actions et de tendances aux actions⁸²⁰ ». Il y a donc reconfiguration de l'identité, de la silhouette, de la musculature et du sentiment de force par l'expression en mouvement Cassils.

Par ailleurs, si la transformation du corps se fait dans un temps long, l'argile étant modelable, la performance permet aussi de laisser une trace de cette étape de métamorphose. Le marquage de la glaise par le corps de Cassils témoigne de sa présence en creux. Les impacts sur le bloc de terre rappellent les cicatrices sur les corps brutalisés. La glaise est comme la peau qui est marquée de l'extérieur, elle est ce qui reste après l'affrontement. Il y a non seulement une lutte mais aussi un marquage qui rappelle celui du corps par le genre (assignation d'un sexe à la naissance et émancipation par la redéfinition) puis par la violence sociale extérieure.

Avec *Ghost* Cassils récupère certaines des sculptures à l'issue de ses performances de *Becoming an Image* pour en faire des installations. Ici branche quatre enceintes au bloc de terre afin de rediffuser un enregistrement des sons émis pendant l'effort. En passant à proximité de ce monticule de glaise déformé par les coups, il est possible d'entendre souffles, cris et grognements de Cassils. L'immatériel s'allie au matériel pour compléter cette empreinte, cette trace de l'instant insaisissable du combat avec la matière. Amelia Jones restitue le sentiment de proximité charnelle produit par *Ghost* :

⁸¹⁸ Judith Butler, *op. cit.*, p. 12.

⁸¹⁹ « Comment est-il possible, alors, de modifier les termes mêmes qui constituent le domaine 'nécessaire' des corps en rendant impensable et invivable un autre domaine de corps, ceux dont la matérialité et l'importance ne sont pas reconnues de la même manière ? ». *Ibidem*, p. 13.

⁸²⁰ Paul Schilder, *op. cit.*, p. 39.

I have a particularly visceral relationship to this hunk of clay-flesh. Surely it smells of sweat? It has the texture of skin. It is a body to me. It reanimates Cassils's actions⁸²¹.

Par ailleurs, le son a quelque chose d'immersif et l'utilisation de quatre enceintes autour du bloc de terre crée une circularité qui fait de la sculpture un point central, comme si c'était d'elle qu'émanaient ces bruits corporels. L'installation est conçue pour produire l'effet de présence⁸²² de Cassils en train de lutter contre la terre. Plusieurs temporalités se superposent. Le bloc de terre est le résultat du combat mené par Cassils, mais l'enregistrement témoigne du processus en train de se faire. Le son lie l'acte physique et sa trace⁸²³. La présence de la glaise déformée agit quant à elle sur les spectateur·trice·s :

What interests me is, for example, the materiality of the clay in relation to the bodies in question: the way in which, whether or not I experienced the performance itself, the clay produces phenomenological effects relating to the previous creative action of an artist's laboring body. The clay presents itself as having been made, having been formed by an intense artistic labor; as I engage it, it enacts and enlivens my own sense of embodiment. These materialities affect my sense of being in space (as do minimalist sculptures) but also, through the signs of their having been made, speak a body having been in motion — in this case, violently so. [...] I'm « in » the clay and it's « in » me. We reciprocally define each other, both of us relating back to « Cassils » as a previous materiality, a previous embodiment, as well as an agential force of making⁸²⁴.

Avec *The Resilience of the 20%*, le processus d'archivage de l'identité *queer* a cette fois lieu dans l'espace public et de manière collective. Cassils effectue un moulage de certains des blocs de glaise issus de ses représentations de *Becoming an Image* et en obtient des sculptures en porcelaine ou en bronze, matières plus nobles et décoratives que l'argile. Ces sculptures sont vouées à devenir des monuments mémoriels, le titre du projet faisant référence à une statistique selon laquelle le nombre de personnes transgenres assassinées en 2012 a augmenté de 20% par rapport à l'année passée⁸²⁵. Cassils ne se contente pas de mettre en visibilité les identités *queer*

⁸²¹ Amelia Jones, *op. cit.*, p. 20.

⁸²² Edwige Perrot et Josette Féral distinguent le sentiment de présence de l'effet de présence : « [...] la différence vient ici d'une *impression de présence*, en ce que le spectateur sait que ce qu'il entend est un leurre ou, plus exactement, non pas ce qu'il entend, mais ce qu'il pense être la source de ces bruits et de ces sons. Il y a là une dissociation entre le regard et l'ouïe, entre la vision et l'écoute. C'est sur cette dissociation que se fonde l'*effet de présence* [...] [italiques dans le texte] ». Ici, il n'y a pas de volonté de duper les spectateur·trice·s puisque les enceintes sont bien visibles. Josette Féral et Edwige Perrot, *Pratiques performatives: Body remix*, éd. Josette Féral et Project Muse, 2012, p. 19.

⁸²³ Comme le souligne le chercheur Enrico Pitozzi : « L'effet de présence témoigne alors du passage d'un « corps » qui s'inscrit et trouve place dans la réception du spectateur [...] L'effet de présence est une *survivance*. Quelque chose qui demeure sous forme d'*impression* [...] appelle une résonance empathique [italiques dans le texte] ». Enrico Pitozzi, « Perception et sismographie de la présence », *Le réel à l'épreuve des technologies : les arts de la scène et les arts médiatiques*, éd. Josette Féral et Edwige Perrot (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, (« Collection Le Spectaculaire »), p. 236.

⁸²⁴ Amelia Jones, *op. cit.*, p. 20-21.

⁸²⁵ Cassils, « Cassils Presents 'The Resilience of the 20%' at the 2015 Creative Capital Retreat », 2015. En ligne. Consulté le 27 novembre 2020. URL :

dans des institutions, iels veut montrer « l'espace quotidien en tant que scène de violence et de perte⁸²⁶ » et se rapprocher d'un public plus mixte dans une démarche politisée. Cassils met directement en lien la possibilité qu'a chaque individu de transformer son corps par l'effort avec celle de faire évoluer la société :

I'm an expert in transforming the body, a process that depends on making small progressive changes [...]. The challenges of social change are similar. In order to sway for progress, we must put in a sweaty and uncomfortable labor of change and not accept the given standards⁸²⁷.

Au sein du projet *The Resilience of the 20%*, Cassils a également proposé une performance collaborative, *Monument Push*, réalisée à Omaha en 2017. Le but de cette performance est de déterminer, en collaboration avec la communauté LGBTQI+ locale et le Centre d'Art Contemporain Bemis, des lieux représentatifs de l'histoire LGBTQI+ ou des violences subies par cette population. La principale prison du Midwest⁸²⁸ et l'endroit où eût lieu la première marche des fiertés d'Omaha ont ainsi été choisis. Ensuite, Cassils et les personnes qui le souhaitent poussent ensemble l'une des sculptures de bronze mentionnées précédemment, pesant environ huit-cent soixante kilos, le long du parcours établi. Différents corps s'impliquent pour créer cette archive vivante, sorte d'hommage qui passe par l'effort physique, le déplacement de la sculpture durant environ quatre heures.

L'aspect communautaire de cette performance permet de passer de la lutte solitaire de Cassils à un mouvement collectif. Le poids est réparti entre les personnes qui poussent à tour de rôle et, plus symboliquement, partagé avec celles qui accompagnent le cortège. Il est moins question de transformer le corps individuel que de donner forme à une mémoire commune par cette union dans la difficulté physique. L'idée, déjà présente dans *Becoming an Image*, est que les corps LGBTQI+ sont des corps marqués qui ne peuvent être représentés par une image unique⁸²⁹ (refus de performer en pleine lumière et projection du corps LGBTQI+ sur un bloc

https://www.youtube.com/watch?v=CluvsqzTns&ab_channel=CreativeCapital.

⁸²⁶ *Ibidem*. Ma traduction.

⁸²⁷ *Ibidem*.

⁸²⁸ « Some of the sites chosen marked locations of violence, such as the street where a 2013 gay-related hate crime took place and the Douglas County Correctional Center, where incarcerated queer youth are often placed in solitary confinement — allegedly for their own protection ». Karen Emehiser-Harris, « A 1,900-Pound Sculpture Pushed Through the Streets of Omaha, in Tribute to Its LGBTQ History », *Hyperallergic*, may 2017. En ligne. Consulté en ligne le 20 janvier 2021. URL : <https://hyperallergic.com/377494/a-1900-pound-sculpture-pushed-through-the-streets-of-omaha-in-tribute-to-its-lgbtq-history/>

⁸²⁹ « No one morphology could be offered as exemplary for all transgender lives. Cassils wrestled with the need to document and the problems of evidence, arriving at a work that refused to image the human form but evoked it as an object of work, transformation, and purpose. As an abstract monument, *The Resilience of the 20%* draws on transgender experience and politics while also standing as an allegory of self-determination and resolve ». David

d'argile informe) est prolongée par la production de ce corps collectif. Le recours à l'empathie⁸³⁰ agit comme un liant permettant aux personnes qui marchent à côté une participation minimale. Paul Ardenne rappelle d'ailleurs que la marche est aussi un mouvement participatif, souvent associé à une revendication ou une manifestation physique, et passant par une appropriation du territoire. Pour lui, la marche est un « acte d'affirmation mais aussi de prédation » qui permet une recréation de l'espace par les corps⁸³¹. Cette marche pacifique permet effectivement de resignifier certains lieux, de revaloriser une histoire qui n'est pas celle de la population dominante et de la rendre visible dans l'espace public.

L'aspect mobile du « monument » créé par Cassils en fait sa particularité, les monuments incarnant des archives stables et ancrées, sauf lors de destruction ou de pillage. Ici la sculpture a quelque chose d'hybride, elle tient effectivement du monument par son aspect lourd, massif et commémoratif, mais elle est également pensée au plus proche des corps en étant vouée à être déplacée et à intégrer la participation active de la communauté locale. Son nomadisme permet aux personnes concernées de choisir, affectivement et historiquement, les lieux révélateurs de leur identité collective. Le bloc de glaise et ses dérivés apparaissent comme des images dédoublées de Cassils et un symbole pour les personnes transgenres et non-binaires. Le symbole se fait ici jeu de présence et d'absence, de visibilité et d'invisibilisation qui fait écho à son étymologie grecque (« signe de reconnaissance (objet coupé en deux, dont deux personnes conservaient chacune la moitié)⁸³² »). Plus encore, le symbole que représente ces performances agit ici comme « pièce justificative d'identité⁸³³ » (étymologie latine de « symbole »).

La glaise de *Becoming an Image* agit comme adversaire de Cassils mais devient aussi le lieu de formation, d'inscription et d'archivage de son identité. Le combat est prétexte au marquage. Il permet de travailler l'empreinte, la trace, tout en transformant le corps dans le temps. L'invisibilisation historique et celle créée par le dispositif scénique sont renversées par une sollicitation sensorielle importante des spectateur·trice·s qui compense leur plongée dans

Getsy, extrait de *Abstract Bodies*, site officiel de Cassils. En ligne. Consulté le 20 janvier 2021. URL : <https://www.cassils.net/cassils-artwork-monument-push>

⁸³⁰ « As I took my turn helping to push the 1,900-pound mass, I struggled not only against its weight, but to somehow gain purchase, to fit my own hand into the jagged imprints of that violence. It was a brief test of my own endurance and a profound experience of empathy ». Karen Emehiser-Harris, *op. cit.*

⁸³¹ Paul Ardenne, *op. cit.*, p. 310.

⁸³² Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, Dictionnaire Trésor de la Langue Française, section étymologie. En ligne. Consulté le 16 novembre 2020. URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/symbole>

⁸³³ *Ibidem.*

le noir. Le corps de Cassils dans *Becoming an Image* se présente d'abord comme un corps fuyant qui échappe à la définition extérieure comme il échappe aux regards. Mais c'est aussi un corps de lutte, qui s'inscrit dans la réalité par la résistance, par la difficulté physique et par la volonté de faire épreuve. La peau comme support de l'identité et comme matériau qui fait rempart contre les agressions s'exteriorise dans la matière. Cette matière défigurée puis ennoblie dans *Monument Push* devient symbole d'une identité communautaire qui dépasse l'individualité de Cassils. On passe donc d'un corps invisibilisé à un corps affirmant son identité par sa propre transformation et par la transformation de la matière, pour aboutir à un corps collectif et politique. Ces différentes performances témoignent d'un processus identitaire en cours, œuvrant avec et contre la matière, et d'une agentivité en train de s'exprimer.

B / De la sculpture à l'effacement du Moi

D'autres artistes ont recours à des phénomènes de fonte ou d'effacement pour révéler une subjectivité en mouvement. La matière se dilue ou attaque les corps pour mieux saisir leur substrat. Les corps, en train de changer, parfois sous traitement hormonal, parfois tout simplement soumis aux effets d'une matière agressive, affirment une identité capable de se réinventer. Le changement d'état de la matière, le temps d'une performance, accompagne une métamorphose du corps beaucoup plus lente. On opère un retour à la matérialité même des corps comme site de l'identité, lieu de la rencontre possible entre données biologiques et expression ou reformation volontaire du Moi.

L'identité de genre est de nouveau en jeu, notamment dans les performances où la glace devient un partenaire de scène, comme dans *Tiresias* (2011) de Cassils ou *P.P.P. (Position Parallèle au Plancher)* (2008) de Phia Ménard. Le changement d'état de l'eau annonce, dans ces deux performances, des transformations physiques. L'enjeu est à la fois métaphorique (passer du solide au liquide, du froid à la température ambiante, de ce qui fige à ce qui est en mouvement), mais aussi concret. On évolue de la confrontation des corps avec une matière lourde et glaciale à leur immersion progressive dans un environnement devenu glissant.

Contrairement à une certaine tradition de la performance artistique et militante, Cassils et Phia Ménard ne font pas seulement de leur corps un « réceptacle du traumatisme social⁸³⁴ » et un « lieu de la protestation ⁸³⁵». Ces problématiques sont déplacées dans leur relation à la matière. Là où certain·e·s performeur·euse·s visaient une dés-esthétisation politique des corps féminins ou des corps de couleur dans les années soixante, Cassils et Phia Ménard développent des univers très visuels dans lesquels la matière accompagne et prolonge les corps, produit de l’imaginaire, convoque la sensorialité. Les corps transgenres ne sont pas pour autant sublimés, ils s’infligent même des conditions difficiles à supporter, mais l’emploi de la glace produit des images et des sensations puissantes. Ces dernières accentuent à la fois la présence des corps réels, « authentiques », des artistes, et simultanément les déplacent sur un plan plus universel, s’approchant du conte ou du mythe.

Enfin, avec l’attaque cutanée que Rébecca Chaillon s’impose en se lavant avec de la javel (*Whitewashing* et *Carte noire nommée Désir*), l’enveloppe corporelle protectrice et ses données identitaires sont altérées. La matérialité du corps, ici celui d’une femme noire, est rendue explicite par sa mise en danger réelle et symbolique. L’identité raciale est affirmée par la matière qui, pourtant, vient tenter de l’effacer. Et simultanément, les particularités du corps de la performeuse sont presque phagocytées par la portée politique de son geste, faisant de son corps attaqué par la javel l’étendard d’une communauté dépassant sa subjectivité.

Description : Dans Tiresias, Cassils se réfère au mythe grec du devin ayant séjourné dans un corps de femme pour évoquer son identité transgenre et non-binaire. Un buste de glace sculptée est déposé sur un socle. Cassils se colle contre cette sculpture transparente jusqu’à ce qu’elle fonde entièrement, laissant peu à peu apparaître avec plus de netteté les contours de son propre corps.

Dans *Tiresias*, Cassils emploie la glace pour jouer avec les binarités corps-esprit, homme-femme ou nature-culture. Si Cassils sculpte son corps pour certaines performances et le laisse fondre davantage pour d’autres, iel ne se contente pas d’appliquer une « nouvelle forme

⁸³⁴ Tracey Warr et Amelia Jones, *op. cit.*, p. 31.

⁸³⁵ *Ibidem.*

de dualisme entre le corps, synonyme de matérialité, et la volonté, qui représente, en revanche, le véritable *soi* de chaque personne⁸³⁶ ». Dans *Tiresias*, Cassils expose un corps complètement non-binaire, convoquant le masculin et le féminin à tour de rôle et faisant jouer différents degrés de matérialité (celle de la glace, celle du corps, leur rencontre) et d'immatérialité (la volonté de transformation, l'imaginaire associé à la glace, les codes de genre, les références à la sculpture...). Iel presse son torse nu contre un buste de glace sculpté selon les canons gréco-antiques de la beauté masculine. Pendant les quatre heures que dure la performance, la chaleur corporelle fait progressivement fondre la glace, laissant apparaître la chair de Cassils. Lors de cette performance, le corps de Cassils est musclé sans pour autant être bodybuildé ; il n'est pas transformé par l'entraînement physique au point d'effacer la forme de ses seins. Les marqueurs de genre associés à la dualité homme-femme sont à la fois renforcés et troublés par leur juxtaposition. *Tiresias* questionne alors la peau et la forme du corps comme limites de l'identité. Le corps non-bodybuildé atteste qu'il ne suffit pas de faire preuve de volonté pour donner forme à son corps ; l'identité évolue à plusieurs niveaux de même que les contours du corps de Cassils peuvent varier d'une performance à l'autre. La matière corporelle se transforme d'elle-même, tout comme elle peut être infléchie par des exercices ou des conditionnements choisis par l'artiste. Il s'agit davantage d'un va-et-vient et d'un jeu constant avec ce que renvoie l'apparence du corps de Cassils que de simplement « dominer » sa matérialité.

Cassils montre donc un corps à l'image de son identité, c'est-à-dire sujet à évolution. La référence au mythe de Tirésias a elle aussi trait au genre puisque le devin aveugle possède sagesse et expérience notamment pour avoir séjourné sept ans dans un corps féminin. Ici, c'est aussi une expérience corporelle qui plonge Cassils dans un état méditatif, une mise en pause de l'action pour simplement laisser la glace et sa chair produire un événement lent, minimaliste et réciproque, la température de l'une des matières affectant l'autre. Et si le buste ressemble à une armure de glace, celle-ci laisse paraître la peau et permet davantage d'avouer la vulnérabilité et la transformabilité du corps plutôt que de le protéger et de l'isoler. De même que la glace change d'état, le genre de Cassils s'affirme dans sa fluidité. Au premier regard, lorsqu'iel est caché derrière le buste de glace encore solide, Cassils pourrait être perçu comme un homme cisgenre (dont le sexe assigné correspond à l'identité de genre). Mais avec la fonte de la glace, sa matière corporelle se révèle au travers de contours pouvant davantage être associés aux corps féminins malgré ses bras galbés.

⁸³⁶ Maria Marzano et Michela Parisoli, *Penser le corps*, 1re éd, Paris, Presses universitaires de France, 2002, (« Questions d'éthique »), p. 29.

La pertinence du choix de la glace se situe non seulement dans la possibilité de changer d'état, mais aussi et surtout dans l'accélération de ce processus grâce à la chaleur corporelle. La glace ne fond pas grâce à un système de chauffage externe. Elle se dissout peu à peu au contact direct de la peau et de l'air ambiant. Dans un premier temps, c'est elle qui refroidit, tend et immobilise le corps. Ensuite, le rapport de force s'inverse. Le corps de l'artiste reprend ses droits alors que la couche de glace se fait de plus en plus mince et que l'eau coule au sol. A la fin de la performance, Cassils amplifie son mouvement respiratoire jusqu'à faire tomber ce qu'il reste du buste de glace. Ce retour au mouvement est aussi un retour à la vie, à la fluidité. Le froid mortuaire se dissipe au même titre que les contours rigides des canons de la beauté masculine s'effondrent.

Il ne s'agit pas d'un affrontement spectaculaire entre le corps de Cassils et la matière mais d'un combat minimaliste entre forme et contenu, entre apparence et identité, entre masculin et féminin qui rappelle les questionnements de Judith Butler dans *Ces corps qui comptent* :

Quelles sont les contraintes par lesquelles les corps sont matérialisés comme « sexués », et comment devons-nous comprendre la « matière » du sexe, et plus généralement des corps, comme la délimitation violente et répétée de l'intelligibilité culturelle⁸³⁷ ?

Ce qui est soulevé par *Tiresias*, est bien cette codification culturelle de la matière corporelle comme masculine ou féminine. La violence évoquée par Judith Butler transparait dans le contact éprouvant du corps de Cassils avec la glace qui brûle sa peau. La durée de l'œuvre, assez longue, participe aussi de ce supplice auquel Cassils se soumet volontairement. Le risque d'hypothermie est présent mais affronté avec stoïcisme.

Dans sa communication « Le corps trans à l'épreuve de la binarité des sexes⁸³⁸ », Stefania Lodi Rizzini fait remarquer avec justesse l'importance du regard de Cassils dans cette performance. Cassils reste neutre et observe un point lointain, rappelant l'aveuglement du personnage de Tiresias. Stefania Lodi Rizzini pose la question de ce que voit Cassils, ou de ce que voit Tiresias, que les spectateur·trice·s ne voient pas. Il me semble que ce regard fixe et serein souligne le transfert des propriétés de la matière sculptée vers le corps de l'artiste.

⁸³⁷ Judith Butler, *op. cit.*, p. 13.

⁸³⁸ Stefania Lodi Rizzini, « Le corps trans à l'épreuve de la binarité des sexes », communication lors de la journée d'étude « Théâtre et genres : écritures, représentations et performativités qui contrent la binarité sur scène », co-organisée par Pablo Dubott et moi-même, le 14 janvier 2021, à la Maison de la Recherche de Paris (en visio-conférence).

La solidité et la résistance, propriétés classiques de l'art sculptural, deviennent les qualités mentales de Cassils et non celles du matériau choisi. Il s'agit davantage de « forger le caractère » ou de « sculpter l'identité » le temps de la performance que d'ériger une sculpture monumentale qui a vocation à traverser le temps et commémorer un événement ou honorer une personnalité. C'est une sculpture vivante, une sculpture au présent, proche de l'intime d'un corps en particulier, presque quotidien, bien que marginalisé, et non d'une figure galvanisée par l'Histoire.

La dimension éphémère de l'œuvre sculpturale attire l'attention sur la vie qui anime le corps de la personne qui choisit elle-même de se mettre à l'épreuve. Le corps refuse de devenir uniquement un objet de fantasme admiré pour la perfection de ses proportions⁸³⁹ : c'est la peau qui se révèle derrière la mise en forme partielle qu'opère la glace. L'idéal fond littéralement pour laisser paraître un corps authentique, dans sa singularité, dans sa force et dans sa fragilité.

L'historien de l'art David Gettsy tisse un parallèle entre le torse de glace dans lequel Cassils peut loger son buste et le *Belvedere Torso*, qui présente aussi des incomplétudes. Selon lui :

Such fragments were able to function as ideal images precisely because they were incomplete, with the viewer's imaginative completion of the work fueling conviction in its perfection. [...] The reciprocal relation between Cassils's body heat and the frozen ideal blends the two together. The consequence of this endurance performance was that the visual distinction between the two (not too dissimilar) musculatures collapsed. In other words, *Tiresias* renders transformation not as a binary crossing over, but as a slow process of embodying an ideal or aspirational image and seeing the image itself react to its inhabitation⁸⁴⁰.

Avec la notion d'idéal qu'il faut compléter, David Gettsy met en avant la réversibilité entre le corps concret de Cassils et l'« image du corps⁸⁴¹ », la perception interne et affective qu'a Cassils de son propre corps. La matérialité et l'immatérialité de l'identité, les contours réels du corps et son fantasme, prennent forme dans le changement d'état de la glace en eau. Le buste qui ressemble à une armure ou à une carapace se déconfit, de même que Cassils a laissé sa musculature fondre pour rendre apparents les traits plus féminins de son corps. Cette double fonte et ce rapport de la partie au tout exposent le corps comme matière fluide, non catégorisable.

Le corps révèle l'étendue de ses possibles au-delà des oppositions dualistes. Le choix d'une matière transparente, dont la surface se réduit peu à peu, permet de rendre explicite et de

⁸³⁹ David Gettsy, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁴⁰ *Ibidem.*

⁸⁴¹ Paul Schilder, *op. cit.*

subvertir, ou du moins de complexifier, la vision cartésienne qui sépare l'âme (lieu de l'identité) du corps. En effet, en se plaçant derrière un torse de glace sculptée, Cassils illustre le concept d'enveloppe corporelle. Sa présence, à la fois cachée et visible, incarne l'intériorité de la personne, ce qui la définit au-delà de son apparence. Mais un revirement s'opère puisqu'une fois la glace fondue, c'est une autre peau que l'on donne à voir. Il n'y a pas d'âme désincarnée, mais un corps qui fait partie intégrante de l'identité de la personne, qu'il soit ou non sculpté par la volonté et l'exercice physique. Ce phénomène d'emboîtement – un corps de chair derrière le corps de glace – rend le modèle dualiste obsolète et suggère plutôt une imbrication entre vécu psychologique et vécu corporel comme fondement de l'identité globale de l'individu. Car finalement, ce n'est pas seulement le corps d'un côté et la glace d'un autre qui importent dans cette performance, mais bien la rencontre ou la relation entre les deux, la façon que ces deux matières ont de s'influencer réciproquement et d'affecter la perception des spectateur·trice·s.

Du côté des spectateur·trice·s l'expérience de la performance passe aussi par l'épreuve de la durée, *Tiresias* appelant la contemplation d'un micro-événement dont les effets sont perceptibles uniquement dans un temps assez long. On se situe à l'antithèse du spectaculaire, de l'effet choc, du temps réduit à l'instant saisissant qui étaient propres à *Inestinguishable Fire*. Les spectateur·trice·s sont obligé·e·s de se caler sur la temporalité de la fonte de la glace, elle-même déterminée par la chaleur du corps de Cassils.

Si l'empathie est possible, notamment par la facilité à se projeter dans le contact avec la glace, cette empathie peut aussi être anesthésiée par la lenteur de la performance. Passé le moment intrigant de la première rencontre entre le buste de glace et la peau, l'ennui peut s'installer, ou du moins l'attente que quelque chose se passe prend de l'ampleur. Mais rien ne se produit qui soit immédiatement visible. La lenteur induit une participation du public par son attente contemplative qui est finalement l'un des outils majeurs de cette performance. L'attente fait donc pleinement partie du phénomène de dévoilement du corps et de son identité, aussi bien matérielle qu'immatérielle, puisque c'est la ténacité de Cassils qui est aussi mise en avant par cette attitude stoïque.

Avec ce temps long qui est finalement aussi le temps de la vie du corps, la performance relève quasiment d'un principe anticapitaliste de non-rentabilité, de refus de l'efficacité, d'empêchement du spectacle « prêt-à-consommer » et garantissant un maximum de sensations fortes dans un temps réduit. On est loin de la rencontre avec le cinéma d'action et du sentiment

d'urgence d'*Inextinguishable Fire*. Au lieu d'être dans le surplus, dans l'effet, dans le ravissement des sens par la violence et la fugacité de l'action, on se situe dans une performance qui s'installe crescendo, dans laquelle Cassils est quasiment aussi passif·ve que les spectateur·trice·s qui d'ailleurs l'observent regarder quelque chose d'invisible dans un dédoublement de la specularité.

La performance procède presque par retrait sensoriel avec le gel du corps qui saisit dans un premier temps puis qui installe un état d'immobilité, de passivité et de lenteur. Avec la glace, il n'y a pas d'odeur, pas de goût, les changements visuels s'effectuent très progressivement, l'ouïe est à peine sollicitée par le bruit des gouttes d'eau, en bref les sens sont extrêmement peu nécessités après la première rencontre chair-glace. Après s'être projeté·e·s dans la sensation du contact avec la glace, celle-ci persiste mais quasiment de manière homéopathique, diluée dans le temps, perdant de sa puissance vivifiante pour devenir à la fois insoutenable par l'attente créée et complètement acceptable par effet d'accoutumance.

A la notion de « spectacle superlatif » élaborée par Paul Ardenne pour désigner des spectacles qui dépassent les attentes des spectateur·trice·s, je propose alors l'expression inverse de « spectacle de la soustraction » pour évoquer des spectacles qui opèrent davantage un « feutrage » des sens et qui suivent une logique minimale, anti-spectaculaire.

Avec une telle performance de la soustraction, l'identité de Cassils se révèle donc par effet de retranchement, de fonte, de dilution. Son identité ne s'exprime pas tant par le résultat obtenu à l'issue de la performance – l'apparition du corps de Cassils – mais plutôt par le processus de dévoilement qui est mis en place. Le sujet se définit par le lent déploiement de ses possibles, par son évolution progressive d'une apparence à une autre, la première ne masquant d'ailleurs pas totalement la seconde mais au contraire se superposant à elle comme l'ajout d'un calque. L'identité n'est pas présentée comme une chose stable, solide et immuable, mais comme un phénomène fluctuant, dont les métamorphoses sont constantes sans pour autant être en permanence perceptibles.

Description : P.P.P. est considérée comme la pièce du coming out transgenre de Phia Ménard. La performeuse y affronte des boules de glace qui tombent des cintres, la menaçant physiquement puis rendant le sol glissant. Elle enchaîne différents gestes genrés mais aussi issus du quotidien dans une ambiance étrange puisqu'on entend des voix, des interférences, et que le mobilier (chaise en glace, réfrigérateurs-cabines) est mobile et froid. A mesure que Phia Ménard évolue dans cet environnement, son corps et ses gestes se transforment.

Dans *P.P.P. (Position Parallèle au Plancher)*⁸⁴², Phia Ménard a également recours à la glace pour exprimer son identité transgenre mais cette fois-ci il s'agit davantage d'un affrontement, la performance présentant la glace comme une matière dangereuse non seulement par sa température mais aussi par sa densité. Il faut d'emblée souligner que la première de *P.P.P.* eût lieu en 2008 et que la pièce a tourné pendant une dizaine d'années au cours desquelles Phia Ménard a opéré une transition de genre notamment par la prise d'hormones. Le corps de la performeuse s'est complètement métamorphosé alors même que cette pièce du *coming out* l'accompagnait, révélant ainsi différentes étapes de sa transformation physique à mesure que le temps s'écoulait.

Dans une scénographie assez minimaliste, composée d'une chaise en glace et de différents réfrigérateurs amovibles, la performeuse jongle pendant tout le spectacle avec des boules de glace suspendues au plafond qui semblent tomber de manière aléatoire⁸⁴³ et explosent sur le sol. Là encore, la fluidité de l'eau qui passe de l'état solide à l'état liquide au cours du spectacle devient la matière idéale pour exprimer la fluidité de l'identité de genre. Phia Ménard explique ainsi le choix du recours à la glace :

Quand j'ai vu la glace pour la première fois comme élément de transformation, je me suis dit que la glace est un élément que l'on regarde avec intérêt, avec beauté mais on n'a pas envie de la toucher. Il y a de l'attraction et de la répulsion. On aime bien la voir mais on ne veut pas être dedans. Je me suis dit que c'est un peu comme le corps de la ou du transsexuel·le, c'est-à-dire qu'on est attiré parce que ça nous fait quelque chose d'étrange, parce qu'on se projette mais on n'a pas envie de toucher son corps. Je me suis dit que j'allais créer une scène où il y a sans arrêt ce rapport d'attraction-répulsion avec le corps, où un corps va être confronté à la froideur de glace en même temps que la transformation de la glace nous fascine⁸⁴⁴.

⁸⁴² Ce développement portant sur *P.P.P.* est issu d'une réflexion amorcée au cours d'une communication réalisée en 2019 puis d'un article publié en 2020 mais le contenu a cependant été largement complété et modifié entre temps. Voir : Mélissa Bertrand, « Performative Theatre: a queer theatre? », *Whatever*, vol. 3, Università di Pisa, 2020, p. 213-231.

⁸⁴³ La chute des boules de glace est certainement orchestrée mais donne la sensation au public de tomber de façon hasardeuse.

⁸⁴⁴ Phia Ménard, interview sans titre du 6 Mars 2015, dans le cadre de la diffusion de *P.P.P.* à L'Espace Malraux - Scène nationale de Chambéry et de la Savoie, les 17 et 18 Mars 2015, interview réalisée pour la Radio Chrétienne. En ligne. Consulté le 23 novembre 2020. URL : <https://vimeo.com/125029336>

L'eau sous forme glacée s'avère dangereuse lorsqu'elle tombe du plafond, mettant doublement en danger le corps de la performeuse par sa température et par sa densité, chaque boule pesant deux kilos. Ensuite, lorsque la glace fond, la scène devient très glissante et incarne une autre forme de menace puisque Phia Ménard, contrairement à Cassils, reste en mouvement. Comme elle l'exprime, la matière rappelle que le corps s'insère dans un environnement qui le précède :

Mes spectacles sont très contrôlés, la seule chose qui n'est pas contrôlée c'est la matière. C'est la différence entre le corps de l'acteur et la matière : la matière on la met en route et après on ne sait pas ce qui va se passer. C'est un rappel qu'on n'a pas la maîtrise, qu'il y a quelque chose qui nous dépasse, qui est très cosmique⁸⁴⁵.

Tout au long du spectacle, Phia Ménard jongle littéralement avec les représentations genrées et intègre l'erreur, le risque et la vulnérabilité comme principes moteurs de la construction de soi. La pièce *P.P.P.* s'inscrit d'ailleurs dans le cycle I.C.E (Injonglabilité Complémentaire des Éléments) où Phia Ménard emploie des matières élémentaires comme la glace ou le vent pour mettre en difficulté la pratique du jonglage. Cette esthétique du ratage induit par la matière peut être considérée comme proprement *queer*, comme le suggère le chercheur transgenre Jack Halberstam. Dans son ouvrage *Queer Art of Failure*, il défend cet art de l'erreur comme source d'inventivité et de beauté :

This is a story of art without markets, drama without a script, narrative without progress. The queer art of failure turns on the impossible, the improbable, the unlikely, and the unremarkable. It quietly loses, and in losing it imagines other goals for life, for love, for art, and for being⁸⁴⁶.

L'un des exemples les plus saisissants donnés par Jack Halberstam est la série de photographies *Fourth*, réalisée par Tracy Moffat qui a cristallisé l'expression des athlètes qui découvrent être placé·e·s en quatrième position.

By coming in fourth the athlete has just lost, just missed a medal, just found a (non)place outside of recorded history. [...] Fourth place constitutes the antiglamour of losing. [...] These images remind us that winning is a multivalent event: in order for someone to win, someone else must fail to win, and so this act of losing has its own logic, its own complexity, its own aesthetic, but ultimately, also, its own beauty. Moffat tries to capture the texture of the experience of failure, the outside of success and the statistical standard that determines who loses today by a fraction of a second, a centimeter, an ounce, and who tomorrow is lost to anonymity⁸⁴⁷.

⁸⁴⁵ Phia Ménard, « Entretien avec Phia Ménard mené par Mélissa Bertrand », 2018. Non publié, voir annexes.

⁸⁴⁶ Judith (prénom lors de la parution ; Jack prénom actuel) Halberstam, *The queer art of failure*, Durham, Duke University Press, 2011, 211 p., p. 87.

⁸⁴⁷ *Ibidem*, p. 93.

Cette précision du ratage, qui a lieu parfois à quelques centimètres ou quelques millisecondes près, se retrouve dans la performance de Phia Ménard, artiste qui est originellement circassienne. L'agilité du jonglage est ici sciemment décalée⁸⁴⁸ vers un échec orchestré pour montrer cet à-côté du corps, cette marginalité de l'identité transgenre, tels que perçus par la société dominante.

Cette mise en scène de l'échec affecte toute la gestualité genrée employée par la performeuse sur scène. On la voit revêtue d'une longue robe de velours pourpre et d'une écharpe à plumes s'apprêtant à shooter dans une boule de glace comme dans un ballon, se raviser et la pousser délicatement en se dandinant. Il s'agit d'une performance de l'anti-virilité, du changement d'avis mesuré, du refus de la frappe, du rejet même de l'objet « ballon » et de la déconfiture du mouvement sportif au profit d'une marche lascive dénuée de but ou de recherche d'excellence.

Phia Ménard joue sur les clichés de la féminité en utilisant une boule de glace glissée sous sa robe qu'elle expulse ensuite pour rejouer une scène métaphorique d'accouchement, accouchant en réalité de son identité de genre. La performeuse restitue également sa féminité en réinvestissant certains rituels de beauté associés au genre féminin. Vêtue d'un peignoir, elle utilise de petites boules de glace pour frictionner son corps et imiter des gestes d'hygiène avant de se mettre du rouge à lèvres, ausculter son corps et observer son image dans un gros couteau de boucher qu'elle retourne ensuite contre elle comme pour se le planter dans le ventre. La glace ne lave pas et au contraire d'apaiser la peau, la met à vif, la rougit. Le couteau renvoie une image déformée du visage qui agresse ou menace littéralement le corps de l'artiste.

Les séquences de pure jonglerie qui finissent toujours par un échec, une boule qui échappe, un enchaînement mal agencé, alternent avec ces images-clefs de représentations genrées. Une tension se crée entre la pesanteur, la rigidité et le danger qui sont mis en scène au travers de la matière qui s'écrase au sol et la légèreté de la performeuse qui glisse d'une image du corps à l'autre. C'est précisément dans cette capacité à esquiver les dangers, à éviter la blessure et à « muer », à réinvestir, détourner, renverser, rater, reformer ces clichés que Phia Ménard exprime son identité. Comme chez Cassils, Phia Ménard s'inscrit dans une esthétique contre-productive qui pourtant réussit là où elle semble en apparence échouer : si elle rate ses

⁸⁴⁸ « Par son positionnement face aux éléments, Phia Ménard vient ainsi travailler le jonglage de l'intérieur, en détournant ses codes établis et majoritairement partagés par les praticien·ne·s. D'une certaine manière, les matières qui constituent son processus I.C.E. font bégayer le jonglage ». Cyrille Roussial, « Se positionner face aux éléments. Pour une lecture matérielle des modes d'incarnation du jonglage », *Agôn. Revue des arts de la scène*, décembre 2019, p. 7. En ligne. Consulté le 13 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/agon/6245>.

séquences de jonglage, elle parvient à slalomer entre les menaces extérieures imposées par son dispositif scénique et jongle à merveille avec différents codes de genre pour performer une identité en mouvement, hors des attentes de succès et de « rendement ».

Son corps cherche sa place dans un équilibre précaire et un environnement menaçant qui est malgré tout ludique. Alors que Phia Ménard emploie une gestuelle presque clownesque, la glace constitue quant à elle un terrain de jeu enfantin. Son côté bleuté, son potentiel de transformation et l'aspect magique avec lequel les boules tombent du plafond relèvent d'un univers onirique. Les trois réfrigérateurs amovibles se déplacent sur la scène et se transforment en cabines d'essayage ou en salles de bain de même que dans les contes une citrouille peut se changer en carrosse ou une théière prendre la parole. Les usages se déplient et les objets se métamorphosent au rythme de la performeuse, eux aussi en dehors de leur rôle assigné. C'est une scène de l'intime qui est donnée à voir alors que Phia Ménard utilise la glace pour s'explorer, pour partir à la découverte de son identité, pour « jouer à », adopter différentes postures, embrasser diverses corporéités.

Le transfert de l'identité de genre dans la matière changeante qu'est la glace prend également forme dans une scène qui s'apparente à un rituel de transformation plus symbolique. Vers la fin du spectacle, Phia Ménard utilise les débris de glace accumulés pour former un tas qu'elle disperse ensuite en y dessinant, à l'aide d'un balai, une spirale qui s'agrandit peu à peu. La musique très saccadée, les chants que Phia Ménard entonne, la circularité du déplacement et l'utilisation du balai qu'elle chevauche par moments évoquent la figure de la sorcière mais associent également la féminité au dessin de l'orifice et du cercle⁸⁴⁹. Effectivement, la forme de la ronde a une valeur traditionnelle. Elle apparaît dans des danses européennes comme la carole⁸⁵⁰, tant dans des contextes profanes que religieux⁸⁵¹ (ronde limousine dédiée à Saint Martial⁸⁵² par exemple). Elle existe aussi lors de rites de passage comme celui de l'*Elima*, célébrant les premières menstruations dans la société des Mbuti au Congo, que l'anthropologue

⁸⁴⁹ Pour aller plus loin sur le motif de l'orifice dans les œuvres de Phia Ménard, voir ma publication « Performer l'orifice : rituels et féminités dans les œuvres de Phia Ménard (*Saison Sèche, P.P.P., Belle d'Hier*) » publié dans : Dominique Bréchemier (dir.), *Femmes en scène, femmes de théâtre Rencontres de Mix-Cité*, 2020, p. 177-186.

⁸⁵⁰ Pierre-Paul LACAS, « CAROLE, danse », *Encyclopædia Universalis*. En ligne. Consulté le 24 août 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/carole-danse/>

⁸⁵¹ « Les rondes semblent être, en effet, les danses sacrées par excellence de l'Occident ; elles prennent souvent aussi la forme de processions ». Pierre-Paul LACAS, « DANSES D'ÉGLISE », *Encyclopædia Universalis*. En ligne. Consulté le 17 septembre 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/danses-d-eglise/>

⁸⁵² Marie-Françoise CHRISTOUT, Serge JOUHET, « DANSE », *Encyclopædia Universalis*. En ligne. Consulté le 17 septembre 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/danse/>

Colin Turnbull décrit⁸⁵³. Dans ce rituel, le sang des règles s'écoulant de l'orifice s'exprime dans la circularité de la danse réalisée et dans l'emploi d'un cerceau. Que la ronde soit mixte ou non, elle est régulièrement le symbole des cycles de vie, de fécondité et de féminité. Cette association de la ronde à la féminité et à la nature peut aussi rappeler certains mouvements écoféministes, comme le Chipko en Inde, au cours duquel des femmes enlacent des arbres pour défendre un site naturel⁸⁵⁴. En art pictural, la chercheuse féministe Carolyn Merchant note cette même affiliation lorsqu'elle décrit le tableau *St. Genevieve with Her Flock*⁸⁵⁵. La ronde est enfin une forme courante chez les chorégraphes dont Phia Ménard s'inspire :

Si nous prenons Pina Bausch, la ronde, est un rituel. Le principe même de cette possibilité de tourner en rond comme des enfants est un rituel. Et ça se retrouve chez Maguy Marin, chez Tadeusz Kantor, chez tous les artistes du spectacle vivant qui m'ont nourrie et qui sont encore nos racines⁸⁵⁶.

Il y a ainsi une histoire et une culture de la ronde qui justifient de parler de performance de la ronde, au sens où il y a citation et réinvestissement d'un geste codifié. Phia Ménard reprend pleinement cet héritage dans *P.P.P.* lorsqu'elle trace une spirale dans la glace fondue et danse en rond pendant plusieurs minutes. Cette scène annonce une transformation de l'identité qui fait écho à celle de la matière qui est mise en forme et ramollie. En interview, Phia Ménard explique que ce moment est un « retour à la petite fille qui joue », et que cette petite fille « ne montre pas sa puissance puisqu'elle montre juste qu'elle est capable de transformer la matière⁸⁵⁷ ». Elle parle notamment de « montrer le plaisir d'être simplement un corps libre⁸⁵⁸ ».

Mais cette liberté est momentanée et c'est au cours de cette scène que la performeuse porte la confrontation entre l'eau et la glace, représentative des injonctions liées au genre, à son maximum. Avant de tracer une spirale dans la glace en train de fondre, Phia Ménard plonge dans une bassine d'eau chaude une robe congelée qui jusque-là était restée de côté sur la scène. Tout en tournant en rond, elle enfile la robe dont les mailles se sont en partie dégelées. Cette ultime robe, représentative de son identité de genre, se retourne contre elle lorsque la

⁸⁵³ « Elima dances are always circular, often around an older woman with a hoop ». Colin Turnbull, « Liminality : a synthesis of subjective and objective experience », dans Richard Schechner et Willa Appel (dir.), *By means of performance: intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 1990, p. 74.

⁸⁵⁴ L'origine de cette pratique remonte au mouvement Chipko en Inde, où des paysannes s'interposèrent face aux bûcherons qui devaient couper les arbres de la région pré-himalayenne en étreignant les arbres. Shobita Jain, « Les femmes défendent les arbres – Leur rôle dans le mouvement Chipko ». En ligne. Consulté le 18 septembre 2019. URL : <http://www.fao.org/3/r0465f/r0465f03.htm>

⁸⁵⁵ « Here the female image of nature and the virgin, symbol of the earth spirit, are fused with the circular symbol of order and protective encasement ». Carolyn Merchant, *op. cit.*, p. 8.

⁸⁵⁶ Phia Ménard, *op. cit.*

⁸⁵⁷ *Ibidem.*

⁸⁵⁸ *Ibidem.*

performeuse brise le cercle, épuisée, pour s'asseoir sur un bloc de glace qui semble se solidariser avec la robe. La glace emprisonnant la robe force Phia Ménard à se débattre avec elle-même pour essayer de se détacher du bloc. La lutte dure jusqu'à ce que la performeuse renonce et enlève sa robe pour se libérer. Elle se retrouve exposée et essoufflée dans les débris de glace glissants. Elle retire alors son soutien-gorge et décolle les prothèses en silicone qu'elle avait déposées sur sa poitrine.

Cette scène finale transfère la lutte interne de la performeuse pour l'acceptation de son identité de genre vers une lutte externe. Le dispositif scénique, avec ses aléas et ses dangers, devient le prolongement du vécu corporel. L'eau, qui change d'état au fur et à mesure que le spectacle avance, met en image l'évolution d'une identité de genre prise en étau par les représentations sociétales qui ont tendance à se figer, à se scléroser. Le pouvoir de la matière en transformation, cet état intermédiaire de changement qui est exploré sur scène, devient représentatif d'un corps qui sort des dualismes dominants.

Enfin, le fait que la pièce *P.P.P.* a été jouée pendant dix ans et que le corps de Phia Ménard s'est métamorphosé au fur et à mesure des représentations confirme le rapprochement, assez présent dans les spectacles de la matière, entre le temps et l'expérience de la performance d'une part, et le temps et l'expérience du corps de l'artiste d'autre part. Dans sa communication précédemment mentionnée, Stefania Lodi Rizzini explique que le parallèle avec la glace en train de fondre n'est pas seulement métaphorique, il est concret. Le froid qui affecte directement le corps de la performeuse sur scène génère une projection empathique qui permet aux spectateur·trice·s de *P.P.P.* d'imaginer, à moindre échelle, ce que peut être une transformation hormonale. Phia Ménard a recours à une sensation universelle, le refroidissement du corps par une substance extérieure, pour suggérer physiquement sa transition de genre.

Le corps de Phia Ménard, dans *P.P.P.* est un corps vulnérable et poreux. La peau n'est plus une enveloppe protectrice, elle est, comme la glace, une matière malléable, sujette à la transformation. Par le contact permanent avec la glace, le corps est montré comme matière fuyante, perméable à son environnement et toujours en train de se métamorphoser. L'identité est reconfigurée en contact avec une matière extérieure, révélant l'intrication permanente entre sujet et objet, entre le monde et soi, entre action volontaire et état de réceptivité.

Paul B. Preciado, auteur transgenre, dans son ouvrage *Testo Junkie*, raconte les effets de la prise de testostérone sur son corps en parallèle d'une analyse de ce qu'il appelle « l'ère pharmacopornographique ». Selon lui, la découverte des hormones, le développement des

biotechnologies et la croissance exponentielle de la médication sont des leviers de pouvoir qui agissent sur la définition des identités de genre et sur le contrôle de la sexualité (par les individus comme par les États). L'un des effets de ce système serait de rendre manifeste la perméabilité des concepts de nature et de culture, notamment dans la définition de l'identité de genre :

It is no longer about discovering the hidden truth in nature; it is about the necessity to specify the cultural, political, and technological processes through which the body as artifact acquires natural status⁸⁵⁹.

Le corps transgenre de Phia Ménard, en utilisant la glace comme métaphore, montre aussi le corps comme quelque chose qui finalement n'est ni complètement naturel, ni complètement culturel. La rencontre entre le corps et la glace, comme la prise d'hormones, est un acte extrême mais aussi un acte identitaire fort et, d'une certaine manière, poétique. L'expérience d'un corps glissant, changeant, en pleine transformation, est rendue accessible par l'intermédiaire d'une matière et d'une sensation connue des spectateur·trice·s : le contact avec la glace.

Et c'est cette universalité de la matière, malgré son agressivité, qui est recherchée par plusieurs artistes, à l'instar de Yann Marussich avec le verre brisé, mais aussi de Rébecca Chaillon avec la javel. Le changement performé par l'artiste, si radical soit-il, peut être étendu, ressenti, ou éprouvé par empathie par les spectateur·trice·s.

Description : Dans Whitewashing, Rébecca Chaillon et Aurore Déon lavent le sol d'un théâtre. La première emploie ses vêtements en guise de chiffons et se dévêtit peu à peu. Elle utilise le seau d'eau de javel pour laver son corps noir. Après un moment, sa partenaire vient la rincer. Elles recomposent ensuite plusieurs tableaux représentant des clichés associés à la « négritude », comme le fait de tresser des rajouts ou de moudre du café.

⁸⁵⁹ Paul B. Preciado, *Testo junkie - Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, Broché, Paris, 2013, p. 35.

Rébecca Chaillon, dans *Whitewashing* (Théâtre Mains d'œuvres, Saint-Ouen, 2018), puis dans sa version plus théâtrale, *Carte noire nommée Désir* (Kampnagel, Hambourg, 2019), affirme son identité de femme noire par la tentative même de délayer sa couleur de peau. Elle choisit la pigmentation de sa peau comme site d'expression identitaire et comme champ de bataille à la fois concret et symbolique. L'attaque de la peau de Rébecca Chaillon par la javel exprime une stigmatisation raciste d'ordre systémique. Cette agression chromatique surinvestit la matérialité de l'identité en produisant un phénomène violent bien qu'invisible pendant le temps de la performance.

L'attaque de la chair est significative, étant donné la place qu'elle occupe dans le corps humain :

La peau a plus de poids (20% du poids total du corps chez le nouveau-né ; 18% chez l'adulte) et occupe une plus grande surface (2 500 cm² chez le nouveau-né ; 18 000 chez l'adulte) que tout autre organe des sens. Elle apparaît chez l'embryon avant les autres systèmes sensoriel [...]. Elle comporte une grande densité de récepteurs (50 pour 100 millimètres carrés)⁸⁶⁰.

Qui plus est, la peau définit en grande partie l'identité matérielle de la personne :

La peau d'un être humain présente à un observateur extérieur des caractéristiques physiques variables selon l'âge, le sexe, l'ethnie, l'histoire personnelle, etc., et qui, ainsi que les vêtements qui la redoublent, facilitent (ou brouillent) l'identification de la personne : pigmentation ; plis, rides, sillons ; quadrillage de pores ; poils, cheveux, ongles, cicatrices, boutons, « grains de beauté » ; sans parler du grain de la peau, de son odeur (renforcée ou modifiée par les parfums), de son velouté ou de sa rugosité⁸⁶¹.

Sur scène, le fait de rendre visible ou inaccessible la peau permet de jouer avec des degrés d'identification ou de dilution de l'identité. Plus la peau est exposée, plus l'individu se rend vulnérable et ouvert au regard des autres comme aux agressions cutanées. Au contraire, moins la peau est accessible, plus on va vers une abstraction, le corps cessant d'être le support d'une identité repérable mais s'élevant davantage comme corps métaphorique. Une lutte entre visibilité et invisibilisation, entre blanc et noir, entre corps sain et corps entravé prend place dans des spectacles qui problématisent cet accès à la peau en passant par la manipulation de la couleur. Ici, avec *Whitewashing* et *Carte noire nommée Désir*, Rébecca Chaillon performe un geste d'hygiène inversé qui la sur-identifie comme femme noire tout en reproduisant la violence perpétrée à l'encontre de cette identité.

⁸⁶⁰ Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 36.

⁸⁶¹ *Ibidem*, p. 38.

Dans cette analyse, je me concentrerai davantage sur *Whitewashing*, étant donné qu'il s'agit de la partie commune aux deux versions de la performance et qu'elle incarne la rencontre la plus intense entre corps et matière. Rébecca Chaillon y expose son corps à un traitement très singulier et radical, qui se décline et se développe sous diverses formes dans *Carte noire nommée Désir*, dont la forme est plus théâtrale et collective et la durée plus longue. Rébecca Chaillon décrit ainsi le processus mis en place :

Nous sommes là avant que quiconque ne rentre, nous lavons le théâtre pour qu'il soit bien propre, que ça sente le propre. Nous le purifions, tentant un blanchissement de la boîte noire théâtrale en usant de l'eau de javel. Des femmes démunies l'utilisent parfois pour s'oxydentaliser [*sic.*] la peau. Nous lavons le sol pendant l'entrée du public⁸⁶².

L'espace théâtral, devenu majoritairement une boîte noire censée favoriser la projection dans l'œuvre dramatique, est comparé à la peau de Rébecca Chaillon et d'Aurore Déon, co-performatrices dans *Whitewashing*. Le terme de « *whitewashing* », désigne « le fait de faire jouer par des acteurs et actrices blanc·he·s le rôle de personnages (réels ou fictifs) racisés⁸⁶³ ». Cette discrimination est renversée en mettant en scène deux femmes noires qui lavent l'espace scénique, montrant un travail et des corps qui sont habituellement cachés et exclus de la scène. La question de l'entretien est également au cœur des problématiques abordées par les performeuses puisqu'elles « explorent les relations ambiguës entre l'assignation à être une femme d'entretien dans la société blanche et l'entretien de soi, pour une femme noire⁸⁶⁴ ».

En interview, Rébecca Chaillon explique comment chaque étape de sa vie a été marquée par la relation à son corps « racialisé », c'est-à-dire marqué par le regard des autres comme un corps noir, différent de la norme occidentale blanche :

Whitewashing, qui constitue [encore maintenant] le début de *Carte noire*, était une performance où j'étais d'abord seule et où je me blanchissais la peau pour imiter les filles blanches de mon école qui disaient que j'étais sale parce que j'étais noire puis pour imiter les copines noires qui me disaient que j'étais pas assez noire. Après ça je faisais le ménage de moi-même à la javel où je chantais « astiquer, balayer... ». Ensuite il y a eu une autre étape où on était deux avec Aurore [Déon] et où on a questionné les institutions [...]⁸⁶⁵.

La problématique de la peau qui est soit trop, soit pas assez noire est reprise au travers des différentes trajectoires empruntées par les performeuses. Tandis que Rébecca Chaillon

⁸⁶² Texte de Rébecca Chaillon inséré au début de la captation de *Carte noire nommée Désir* datant du 9 décembre 2019, réalisée par Mara Teboul et Aurélie Collignon.

⁸⁶³ Descriptif de la performance *Whitewashing* sur le site officiel de la compagnie Dans le Ventre. En ligne. Consulté le 11 avril 2021. URL : <http://dansleventre.com/wordpress/whitewashing/>

⁸⁶⁴ *Ibidem*.

⁸⁶⁵ Rébecca Chaillon, interview, *op. cit.*

commence par laver le sol avec ses vêtements qu'elle enlève peu à peu et qu'elle imprègne de javel, Aurore Déon la rejoint avec une serpillère et des gants. Elle reste essentiellement debout alors que Rébecca Chaillon s'accroupit et avance à quatre pattes pour mieux récurer le plancher. Au début de la performance, Rébecca Chaillon porte des lentilles de contact blanches qui donnent l'impression qu'elle est aveuglée par cette couleur et qui questionnent sa santé physique, la javel ne devant pas entrer en contact avec les muqueuses sous peine de les altérer en profondeur. Le blanc semble s'infiltrer à tous les niveaux du corps en prenant la forme d'un endommagement symbolique de ses fonctions. Au lieu de corriger la vision, les lentilles semblent l'obstruer, le dispositif médical est inversé par ce rapport à la couleur qui devient handicapant.

Son corps est également peint en blanc et elle l'utilise pour frotter le sol en glissant par terre avant de se laver avec un seau d'eau de javel. Elle se réifie complètement, comme si elle était phagocytée par l'action de nettoyage, devenant elle-même la serpillère trempée dans la javel et frottant le sol. Au bout d'un moment, Aurore Déon intervient pour interrompre le geste de Rébecca Chaillon de manière calme et apaisante. Elle l'assoie et la lave avec tendresse à l'eau claire, créant un lien de sororité par le biais de ce geste intime. Plus tard Aurore Déon se couvre de peintures brunes et dorées, dans une démarche inverse à la recherche de blancheur initiée par Rébecca Chaillon⁸⁶⁶.

Aurore Déon accompagne aussi sa partenaire dans un processus de retour à une culture noire – vraisemblablement martiniquaise, aux vues des origines de Rébecca Chaillon – notamment en la coiffant. Peu après l'avoir assise, la lumière qui était blanche et froide se teinte de brun et de rouge. Aurore Déon attache des rajouts capillaires aux cheveux de Rébecca Chaillon et les tresse jusqu'à ce que chaque mèche soit assez longue pour être accrochée à l'un des murs de la salle. Elle suspend aux immenses tresses de Rébecca Chaillon des images de femmes de couleur posant dans des magazines. Pour ce faire, elle emploie des pinces à linge,

⁸⁶⁶ Rébecca Chaillon met ainsi en scène l'altération de son corps noir en réaction à la domination de la culture blanche. La sociologue Anastasia Meidani étudie, dans *Les Fabriques du corps*, la perception négative des chirurgies esthétiques par les personnes qui valorisent l'apparence « naturelle ». Sa réflexion entre en écho avec plusieurs aspects interrogés par Rébecca Chaillon : « L'opération esthétique engendre donc une dénaturation qui réduit la singularité individuelle, dans la mesure où elle vise à la reproduction de certains modèles médiatiques de référence. Dès lors, toute tentative de transformation est suspecte, car elle accorde à la forme physique une importance telle qu'elle vaille la peine d'être modifiée. De la sorte, le désir de la modification du corps renvoie à une altération morale » (Anastasia Meidani, *op. cit.*, p. 308). Avec la javel et le café, Rébecca Chaillon évoque à la fois la pression médiatique (véhiculée par exemple par les photographies des magazines accrochées à ses tresses) qui pèse sur les corps des femmes racisées, mais elle dénonce aussi cette suspicion morale. Les femmes racisées apparaissent comme prises en étau entre deux jugements de valeur portant sur leur apparence : pas assez blanches ou pas assez noires, trop « naturelles » ou pas assez « naturelles », elles ne semblent avoir le choix que de s'altérer physiquement ou de multiplier les clichés qui les définissent de l'extérieur.

conservant ainsi la thématique de l'entretien domestique. Enfin, elle se coiffe elle-même en nouant plusieurs tissus colorés sur sa tête. Rébecca Chaillon quant à elle retire ses lentilles blanches et reste assise. Elle fume un cigare et moule des grains de café, critiquant ainsi les stéréotypes associés à la « négritude⁸⁶⁷ », terme qu'elle emploie pour décrire la prise de conscience de son statut dans la société occidentale. Pendant ce temps, Aurore Déon danse entre les tresses qui strient l'espace scénique et se lave avec du café déjà préparé. La performance *Whitewashing* se termine lorsque Rébecca Chaillon allume un briquet pour mettre le feu à ses tresses et les rompre⁸⁶⁸.

Le corps de la femme de ménage, celui de la femme qui se blanchit ou encore celui de la femme qui « renoue avec ses origines » sont tous des corps fantasmés dont Rébecca Chaillon tente de se défaire après les avoir endossés comme des costumes incongrus. A chaque fois les gestes de s'habiller, de se maquiller, de se laver ou de se coiffer sont détournés et amplifiés pour paraître absurdes et excessifs, dépassant complètement leur objectif quotidien. L'exigence du paraître est poussée à l'extrême pour donner naissance à des images étranges, à l'instar de cette femme aux tresses immenses qui barrent l'espace comme une toile d'araignée ou des branches d'arbre⁸⁶⁹. Qui plus est, la transformation fantasque du corps de la performeuse accompagne une réappropriation de l'espace scénique⁸⁷⁰.

⁸⁶⁷ « 2014, je participe au documentaire *Ouvrir la Voix / Speak Up* d'Amandine Gay. Ce film d'entretiens, donne la parole à vingt-quatre femmes afro-descendantes de France et de Belgique pour parler de leur situation particulière d'être femme et noire, mettant en lumière des discriminations systémiques, principalement le sexisme et le racisme. Participer à ce projet m'a permis une prise de conscience de ma 'négritude', de ma situation de française noire originaire de la Martinique, du racisme que j'avais vécu et des multiples tensions et paradoxes auxquels j'étais exposée quand il s'agissait de penser l'amour, le désir, le regard des autres. J'ai entamé une éducation alternative à travers le militantisme anti-raciste, l'afro-féminisme et le militantisme *queer*. Tout cela m'a menée à penser ce projet de spectacle *Carte Noire nommée Désir* ». Rébecca Chaillon, au sujet de la performance *Carte noire nommée Désir* sur le site officiel de la compagnie Dans le Ventre. En ligne. Consulté le 11 avril 2021. URL : <http://dansleventre.com/wordpress/spectacles/carte-noire-nommee-desir/>

⁸⁶⁸ Cette séquence est conservée, avec quelques modifications, dans *Carte noire nommée Désir* où plusieurs femmes participent à la transformation de la scénographie par le tressage de rajouts accrochés aux cheveux de Rébecca Chaillon.

⁸⁶⁹ Ces tresses peuvent effectivement évoquer les racines ou les branches d'un arbre, image développée dans la scène finale de *Carte noire nommée Désir*, où les tresses de Rébecca Chaillon sont accrochées aux cintres tandis que les autres interprètes s'allongent à ses pieds. Rébecca Chaillon devient le tronc de l'arbre, les autres performeuses les racines, et les tresses tendues vers le plafond des branchages qu'une circassienne vient habiter.

⁸⁷⁰ Dans *Whitewashing* le rapport à l'espace change de manière progressive. Au début de la performance, Rébecca Chaillon et Aurore Déon sont *dans* l'espace scénique, elles sont à son service puisqu'elles l'investissent pour mieux le nettoyer. Bien évidemment elles sont aussi au centre des regards mais elles utilisent l'attention qui leur est portée pour montrer une relation de pouvoir entre les institutions et une catégorie de corps. Dans la seconde partie de la performance, quand Aurore Déon tresse les rajouts accrochés aux cheveux de sa partenaire et les suspend aux murs, Rébecca Chaillon *devient* l'espace. Le corps de Rébecca Chaillon devient le point central de la scène. Ses mèches de cheveux empêchent de parcourir l'espace scénique de manière fluide, il faut se glisser entre elles, forcer le corps à bouger de manière non rectiligne. C'est ce que révèle Aurore Déon en dansant entre les

Dans *Whitewashing*, l'usage de peinture blanche sur le corps de Rébecca Chaillon peut faire penser à un *blackface* inversé, donc à une critique de cette pratique et de la mise en valeur de la blancheur comme critère de beauté occidental. Cependant, le visage de Rébecca Chaillon n'est pas peint en blanc, ce qui permet de ne pas vraiment imiter le *blackface*, mais de le suggérer. Les peintures brunes, dorées et pailletées utilisées par Aurore Déon vont, au contraire, dans le sens d'un ajout de couleur sur la peau déjà foncée, interrogeant l'impossibilité à entrer véritablement dans une case.

Mais ce sont surtout les matières employées pour se laver qui sont troublantes. L'hygiène corporelle est un geste intime qui problématise le rapport au corps et à la manière de le traiter, donc de le percevoir. Le café utilisé à la fin de la performance crée une surenchère, une sorte de tautologie qui permet de dénoncer des raccourcis, à la fois par la similitude entre la couleur de la peau et la couleur de la boisson et par l'association du café à la culture noire⁸⁷¹.

La redondance des signifiants produit un écart critique. Aurore Déon met en exergue l'association du café à la négritude et la rend explicite par leur proximité dans un contexte performatif. Le geste est décontextualisé, au sens où il ne s'agit pas, par exemple, de proposer une reconstitution documentaire ou une fiction mais de montrer la matière « café » en tant que telle et juxtaposée à un corps noir. Le travail physique caché derrière le produit fini ou l'invisibilisation du cliché associé à une couleur de peau sont rendus visibles et évidents⁸⁷². Qui plus est, le geste accompli sur scène est contre-hygiénique. Par l'intermédiaire de la dualité sale/propre, c'est tout un système de valeurs qui est directement rapporté aux corps noirs présents sur scène.

tresses, passant sous certaines mèches, en contournant d'autres. La gestualité est donc amenée à être modifiée par la présence du corps de Rébecca Chaillon et de ses extensions capillaires. On passe de corps lavant un espace déjà impeccable à des corps qui s'enracinent et invitent à se déplacer autrement sur scène. Ce sont des corps qui se réapproprient l'espace institutionnel du théâtre.

⁸⁷¹ Ce lien est développé dans une scène clef de *Carte noire nommée Désir* où toutes les formes de cafés sont déclinées pour dénoncer la colonisation de la culture et des corps noirs tandis que de la mousse blanche tombe massivement des cintres pour recouvrir entièrement la scène. Adoucissement de l'amertume du café par de la mousse laiteuse et mousse de savon venant laver les corps noirs viennent signifier cette volonté de blanchissement colonial.

⁸⁷² Cette tension entre le visible et l'invisible fait écho à la réflexion que mène l'écrivaine Lorette Nobécourt sur la défiguration : « La particularité de la peau est sa visibilité. C'est souvent un appel au monde extérieur, la nécessité d'afficher une souffrance. D'un côté vous souffrez de cette visibilité, d'un autre cela vous coupe du monde et vous avez la sensation d'être invisible du fait de vous sentir défiguré ». Lorette Nobécourt, « A la frontière du corps – Entretien avec Lorette Nobécourt », *La peau : un continent à explorer*, éd. Sarah Vergez-Seija, Paris, Ed. Autrement, 2005, (« Autrement Collection Mutations », 240), p. 55.

Cette opposition entre le sale-noir et le blanc-propre est plus saisissante encore avec la javel dont le pouvoir corrosif permet de désinfecter, blanchir et décaper des surfaces dans la sphère domestique, mais qui est cette fois déplacé de cet usage quotidien pour être appliqué au corps même de Rébecca Chaillon. C'est ce glissement du nettoyage de l'espace au blanchiment du corps qui perturbe, contribuant à le dégrader symboliquement et réellement. Rébecca Chaillon imite une technique de blanchiment de la peau à laquelle ont véritablement recours certaines femmes noires. Même sans la connaissance de cette pratique, la nocivité de la javel est notoire et crée du trouble chez les spectateur·trice·s qui se questionnent alors sur l'authenticité du geste.

Ainsi, l'application autodestructrice de la javel sur la peau ne se contente pas d'une atteinte symbolique : c'est le corps réel de Rébecca Chaillon qui est agressé et dégradé par la javel. Les fonctions protectrice, contenante et signifiante de la peau, telles que décrites par Didier Anzieu, sont directement menacées⁸⁷³. La fragilité du corps humain, qui plus est du corps d'une femme racisée, est interrogée au travers du traitement de sa surface. La peau n'est pas simplement une interface entre soi et le monde, elle est une zone d'intersection intenable entre les impératifs sociétaux, l'idéal personnel et les données biologiques. L'attaque de la peau par la javel témoigne de cette porosité des rapports identité-société.

Rébecca Chaillon ne se situe pas dans la recherche d'effets spéciaux qui subjuguent les spectateur·trice·s. Elle touche son public autrement, en sollicitant son odorat – sens qui est le plus stimulé chez les spectateur·trice·s pendant cette performance – et sa connaissance sensible et rationnelle de la javel. En effet, elle espère susciter une sorte de projection physique empathique via l'odeur de la javel :

Il fallait aussi rendre palpable la matière, la sensation de brûlure, l'odeur de la javel qui saute à la gorge, ce sont des manières pour moi de travailler l'empathie organique⁸⁷⁴.

Rébecca Chaillon évoque en entretien l'impact réel de cette performance sur son corps, les raisons et limites de son choix :

⁸⁷³ « La peau, première fonction, c'est le sac qui contient et retient à l'intérieur le bon et le plein que l'allaitement, les soins, le bain de paroles y ont accumulés. La peau, seconde fonction, c'est l'interface qui marque la limite avec le dehors et maintient celui-ci à l'extérieur, c'est la barrière qui protège de la pénétration par les avidités et les agressions en provenance des autres, êtres ou objets. La peau enfin, troisième fonction, en même temps que la bouche et au moins autant qu'elle, est un lieu et un moyen primaire de communication avec autrui, d'établissement de relations signifiantes ; elle est, de plus, une surface d'inscription des traces laissées par ceux-ci. [...] [la peau] permet d'établir des barrières [...] et de filtrer les échanges ». Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 61-62.

⁸⁷⁴ Rébecca Chaillon, *op. cit.*

Je vois que j'ai commencé à jaunir, à blanchir, ça m'a fait vachement peur. Jusqu'à présent mon équipe a toujours été un peu effrayée par ce que je fais, où je monte en équilibre sur deux fous avec des talons et de la sauce tomate partout, on me disait « c'est dangereux ». Déjà je me disais que potentiellement je pouvais tomber, me faire très mal. Dans *L'Estomac...*, quand je monte sur la table alors que je suis saucissonnée, c'est horrible, ça glisse, c'est très dangereux. Mais à la limite, c'est moi qui décide. Là il y a un truc extérieur, la javel c'est reconnu comme quelque chose qui est dangereux. Personne de mon équipe n'est d'accord avec moi, tout le monde me dit qu'il n'y a pas besoin. Moi je suis dans mon trip de refus du théâtre, en référence à Marina Abramović et je me demandais ce qui pouvait évoquer la douleur sans m'être douloureux immédiatement ou sans que j'aie l'impression de me faire du mal. Du coup, la javel, c'était ma négociation⁸⁷⁵.

Cette « négociation » est néanmoins radicale et a un effet sur le long terme. La peau est mise à mal, elle révèle ses failles, son usure potentielle. Le corps n'est pas uniquement peint en blanc au début de la performance, il subit une transformation lente mais réelle et irréversible.

Le geste n'est pas impressionnant, il reste minimaliste, tout comme Cassils dans *Tiresias*, mais cette fois l'impact de la performance altère le corps au-delà du temps de la représentation. Le corps de la performeuse est travaillé comme une matière qui prend forme et sens dans la durée et qui condense à même la peau des enjeux de genres, de classes et de races, comme l'explique Judith Butler :

Pour sortir de ces conceptions de la construction [de l'identité], je propose de revenir à la notion de matière, en l'envisageant non comme un site ou une surface, mais comme *un processus de matérialisation qui, au fil du temps, se stabilise et produit l'effet de frontière, de fixité et de surface que nous appelons la matière* [italiques dans le texte]⁸⁷⁶.

Le corps de Rébecca Chaillon est au cœur de ce « processus de matérialisation », il devient une frontière concrète entre des dichotomies culturelles (homme-femme, classes populaires-foyers aisés, personnes racisées-personnes blanches). La rencontre entre la peau noire et la javel cristallise ou condense ce processus en portant ces tensions à leur acmé. Si la matérialisation, en tant que construction de l'identité, se fait dans le temps, elle passe ici par l'altération lente du corps de la performeuse au fil des représentations.

Un usage si radical de la javel dans une démarche artistique et militante pose néanmoins question d'un point de vue médical, éthique mais aussi théâtral. Le contexte de la représentation, même s'il s'agit d'une performance, crée un cadre qui peut engendrer une lecture biaisée des événements. En entrant dans une institution culturelle, un horizon d'attente se crée. La crédibilité peut être suspendue pour mieux entrer dans la fiction, mais le phénomène

⁸⁷⁵ *Ibidem*.

⁸⁷⁶ Judith Butler, *op. cit.*, p. 23.

inverse peut aussi se produire, c'est-à-dire qu'un événement réel peut être perçu comme mis en scène et fictif. Le fait d'appliquer de la javel sur le corps paraît tellement insoutenable que les spectateur·trice·s peuvent croire qu'il s'agit d'un trucage. La javel étant invisible, son odeur reste très reconnaissable et c'est ce qui permet d'entretenir une forte ambiguïté autour du geste accompli sur scène. Rébecca Chaillon s'interroge ainsi sur la réception de sa performance par le public, majoritairement blanc :

Mais j'arrive au moment où le spectacle va être joué et rejoué. Le sacrifice que ça implique, devant des personnes blanches, a moins de sens. En plus, comme il y a cette notion de faire et refaire qui sort un peu de la performance, les gens ne croient pas que c'est de la javel sur mon corps. Donc si en plus on est à cet endroit où on n'est pas sûr que ce soit possible... Si on est sur des choses performatives, un peu éphémères et brutes, c'est possible de le faire, mais sur un spectacle qui va jouer plusieurs fois, personne ne veut ça et moi non plus. Je vais devoir adapter un peu, essayer de diluer, de diffuser de la javel pour que l'odeur soit présente et qu'on ait le trouble. Entre le seau de ma partenaire, qui ne contient pas de javel, et le mien on ne peut pas faire la différence, on ne sait pas ce qui est versé comme la javel n'a pas de couleur ou de texture particulière⁸⁷⁷.

La javel est anti-théâtrale et appelle une sorte de « re-théâtralisation » de la part des spectateur·trice·s, au sens où le public a tendance à croire que son usage est fictionnel parce qu'il est trop insupportable et jusqu'au-boutiste alors qu'il est bel et bien réel. Seule l'odeur induit du trouble. Mais le manque de « preuves » visibles de l'action de la javel en direct tend à décrédibiliser le geste destructeur alors qu'il est performatif puisqu'il agit sur la peau sur le long terme.

L'emploi de javel approfondit également la tension entre le corps comme siège de l'identité et le corps comme objet. Rébecca Chaillon se sert de son corps comme point de départ à une réflexion artistique et militante. Son corps est donc porteur d'une identité dans laquelle plusieurs groupes sociaux⁸⁷⁸ peuvent se reconnaître à certains niveaux, et quelque chose qu'elle manipule sur scène comme un objet. La dégradation réelle et individuelle du corps de l'artiste devient symptomatique de la dégradation systémique de la population racisée. L'emploi du corps en tant qu'objet rend concrètes les violences vécues par le corps en tant que sujet.

⁸⁷⁷ *Ibidem*.

⁸⁷⁸ Rébecca Chaillon défend également son identité en tant que femme *queer* et grosse dans ses performances.

Si l'identité est un « effort d'unification⁸⁷⁹ » permanent entre le corps perçu empiriquement et le vécu, la mémoire, la psychologie⁸⁸⁰, Rébecca Chaillon met en scène une unification impossible, une identité qui ne peut pas être contenue, qui ne peut que se décliner et s'altérer comme si la menace matérielle extérieure rendait inhabitable le corps lui-même. La surface du corps devient le seul terrain de définition – ou justement d'indéfinition – de soi. Au travers du travail de la couleur, de la question de l'entretien et de la saleté, la peau et les cheveux deviennent des parties du corps surinvesties d'identité (jeu sur les contrastes noir-blanc, sale-propre, amplification et détournement des marqueurs associés à la culture noire). Ce surinvestissement prend forme dans des gestes qui sont poussés à leur paroxysme et dont l'effet s'inscrit dans la durée et la répétition.

Cette sursignification et cette altération dans le temps dont fait l'objet le corps de Rébecca Chaillon représente aussi une perception du Moi distordue, perforée ou violentée. Le choix de s'attaquer à la peau, loin d'être un simple « compromis » pour la performeuse, est hautement significatif. Pour Didier Anzieu, le cerveau et la peau sont en réalité deux parties différentes de la même surface⁸⁸¹. Cette continuité en fait des sites privilégiés de la construction identitaire, notamment car ce sont des zones de réception, de traitement et d'envoi d'informations. Contrairement aux autres sens qui peuvent s'obstruer, le toucher est en posture d'ouverture permanente, ce qui en fait un espace d'apprentissage mais aussi d'élaboration de frontières et de discernement du Moi⁸⁸². Si pour Didier Anzieu « le Moi-peau fonde la possibilité même de la pensée⁸⁸³ », la couleur de la peau joue un rôle crucial dans la constitution d'une identité précaire, toujours en train de chercher sa place, contrainte à être opprimée ou à réagir à cette oppression. Le psychanalyste observe par ailleurs que, chez plusieurs patient·e·s qui s'infligent des blessures cutanées, « la gravité de l'altération de la peau [...] est en rapport

⁸⁷⁹ « L'identité est une sorte de fil subtil qui relie l'unicité de l'être à la multiplicité du paraître ; la permanence de la substance à la mutation de la forme. Elle est ce par quoi autrui nous définit et nous connaît, nous accepte et nous reconnaît. Ce par quoi autrui nous rejette et nous juge, nous met à distance et nous marginalise ». Michela Marzano, « L'art charnel d'ORLAN : La 'refiguration' au service d'une identité métissée et hybride », dans Claude Fintz (dir.), *Le corps comme lieu de métissages : littérature, biologie, arts, anthropologie : actes du colloque de décembre 2002, Grenoble*, Paris, L'Harmattan, 2003, (« Les imaginaires du corps », 3), p. 177.

⁸⁸⁰ *Ibidem*, p. 176.

⁸⁸¹ « [L'ectoderme] forme à la fois la peau (incluant les organes des sens) et le cerveau. Le cerveau, surface sensible protégée par la boîte crânienne, est en contact permanent avec cette peau et ses organes, épidermes sensible protégé par l'épaississement et le durcissement de ses parties les plus superficielles. Le cerveau et la peau 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 ces deux écorces composant au moins deux couches, l'une protectrice, c'est la plus extérieure, l'autre, sous la précédente ou dans les orifices de celles-ci, susceptible de recueillir de l'information, de filtrer des échanges ». Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁸² « La peau est presque toujours disponible pour recevoir des signes, apprendre des codes, sans qu'ils interfèrent avec d'autres ». *Ibidem*, p. 36.

⁸⁸³ *Ibidem*, p. 62.

avec l'importance quantitative et qualitative des failles du Moi-peau⁸⁸⁴ ». Il y aurait donc un parallélisme entre blessures cutanées auto-infligées et affaissement ou destruction de l'identité.

Dans le cas de Rébecca Chaillon, la performance vient révéler et exposer les plaies réelles et symboliques imposées par le racisme aux corps noirs. Si « la peau a une importance capitale : elle fournit à l'appareil psychique les représentations constitutives du Moi et de ses principales fonctions⁸⁸⁵ », lorsque la peau est lessivée à la javel, les fonctions du Moi se résument bien à être le réceptacle de violences. Dans *Whitewashing*, l'usage de la javel fait du corps de Rébecca Chaillon un corps radical dont l'identité, au lieu de se diluer dans la matière, devient représentative d'un groupe de corps. Ce n'est plus seulement un corps qui porte *une* identité, mais un *corps identitaire*, comme l'on parlerait d'un groupe identitaire, sauf qu'il s'agit ici de prendre le corps de Rébecca Chaillon pour site de cette expression de groupe. La dimension politique de la performance s'inscrit à même la chair. L'hyper-identification bascule donc dans une réappropriation communautaire qui dépersonnalise, qui fait du corps auto-agressé de Rébecca Chaillon un emblème.

Avec *Whitewashing*, Rébecca Chaillon s'inscrit donc dans la lignée des performances contre-productives de Cassils et Phia Ménard mais de manière plus offensive encore. L'altération réelle du corps est tellement lente qu'elle a lieu aussi bien sur scène qu'hors-scène, dans la durée, à mesure que les représentations s'enchaînent, et reste donc invisible aux yeux des spectateur·trice·s. On est bien dans une anti-théâtralité du geste, dans une impossibilité à consommer l'effet qui, loin d'être spectaculaire, est minimaliste bien que dangereux et irréversible. De nouveau, c'est l'odorat mais aussi l'universalité de la matière employée sur scène qui permettent une expérience empathique et organique de la performance. Malgré ce socle commun, l'identité de Rébecca Chaillon s'affirme par sa mise en péril, par ce micro-geste de résistance laissant le public incrédule, presque incapable de croire à l'authenticité de la rencontre entre corps et javel.

⁸⁸⁴ *Ibidem*, p. 56.

⁸⁸⁵ *Ibidem*, p. 119.

CONCLUSION DU DEUXIÈME CHAPITRE

Une stratégie artistique différant de l'écœurement, mais toute aussi radicale, se met en place avec d'autres matières que la nourriture. Celle-ci se fonde sur un trouble, un flottement, une incertitude d'ordre ontologique : où se situent les bornes de l'identité ? où commence et où s'arrête mon corps ? qu'est-ce qui compose ce « Moi » ? qu'est-ce qui agit vraiment sur scène ? est-ce mon corps, ma volonté ou ma personnalité qui s'exprime ? ou est-ce que je subis, réagis, réponds, habite, ou encore domine mon environnement ? qu'est-ce qui me différencie profondément des matières qui m'entourent ?

J'ai d'abord noté la présence de divers phénomènes de « soustraction » du Moi dans la matière. Trois axes se sont dégagés. D'abord, la réduction de l'identité à une forme minimale via des scènes de l'engloutissement ou du recouvrement d'une partie ou de la totalité des corps. Avec *Sisyphus / Trans / Form*, le metteur en scène Dimitris Papaioannou propose une forme légère, peu violente, d'absorption des corps. Au travers d'un bloc de matière caoutchouteuse recouverte d'une couche de béton, les corps s'hybrident mais perdent toute personnalité. *Preparatio Mortis* (Jan Fabre) et *Paso Doble* (Josef Nadj et Miquel Barceló) ont davantage recours à un recouvrement du corps, notamment du visage, qui contribue aussi à une dé-subjectivisation concomitante à une forte sollicitation olfactive et tactile.

Ensuite, l'identité est évacuée par la mise en danger des corps par certaines matières. L'huile, dans *Quando l'uomo principale è una donna* (Jan Fabre) enduit complètement la scène et crée un environnement glissant qui menace le corps de la performeuse de chute, de brûlure ou de torsion d'une articulation. Dans *Bain brisé*, Yann Marussich donne à sentir la fragilité de la peau par le risque d'écorchure ou d'oppression du corps par la matière. L'immolation que Cassils effectue dans *Inextinguishable Fire* de Cassils annihile aussi son identité pour montrer un corps vulnérable, mis dans une situation de danger extrême.

Enfin, l'identité s'absente dans les performances présentant les corps eux-mêmes comme une matière ou opérant par morcellement. Avec *Raphaël* (Alexander Vanthournout et Bauke Lievens) et *Körper* (Sasha Waltz), la peau est tirée, malaxée, frappée, faisant du corps un objet d'expérimentation dépourvu de sensibilité, voire d'humanité. Dans *Bleu remix*, Yann

Marussich rend visible sa transpiration en absorbant du bleu de méthylène avant de s'enfermer dans une sorte de cabine de sauna transparente. Certaines fonctions du corps peu visibles et dévalorisées sont exposées comme objet d'art ou processus artistique à part entière et agissent de manière autonome, indépendamment de l'expression d'une volonté ou d'une action de l'artiste. Ainsi dans *HEART* de Kris Verdonck, le corps est traité comme un objet mécanique autonome. Le cœur est désolidarisé du reste du corps de la performeuse. Le stress du choc ne fait qu'accélérer le processus et chasse sa subjectivité pour mettre l'accent sur le fonctionnement même du corps. La fonction vitale endossée par le cœur crée une expérience matérielle dans laquelle la volonté et le pouvoir d'action de la performeuse sont réduits quasiment à zéro⁸⁸⁶ tandis que le corps entier est traité comme une chose maltraitable. L'objectif de ces dernières performances est d'attirer l'attention sur une propriété physique du corps ou sur une fonction biologique et non sur l'identité du sujet. Le groupe cadavre parachève ce processus de désobjectivation en ayant recours à des corps entiers ou en morceaux. Ces derniers sont hybridés, exposés comme objets de curiosité ou insérés dans diverses expériences à la croisée entre art morbide et science ou science-fiction. L'unité du sujet se dissout en traitant les corps eux-mêmes comme une matière à expérimenter.

La quête ou la transformation de l'identité dans et par la matière advient cependant dans d'autres performances, sans pour autant sous-tendre une suprématie des corps sur leur environnement. Des phénomènes réciproques de modelage, parfois simultanés à une altération, permettent de saisir des identités en mouvement. Certaines matières, par leurs propriétés, encouragent effectivement une sculpture du Moi. Dans *Wax*, le metteur en scène Renaud Herbin expose la formation des fondements de l'identité chez, et pour, les enfants. La cire devient partenaire de jeu, dédoublant l'interprète mais lui imposant aussi une figure d'altérité contre laquelle éprouver les frontières entre le sujet et son environnement. Olivier de Sagazan, dans *Transfiguration*, performe une tentative effrénée de se donner un visage par la formation et la déformation incessante de masques d'argile à même la peau. L'identité apparaît et disparaît, témoignant d'un processus identificatoire permanent plutôt que l'exposition d'une identité stable et figée. Enfin, avec *Becoming an Image* de Cassils, le corps forge son identité de genre dans l'effort qui l'oppose à un bloc d'argile. C'est la musculature de l'interprète qui se transforme à mesure que la performance est répétée. En même temps, la matière, marquée par

⁸⁸⁶ Bien entendu, la performeuse est consentante, elle choisit donc de soumettre son corps au dispositif pensé par Kris Verdonck mais lors de la performance en soi, ses possibilités d'action sont extrêmement faibles.

les impacts, devient l'archive vivante de cette identité en train de se former. Il y a alors un phénomène de co-construction de l'argile et du corps.

En passant de la sculpture à la fonte ou à des processus d'effacement, les artistes dévoilent une subjectivité par effet de retranchement et par la production de micro-événements. Durant les quatre heures que dure la performance *Tiresias*, l'image du buste en glace sculptée se superpose puis révèle peu à peu les contours du corps non-binaire et transgenre de Cassils. La rencontre glace-chair crée un événement minimaliste et lent, mis en parallèle avec l'identité de genre de l'artiste. Dans *P.P.P.* de Phia Ménard, la fonte progressive des boules de glace qui tombent des cintres accompagne aussi un jonglage entre différents codes de genre. La longue tournée du spectacle suit également la prise d'hormones effectuée par l'artiste pendant cette période pour effectuer sa transition sexuelle. Enfin, dans *Whitewashing*, Rébecca Chaillon affirme son identité raciale par la matière même qui la menace en lavant sa peau noire avec de l'eau de javel. Le phénomène de blanchiment est invisible au moment même de la performance mais a bel et bien lieu dans le temps et se consolide à mesure que la performance est reprise. Matière et corps s'affectent réciproquement pour exprimer des identités toujours en train de muer.

Plongés dans des environnements scéniques à la fois simples (une seule matière est généralement utilisée) mais extrêmement sensoriels et symboliques, les corps humains ne sont donc pas l'unique lieu d'un drame qui serait uniquement psychologique. Loin de la logorrhée encore présente dans certaines performances de l'écœurement, le texte est souvent abandonné ou retraduit lui-même une expérience en train de se faire. L'identité fictive est réduite à son minimum : il est surtout question d'employer le corps de l'artiste comme moyen et comme lieu d'expérimentation. Le visage et la peau, sites principaux de l'identité, sont tantôt recouverts, tantôt attaqués, banalisés ou désacralisés.

Face à cette déconfiture des éléments relatifs à une identité réelle ou fictive, notamment à l'œuvre dans la première partie de ce chapitre, l'environnement matériel occupe une place croissante. Le nœud de l'action, des sensations, et d'une certaine manière du drame, se situe alors dans la relation entre l'individu (plus précisément son corps) et la matière, érigée comme Autre absolu, partenaire capricieux et imprévisible. La revalorisation des matières sur scène

poursuit un décentrement amorcé par le « théâtre postdramatique⁸⁸⁷ ». Après la déhiérarchisation mentionnée par Hans Thies Lehman, advient un autre ordonnancement – du moins dans une partie du théâtre contemporain. Les corps humains, eux-mêmes pris dans leur matérialité, sont mis sur le même plan que d'autres matières, voire semblent parfois s'y soumettre. L'agentivité scénique est redistribuée dans un cadre souvent minimaliste faisant se confronter, dialoguer, ou entrer en osmose des corps humains et des matières comme la glaise, les fleurs, la glace, etc.

Dans cette circularité entre corps et matières, ou dans ce dialogue qui se crée, l'espace scénique s'apparente alors à une sorte d'écosystème dans lequel les corps humains s'inscrivent. Selon la philosophe Corine Pelluchon :

Vivre, c'est vivre de. La transitivité de ce verbe ne signifie pas seulement que notre existence est inséparable de la matérialité ; elle désigne aussi le caractère originaire du sentir, qui est notre vie dans et avec les choses et ne peut être confondu avec une faculté⁸⁸⁸.

Pour prolonger sa réflexion je dirai que créer, c'est aussi « créer avec » ou « à partir de ». Chaque matière suppose un rapport des corps à l'espace et au mouvement en réaction à ses caractéristiques. Danser avec de la glace ou sur un parterre enduit d'huile n'implique pas la même chose que de danser avec la simple résistance de l'air et d'un sol sec. Manipuler de la cire chaude sur scène pour créer des personnages ou pour s'en faire un masque n'est pas pareil qu'avoir recours à un masque en bois, en cuir ou en caoutchouc préexistant à la représentation. Le rapport que les matières sculptables, fluides ou agressives créent avec les corps est à la fois celui d'une genèse (donner forme à quelque chose) ou d'une transformation, mais aussi celui d'une confrontation épuisante et périlleuse. Les corps ne sont pas seulement ce qui agit sur la matière mais ils *sont agis* par elle – ce qui n'implique pas pour autant un rapport naïf aux matières puisqu'elles sont délibérément choisies par les artistes pour les effets qu'elles vont produire. Les œuvres de mon corpus présentent des corps qui *habitent* leur environnement scénique au sens où :

Le verbe « habiter » suffit à lui seul à récuser le dualisme nature/culture [...]. Il suggère que le monde des hommes, en dépit de ses spécificités, n'est pas indépendant des sols, des éléments, des écosystèmes et du climat⁸⁸⁹.

⁸⁸⁷ « En faisant allusion au genre littéraire qu'est le drame, le titre 'théâtre postdramatique' indique l'interdépendance continue entre le théâtre et le texte, même si ici le discours du théâtre occupe une position centrale et que, de ce fait, il n'est question du texte que comme élément, sphère et 'matériaux' de l'agencement scénique et non comme élément dominant ». Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 20.

⁸⁸⁸ Corine Pelluchon, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁸⁹ *Ibidem*, p. 14.

Dans son ouvrage *Les Nourritures : philosophie du corps politique*, Corine Pelluchon rappelle la polysémie du verbe habiter qui signifie à la fois demeurer (habitat) mais aussi avoir une manière d'être (habitude), de se présenter (habits) et de se rapporter aux autres (*habitus*). Il s'agit tant de se lier à un espace avec sa topologie, sa zoologie, sa botanique, que de questionner ses propres mœurs, son identité et sa façon de vivre avec les autres⁸⁹⁰. Habiter une scène où la matière prédomine revient alors à entretenir une relation réciproque avec elle, qui affecte le corps dans sa façon de s'identifier et de s'inscrire dans l'espace qui l'environne. La notion d'« habiter » est également présente dans la phénoménologie de Merleau-Ponty pour qui : « Il ne faut donc pas dire que notre corps est dans l'espace ni d'ailleurs qu'il est dans le temps. Il habite l'espace et le temps⁸⁹¹ » au sens où « je suis à l'espace et au temps, mon corps s'applique à eux et les embrasse⁸⁹² ».

Au cours de cette réflexion, l'environnement matériel a tantôt été envisagé comme le lieu de l'effort et de la confrontation qui fait d'un corps le siège d'une volonté, tantôt comme la projection, l'amplification ou l'extraction de fonctions et qualités propres à la matière corporelle. Il peut enfin s'agir de l'expression transposée d'un vécu intime. Les performances étudiées dans ce chapitre n'établissent pas de rapport manichéen ou duel à la matière. Elle y est employée pour faire exister les corps, pour les révéler, pour les pousser à leurs limites. Elle constitue un moyen d'individuation en même temps qu'elle est une partenaire de jeu ayant sa propre autonomie, y compris lorsque le corps lui-même est traité comme une matière. Matière et corps sont à la fois sujets et objets, ou plutôt agents et agis. Si la matière n'est pas animée (*natura naturata*), au sens propre de posséder une âme ou un intellect, elle est du moins active et ne peut être pleinement contrôlée (*natura naturans*). De même, si le corps est porteur d'une identité avec des attributs physiques assignés, il n'en est pas moins modelable⁸⁹³. C'est un « Moi incertain⁸⁹⁴ », pour reprendre l'expression de Christopher Lasch, qui est exploré dans ces scènes où corps et matières s'affectent réciproquement.

Ce qui peut alors être perçu comme une destitution du « rôle principal » ou comme une menace de la toute-puissance humaine s'exprimant par la capacité démiurgique à recréer un monde miniature sur scène, engendre une ouverture du sujet au-delà des bornes physiques de

⁸⁹⁰ *Ibidem*.

⁸⁹¹ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 162.

⁸⁹² *Ibidem*, p. 164.

⁸⁹³ « Deux visions du corps se polarisent alors, l'une qui le déprécie, le met à distance, et aboutit à sa caractérisation en tant qu'il est de quelque manière différent de l'homme qu'il incarne ; il s'agit alors d'avoir un corps ; l'autre qui maintient l'identité de substance entre l'homme et son corps : il s'agit d'être son corps ». David Le Breton, *op. cit.*, p. 79.

⁸⁹⁴ Christopher Lasch, *op. cit.*, p. 15.

son corps. Les corps humains, mis en insécurité, semblent parfois fragiles face à ces dispositifs et environnements scéniques imposants. Mais c'est cette vulnérabilité des corps qui les « ouvre », qui déploie leurs potentiels, qui permet de les envisager non pas comme des identités figées et immuables, mais comme des phénomènes. Le « Moi » individuel, tout comme l'identité humaine de manière plus générale, est montré en train de se faire, de se défaire, de se transformer et de se réinventer en permanence face aux matières qui l'entourent. La chair, menacée de brûlure, de coupure ou d'irritation, revendique sa perméabilité comme espace d'inclusion du monde dans l'individu et de l'individu dans le monde comme lorsque Yann Marussich s'identifie au verre brisé pour éviter de se couper lui-même.

Cette place précaire ou mouvante du « Je » et de l'humain dans le microcosme scénique favorise des modes d'existence non conventionnels pendant le temps de la représentation. Les corps tentent tantôt de résister de façon orgueilleuse à des matières agressives et s'exposent volontairement à leurs limites physiques. Les mises en danger paraissent souvent gratuites et frôlent la folie artistique. Le « commun des mortels » qui y assiste est alors confronté à un angle mort, à une forme d'impensable, à une irruption-choc d'un réel violent qui fait exploser la représentation. Les performeur·euse·s, par leur radicalité, s'apparentent à des sortes de « kamikazes » artistiques qui mettent à mal le confort des spectateur·trice·s témoins.

A d'autres moments, l'écoute entre corps et matière est telle qu'on ne parvient plus à distinguer la cause de l'effet, ce qui manipule de ce qui est manipulé. La scène devient alors une zone de flou qui donne le sentiment d'une hybridité corps-matière ou d'une immersion. Les identités se dissolvent, mais peut-être pour mieux se redéfinir en dehors des frontières traditionnelles qui distinguent le Moi et l'Autre.

Voient le jour des environnements scéniques que je qualifierai d'ultra-matériels puisque la quantité de matière employée, comme l'usage détourné de ses qualités, intensifient sa présence. Ces environnements sont flexibles et imposent en retour une certaine souplesse aux corps qui les habitent. Poussés à sortir d'une logique de domination de la nature et de la matière, les corps entrent parfois dans un rapport ludique à leur environnement. Si la matière peut être dangereuse, elle crée néanmoins des « règles du jeu » qui appellent une forme d'inventivité en réponse. Ce jeu induit par la matière découle aussi du plaisir enfantin du modelage et d'une

fascination pour la transformation. Si l'on sort d'un rapport théâtral d'incarnation, on échappe également à la logique traditionnelle de la manipulation marionnettique pour entrer dans une relation d'affections réciproques entre humain et non-humain. Cette relation ne peut être complètement maîtrisée et les artistes s'emploient même à cultiver son caractère hasardeux. L'humain est humble devant l'imprédictibilité de son environnement. Faire corps avec la matière revient alors à accepter que notre corps soit lui-même une matière à sculpter, dont le modelage est tantôt libérateur, tantôt frustrant, mais jamais fini car la matérialité même de notre corps a son propre pouvoir d'action. Suivant cette logique, le corps peut être dédramatisé, désacralisé, expérimenté en tant que matière en soi. Sa portée subjectivante peut être mise entre parenthèses ou employée en tant qu'outil performatif au même niveau que d'autres matières.

Alors, quand l'identité s'affirme c'est en revendiquant une fluidité radicale. C'est le mouvement de formation perpétuelle qui vient définir et unifier l'individu, tout comme son corps. C'est pourquoi le visage n'est plus la forteresse sainte du Moi et que les masques formés à même la peau se succèdent avec frénésie comme autant d'esquisses possibles du « Je ». C'est aussi pourquoi on voit naître des performances anti-productives, des scènes relevant de micro-événements à peine visibles.

Cette sorte de liquéfaction des identités est le résultat de relations de pouvoir changeantes qui font que ni la matière ni l'humain ne domine l'autre plus de quelques instants. A plus large échelle, ce n'est plus seulement l'identité personnelle qui est déstabilisée mais plutôt la relation entre humains et non-humains. Les chercheuses Emma Merabet, Anne-Sophie Noel et Julie Sermon observent ainsi les impacts de la matière sur scène, dont le premier serait l'étonnement :

S'étonner du mutisme de la matière, et pourtant de sa capacité à faire s'accorder toutes les attentions et à redistribuer ainsi, sur scène et dans la salle, les adresses et les attentions qui fondent le dispositif théâtral traditionnel et les présences qui le constituent. Ensuite, une reconfiguration. Alors qu'une partie du théâtre occidental s'est organisée autour d'une perspective anthropocentrée, l'introduction de ces matières sur le devant de la scène et leur adresse paradoxale vient déplacer le truisme de « la coprésence d'êtres vivants dans l'ici et maintenant » de la représentation, déstabilisant le rôle, la place et les attentes des acteurs comme des spectateurs⁸⁹⁵.

En répartissant différemment l'agentivité des corps et des matières sur scène, c'est aussi le dispositif théâtral en soi qui est bouleversé. Même si le cadre de l'expérimentation scénique est déterminé par un groupe humain, ce qui s'y produit chamboule les attentes spectatorielles, la perception des corps et leur pouvoir d'action ainsi que la relation scène-salle. Ce à quoi on

⁸⁹⁵ Emma Merabet, Anne-Sophie Noel et Julie Sermon, *op. cit.*, p. 9.

assiste, et auquel on participe indirectement, en tant que spectateur·trice·s, c'est à un système où des forces matérielles agissent les unes sur les autres parfois dans la violence, parfois dans le minimalisme, voire dans la soustraction. La liberté de la matière s'exprime tant par son pouvoir de résistance et sa force d'inertie que par la multiplicité de ses états comme de ses mises en forme. Et la même chose peut être dite au sujet des corps en scène. En tant que spectateur·trice·s, on est saisi·e·s par ce flou au niveau de la distinction ontologique entre humain et non-humain, mais aussi entre corps-sujet et corps-objet.

Les environnements scéniques composés d'une matière sculptable, fluide ou agressive permettent une prise de recul, une sorte de vue surplombante, qui donne l'impression de saisir – ou du moins d'entrevoir – le tableau d'ensemble, tableau dans lequel l'humain n'est qu'un être vivant parmi d'autres à un moment donné de l'histoire naturelle. La réflexion de Renaud Herbin en témoigne :

À un questionnement esthétique sur les pratiques corps-objet-image, j'ai ensuite voulu intégrer davantage la dimension politique de cette relation à la matière. Pendant très longtemps on s'est représenté l'humain au centre du monde et plusieurs découvertes scientifiques nous ont amenés à relativiser tout cela, à comprendre que l'univers est constitué de bien d'autres choses que de nous-mêmes et qu'on est très anecdotiques là-dedans. On a continué à penser la modernité comme un ensemble de dualités entre le vivant et l'inerte, le sujet et l'objet, l'homme et la nature. Cela nous met *dans* ou *en dehors*, *face* ou *au-dessus* de quelque chose mais jamais *dans* un maillage, *dans* une relation. Le projet était d'être attentifs aux liens parfois ténus qui relient les choses, les êtres. Ces liens, cette agentivité, ces puissances d'agir – ou *agencies*, si je reprends les termes de Bruno Latour – font que l'humain est un élément constitutif parmi d'autres. Et l'urgence est de reconsidérer la place de l'humain, ses représentations⁸⁹⁶ [italiques dans le texte].

Ce grand relativisme s'introduit par touches épiphoniques et fait alterner projection sensorielle vers les corps en scène et prise de distance permettant d'analyser cet « écosystème scénique » comme symptomatique d'un écosystème plus large. C'est cette discontinuité, liée au besoin humain de s'identifier et de trouver sa place, qui donne aussi le sentiment que les identités s'affirment parfois puis se dissolvent complètement à d'autres moments.

Ainsi, je ne dirai pas, comme certaines branches du nouveau matérialisme le suggèrent, que l'humain peut complètement se décentrer de lui-même. Cette révolution copernicienne ne me paraît pas vivable et relève plutôt d'une utopie, d'un idéal. Je ne nierai pas que les microcosmes scéniques analysés ici sont humainement déterminés, ni que la matière a savamment été étudiée avant d'être mise en scène. Les artistes travaillent *avec* ces matières comme avec des partenaires et peuvent très bien être à leur écoute, être surpris·e·s par elles, mais ils savent aussi imposer sinon des limites du moins un cadre. Le recours massif à une

⁸⁹⁶ Renaud Herbin, *op. cit.*, p. 7-8.

matière sculptable, modelable, odorante, tranchante, corrosive, ou fluide n'est donc pas naïf. Il n'est ni passif, ni conquérant. Il relève d'une stratégie artistique.

Cette alternance entre micro- et macrocosme impacte donc la lecture des corps individuels. Les matières mises en scène le sont à la fois pour leurs propriétés physiques et pour leur richesse symbolique. Ce sont des matières signifiantes en soi. Leur association à certains corps dont l'identité doit sans cesse être réaffirmée car elle diffère de la norme permet justement de favoriser la compréhension (au sens étymologique de « prendre avec soi ») de ces identités.

Sans être pour autant un outil magique résolvant les problèmes de tolérance, la présence de certaines matières quotidiennes ou communes créent des références et des sensations facilement partageables : les fleurs, l'huile, la glaise, la glace, le verre, le feu, la javel sont des matières pour l'essentiel accessibles. Leur signification peut varier, mais les sensations qu'elles provoquent sur les corps humains sont à peu près identiques. Elles peuvent renvoyer à des conceptions et des souvenirs personnels. C'est ce double niveau de lecture qui permet de créer une expérience partagée et unique assez juste. Partant de cette base commune, les corps sur scène peuvent se mettre dans des situations hors-normes, où ces matières deviennent hyper-abondantes et où leur usage sort du quotidien. Les corps des spectateur·trice·s, quant à eux, sont sollicités sensoriellement, même si c'est à un degré moins important que ceux des artistes sur scène. En dehors de la vue et de l'ouïe, déjà très présentes dans le théâtre occidental, les sensations liées au toucher ou à la kinesthésie (sensation de chaleur, de froid, de coupure, d'engluement, de glissade...) et surtout à l'odorat suscitent de l'empathie soit parce qu'elles sont éprouvées par les spectateur·trice·s pendant la performance (odeur), soit parce qu'elles ont déjà été expérimentées avant la représentation. Des connotations positives ou négatives, personnelles ou culturelles accompagnent alors certaines séquences, donnant à éprouver de façon interposée et amoindrie l'expérience vécue par l'artiste en scène.

C'est cette capacité des matières à faire osciller les corps entre hyper-identité et sous-identité, entre vécu individuel et expérience universelle, qui aboutit à l'émergence de corps génériques dans certaines performances. J'entends par l'expression « corps génériques » des corps qui deviennent représentatifs d'un groupe identitaire plus large, pouvant éprouver le sentiment d'une appartenance au corps qui performe par le partage de certains attributs

physiques très connotés dans nos sociétés. La couleur de la peau ou l'identité de genre peuvent être perçus comme des sites privilégiés de la projection identitaire. Ce sont effectivement des marqueurs physiques pouvant faire l'objet d'une grande violence mais qui sont aussi sujets à un surinvestissement identificatoire. Ce dernier permet justement de contrer cette violence dans une démarche de réappropriation du stigmaté. Par l'affirmation d'une différence matérielle entre le Moi et l'Autre, la pigmentation et le genre renforcent la perception de l'enveloppe corporelle comme d'une enceinte, voire d'une barrière. La peau et la forme générale du corps deviennent le château fort du Je qu'il faut sans cesse renforcer contre les attaques extérieures. Paradoxalement, ce renforcement passe souvent par l'affirmation radicale de la vulnérabilité. Alors même que les corps revendiquent une identité, ils perdent quasiment leur personnalité pour devenir des corps-slogans, des corps-étendards, des corps-égéries hautement politisés. Ils représentent une identité qui les traverse mais les dépasse simultanément et incarnent une forme de communauté au sein même de leur individualité.

Certaines scènes de l'effort vont aussi dans ce sens, elles absorbent l'individu dans le général, mais sans engagement politique perceptible. Ce sont la force, l'endurance et le pouvoir de l'action – même réduite à son expression minimale – qui sont alors valorisés. La matière devient le lieu propice à une confrontation au sein de laquelle les performeur·euse·s refusent de s'avouer vaincu·e·s ou acceptent un dernier combat. La matière est alors chargée de qualités humaines. Même si elle ne prend pas toujours une forme qui évoque le corps ou le visage humain, elle est perçue comme une adversaire, on la montre active et on lui prête presque des intentions. A l'autre extrême, les corps et les matières sont présentés comme des masses dont le poids et la consistance opposent une résistance. Il y a alors un mouvement qui rapproche les corps des choses.

Cette dernière posture achève de détacher l'identité des corps. Traités comme des morceaux de matière agencés ensemble, les corps deviennent des objets en kit dont l'unité devient trop schématique et mécanique pour faire sens, pour laisser exister un sujet. C'est alors un monde désenchanté qui est montré sur scène, monde dans lequel ce qui fait la spécificité de la personne n'a plus d'importance et où tout n'est qu'action-réaction ou montage-démontage. A vouloir montrer que l'humain n'est qu'une pièce dans la grande machine de la nature, le morcellement extrême et la réification intensive des corps peut au contraire faire perdre de vue ce tableau d'ensemble que j'évoquais précédemment.

Cette déflagration des identités s'accompagne d'une perte de signification, du sentiment d'un brassage gigantesque de matières dont les corps font partie. Et si certains courants nouveaux matérialistes valorisent la réification comme une déhiérarchisation des forces qui animent notre monde, le théâtre, en tant qu'art de l'identification, supporte difficilement une réification trop importante. Il accepte cette réification si elle est momentanée, si elle alterne avec des moments d'essor de l'identité, si elle permet des jeux de contrastes, si elle favorise en retour la projection empathique, l'émotion, le travail des sens, bref ce qui fait aussi notre humanité en dehors de la particularité de notre matérialité dans l'ordre du monde. C'est la raison pour laquelle, les spectacles et performances faisant se rencontrer corps et matières jouent autant avec les pôles de l'hyper-identification et de la dissolution identitaire. Un trouble jaillit du balancement entre ces deux extrêmes, et c'est un trouble constitutif de l'humanité : être et avoir un corps, vivre et savoir que l'on va mourir, être unique et s'inscrire dans un réseau collectif ou dans un environnement.

CONCLUSION

L'ère de la crise permanente dont parle Christopher Lasch dans *Le Moi assiégé* crée une béance dans le processus de définition identitaire. Constamment pressé par un sentiment d'urgence, fatigué par un passé soit trop lourd à porter, soit idéalisé et nostalgique, et en permanence inquiet pour son avenir (personnel et collectif), l'individu est tiraillé. Il l'est d'autant plus qu'une forte majorité des médias l'incite justement à vivre sa vie intensément : valorisation du développement personnel, confusion entre travail, loisir et temps pour soi, affirmation excessive ou gommage absolu des moindres « irrégularités » de sa personnalité, sculptage de son corps par le sport, l'alimentation et la mode, glamourisation et capitalisation de *certaines* troubles de la santé mentale et diabolisation d'autres, etc. Selon Gilles Lipovetsky, dans *L'Ère du vide*, après les XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles qui ont prôné un individualisme encadré par un régime répressif et autoritaire, un nouveau mode de vie, parachèvement ultime de cet individualisme, émerge à partir des années 1950. Il le nomme le « procès de personnalisation⁹²⁰ ». Ce dernier incarne une sorte d'injonction hédoniste à être soi, à être libre, à exprimer sa personnalité en permanence :

L'idéal moderne de subordination de l'individuel aux règles rationnelles a été pulvérisé, le procès de la personnalisation a promu et incarné massivement une valeur fondamentale, celle de l'accomplissement personnel, celle du respect de la singularité subjective, de la personnalité incomparable quelles que soient par ailleurs les nouvelles formes de contrôle et d'homogénéisation qui sont réalisées simultanément. Sans doute le droit d'être absolument soi-même, de jouir au maximum de la vie est-il inséparable d'une société ayant érigé l'individu libre en valeur cardinale et n'est-il qu'une ultime manifestation de l'idéologie individualiste [...] ⁹²¹.

En apparence opposé à l'érosion de la personnalité décrite par Christopher Lasch quasiment à la même période, ce procès de personnalisation y est intrinsèquement lié. Gilles Lipovetsky s'appuie d'ailleurs partiellement sur les réflexions de Christopher Lasch sur le narcissisme bien qu'il mette en cause la quotidienneté apocalyptique que ce dernier dépeint. Cette injonction à réussir sa vie, à profiter pleinement de sa subjectivité, dans une situation dite de crises à répétition (Lasch) ou de promotion de l'individu aux dépens de valeurs traditionnelles coercitives mais structurantes (Lipovetsky) produit des idéaux inatteignables. Ces derniers masquent le sentiment d'une perte de repères et d'ancrage alors même que tout

⁹²⁰ « Le procès de personnalisation procède d'une perspective comparative et historique, il désigne la ligne directrice, le sens du nouveau, le type d'organisation et de contrôle social qui nous arrache à l'ordre disciplinaire-révolutionnaire-conventionnel ayant prévalu jusque dans les années cinquante. Rupture avec la phase inaugurale des sociétés modernes, démocratiques-disciplinaires, universalistes-rigoristes, idéologiques-coercitives, tel est le sens du procès de personnalisation dont on voit combien il est réducteur de l'assimiler à une stratégie de rechange du capital, fût-elle à visage humain ». Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Nouv. éd., Paris, Gallimard, 2008, (« Collection folio Essais », 121), p. 10.

⁹²¹ *Ibidem*, p. 13.

semble indiquer à l'individu qu'il est libre d'être et de faire ce qu'il veut. Pour Christopher Lasch :

Dès lors, l'individualité devient une sorte de luxe, qui n'a pas vraiment sa place dans une époque d'austérité imminente. L'individualité implique d'avoir une histoire personnelle, des amis, une famille, mais aussi d'éprouver un sentiment d'appartenance. Assiégé, le moi se resserre jusqu'à ne plus former qu'un noyau défensif, armé contre l'adversité⁹²².

Et c'est bien un manque d'appartenance, parfois compensé par une volonté de sur-identification, que les spectacles de mon corpus mettent en scène. Certaines créations, à l'instar de celles de Rodrigo García, exposent un Moi flottant ou poreux, sans port d'attache. D'autres recherchent un excès d'affirmation identitaire (Rébecca Chaillon, Karen Finley), un rejet ostentatoire des conventions et des normes (Alceste dans la mise en scène du *Misanthrope* d'Ivo van Hove) qui passe parfois par l'utilisation du cadre esthétique comme passe-droit (le cannibalisme réel en scène qui échappe aux légiférations). Quant à l'adversité décrite par Christopher Lasch comme relevant quasiment d'une stratégie de préservation, elle est bien présente dans de nombreuses performances où la matière s'érige à la fois comme double (Olivier de Sagazan), comme partenaire (*Wax* de Renaud Herbin) et/ou comme rivale de l'interprète (*Becoming an Image* de Cassils).

Que ce soit au travers du recours à la nourriture en tant que matière transfrontalière ou de l'emploi d'autres matières hautement signifiantes, les performances et spectacles analysés dans cette thèse exposent une identité en quête d'elle-même. S'il s'agit parfois de défendre des attributs particuliers, on en revient toujours à questionner l'identité humaine en soi, identité qui semble être sur la sellette.

C'est cette désorientation qui aboutit à un franchissement en escalade du seuil du tolérable sur scène. Finalement, pourquoi aller voir Cassils s'immoler, quand bien même iel prétend dénoncer des violences ? Le spectacle de l'humain à la lisière de son évanouissement, voire même de son anéantissement, est-il un pur divertissement cathartique ? Que consomment-on en tant que spectateur·trice·s en assistant à de telles performances ? Et notre position de témoins, que j'évoquais précédemment, ne glisse-t-elle pas vers celle de complices ? Il n'y a pas ici de jugement moral : à la gratuité du geste artistique correspond la gratuité de la consommation du spectacle, de la « non-assistance à personne en danger » qui est en réalité une forme d'assistance, mais esthétique et empathique, un accompagnement vers l'ouverture de ce néant, acte choisi à la fois par l'artiste et par les spectateur·trice·s. La crise de l'humanité est

⁹²² Christopher Lasch, *Le moi assiégé : essai sur l'érosion de la personnalité*, Paris, Climats, 2008, p.11.

presque devenue une banalité, une forme de quotidienneté que l'on met en exergue le temps de la performance pour raviver son acuité. En allant vers des situations, des environnements, ou des corps extrêmes, on cherche à en extraire l'essence, ce moment de bascule entre être et non-être. L'identité humaine s'affirme alors dans le risque de sa dissolution, et cette contradiction est au cœur de la société occidentale actuelle :

A l'ère du spectaculaire, les antinomies dures, celles du vrai et du faux, du beau et du laid, du réel et de l'illusion, du sens et du non-sens s'estompent, les antagonismes deviennent « flottants », on commence à comprendre, n'en déplaise à nos métaphysiciens et antimétaphysiciens, qu'il est désormais possible de vivre sans but ni sens, en séquence-flash et cela est nouveau⁹²³.

Cette errance peut être interrogée en regard de la gratuité de la pratique performative, du théâtre post-dramatique à tendance non-linéaire, des esthétiques de l'éclatement, de l'hyper-présence ou du flottement. Il ne me semble pas qu'il s'agisse pour autant d'un manque ou d'une absence de sens, mais plutôt d'une autre manière de faire sens, de signifier une instabilité identitaire à l'échelle individuelle et globale. Pour le chercheur Patrick Baudry :

L'artiste « hors limite » ou extrême et le suicidaire ont en commun (par des voies différentes on s'en doute) d'exposer le rien et de provoquer une société à redire ce qui la fonde. On joue, mais sans plaisanter, au pourrissement de la chair ; on expose et on ingère de la viande avariée. On avale ce qu'une culture de la propreté abomine et ce que l'humanité enfouit. Non seulement on attaque un hygiénisme par quoi l'homme devient une saleté, mais l'on « déterre » le mort dans un monde qui n'en ritualise plus la mémoire. Le cadavre resurgit, menaçant le « spectateur » d'un regard qui fait vaciller l'ordre arbitraire des valeurs et plus profondément l'ordonnement symbolique de la représentation⁹²⁴.

On voit ainsi éclore des œuvres où l'humain, non seulement se perd et se retrouve (*Bain brisé* par exemple), mais où il se noie (*Meat Joy* ou *Preparatio Mortis*), se met en quête du « post-humain » ou d'une « post-sensibilité » (*HEART* de Chris Verdonck ou le groupe Cadavre). On trouve d'une part des hybridations, assez récurrentes depuis les années 1990, qui finalement questionnent l'utilité et la définition du corps propre. Parmi les plus notoires, je citerai Rebecca Horn, ORLAN, Stelarc, Marie Chouinard avec leurs prothèses ou implants, Cindy Sherman et Matthew Barney avec leurs déguisements, maquillage et postiches, ou encore le collectif Art Orienté Objet, dont le nom en dit long sur la vision des corps des performeur·euse·s qui sont utilisés comme supports à expérimentation artistico-scientifique. D'autre part, se multiplient des esthétiques du dégoulinement, du pullulement, du suintement

⁹²³ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 55.

⁹²⁴ Patrick Baudry, « Le corps défait », dans *Corps, art et société : chimères et utopies*, eds. Lydie Pearl, Patrick Baudry et Jean-Marc Lachaud, Paris, L'Harmattan, 1998, (« Nouvelles études anthropologiques »), p. 261.

de la matière. On les retrouve chez Vincent Macaigne, dans certaines créations de Romeo Castelluci et plus récemment chez le Munstrum Théâtre que je n'ai pas choisi d'étudier parce qu'il s'agit pour la plupart d'œuvres héritières d'une tradition carnavalesque (Vincent Macaigne), burlesque (certaines scènes de *Zypher Z* du Munstrum), parfois croisée avec un travail du masque proche de la Comedia del Arte (aussi chez le Munstrum Théâtre) ou alors d'une recherche beaucoup plus plastique (Romeo Castelluci). Ce sont alors d'autres techniques qui travaillent l'identité même si la matière est extrêmement présente. Avec l'émergence et la consolidation depuis environ trois décennies de ces esthétiques, on finit par perdre de vue les identités, les corps et les éventuels personnages dans un magma parfois indigeste.

Une tendance s'affirme donc, dont les artistes de mon corpus représentent certains aspects ou certaines ramifications. Le problème à résoudre rejoint en fin de compte les questions posées par les philosophies de la perception : quelle est la place des sensations, des corps et de la matérialité dans la formation de l'identité et dans le sentiment d'appartenance ou de différence ? Les notions de porosité et de frontières y sont cruciales. Dépasser les frontières des corps est-ce renforcer leur identité ou la dissoudre encore davantage ? Et où se situent ces frontières ? Leur essence n'est-elle pas, comme le suggèrent Paul Ardenne ou Henri-Pierre Jeudy⁹²⁵, d'être sans cesse repoussées, et donc d'aboutir à une frustration toujours renouvelée face à l'impossibilité à définir les limites de l'identité humaine ? Qu'en est-il de la valeur des corps une fois ces frontières malmenées ou franchies ? Est-ce que les corps et les identités n'ont de valeur que dans le cadre restreint de représentations qui ravivent leur présence tout en exhibant leur contingence sous prétexte artistique⁹²⁶ ?

⁹²⁵ « L'exhibition implique toujours la surenchère. Elle fait sauter les limites de la représentation et se soutient de l'illusion qu'il n'y a pas de limites. Elle révèle par conséquent combien la représentation se transforme rapidement en stéréotypes. Les performances artistiques, comme nous allons le voir, subissent des effets de saturation qui poussent les protagonistes à faire toujours plus. Non seulement l'enjeu est de montrer ce que le corps peut, mais surtout ce qu'il peut encore, au-delà des exhibitions déjà réalisées ». Henri-Pierre Jeudy, *op. cit.*, p. 91.

⁹²⁶ « La valeur attribuée au corps est partagée entre la référence à sa matérialité et à son immatérialité. [...] A proprement parler, ce n'est donc pas le corps qui fonde la valeur, c'est la référence au corps comme objet d'art qui fonde la valeur du corps ». *Ibidem*, p. 126.

Modalités de l'extrême

Il faudrait établir des seuils, semble-t-il, dans ces relations corps-matières afin que les spectacles soient acceptables, ou appréciables, même s'ils nous interrogent et parfois nous dérangent. En effet, on peut avoir le sentiment d'une gradation allant de spectacles minimalistes à des performances du trop-plein. Dans des esthétiques du débordement on atteint parfois un excès lié à l'empilement d'images et de sensations, à l'exacerbation du visuel, de l'ouïe, parfois aussi de l'odorat (par exemple dans *Golgota Picnic* ou dans *Meat Joy*). Une saturation est alors atteinte. Le sens menace de s'effriter tant l'impact physique est fort et prend le dessus. Si une certaine limite est franchie, si le spectacle va trop loin dans l'exploration des sens, on risque de n'en retenir que le sentiment d'avoir été balloté·e d'une séquence à l'autre. La saturation sensorielle peut aboutir à un rejet, à un refus d'imprimer la portée signifiante du spectacle, si tant est qu'il y en ait une.

Mais même cet excès n'est pas sans signification. Il contrebalance une aseptisation de la société, un hygiénisme moral et physique. Pour Gilles Lipovetsky, on voit se développer avec le procès de personnalisation une « animation rythmique de la vie privée⁹²⁷ » :

[L'individu post-moderne] est branché sur de la musique du matin jusqu'au soir, tout se passe comme s'il avait besoin d'être toujours ailleurs, d'être *transporté* et enveloppé dans une ambiance syncopée, tout se passe comme s'il avait besoin d'une *déréalisation* stimulante, euphorique ou enivrante du monde. [...] A la personnalisation sur mesure de la société correspond une personnalisation de l'individu se traduisant par le désir de sentir « plus », de planer, de vibrer en direct, d'éprouver des sensations immédiates, d'être mis en mouvement intégral dans une sorte de *trip* sensoriel et pulsionnel⁹²⁸ [italiques dans le texte].

Sur scène, si la figure humaine est complètement submergée, a-t-on encore, en tant que spectateur·trice·s, la capacité de se projeter et de recevoir l'œuvre ? Trois aspects m'ont permis d'établir des degrés d'intensité dans la relation corps-matières : le traitement du temps sur scène, le rapport à la matière dans l'espace (densité de matière, relation de confrontation ou d'osmose avec l'environnement) et la qualité des gestes effectués (importance du détournement ou de l'amplification de gestes quotidiens).

Sans atteindre le *trip* constant évoqué par Gilles Lipovetsky, la plupart des spectacles que j'ai abordés affleurent des corporités extrêmes et mettent en scène des relations corps-matières hyper-sensorielles, sans être *en permanence* dans l'excès. Ce sont justement ces temps

⁹²⁷ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 33.

⁹²⁸ *Ibidem*, p. 33-34.

de respiration, ces espaces de recherche partagés avec les spectateur·trice·s, qui permettent leur réception, qu'elle soit controversée ou non. Même dans *Golgota Picnic*, l'arrivée du pianiste permet une pause et un nouveau souffle. Les identités émergent et se dissolvent puis émergent de nouveau. Les corps ne sont pas extrêmes pendant toute la durée des performances (à moins qu'elles ne soient très courtes comme dans *Inextinguishable Fire* de Cassils), mais ils s'inscrivent plutôt dans une relation à la matière qui les pousse, qui les tend vers des extrêmes. C'est donc, entre autres, la gestion du temps sur scène qui permet une gradation dans l'intensité sensorielle de l'œuvre.

Le temps joue un rôle paradoxal : il met en valeur la volonté individuelle alors même que la personnalité se dissout dans l'avènement d'une matérialité toute puissante. Si la dimension performative de mon corps laisse le réel percer la fiction, faisant la part belle au présent et à l'événementialité, le temps est également synonyme d'épreuve dans la plupart des spectacles et performances analysés. Épreuve de la durée et épreuve de la répétition.

Épreuve de la durée parce que les performances s'étirent, poussant les corps jusque dans leurs retranchements. Je pense notamment à Cassils, dont la durée des performances est littéralement réglée sur l'énergie maximale que l'interprète peut dépenser : durée menant à l'essoufflement dans *Becoming an Image*, durée permettant à la chaleur de la peau de faire fondre le buste de glace dans *Tiresias* (lenteur extrême) et durée de la capacité à retenir son souffle dans *Inextinguishable fire* (rapidité extrême). Il en est de même pour Yann Marussich qui a besoin de temps pour que son corps se mette à transpirer dans *Bleu Remix*. C'est encore plus le cas dans *Bain brisé* où il doit effectuer d'infimes mouvements très lents pour s'extraire des éclats de verre sans être complètement lacéré ou étouffé par le poids de la matière. Je pense également à Rébecca Chaillon qui, en entretien, raconte comment les spectateur·trice·s basculent, à mesure que l'ingestion d'aliments bruts se poursuit, du rire à l'inquiétude puis au dégoût et au mal de ventre lors de la performance *Le Gâteau*. L'épreuve de la durée crée donc une temporalité qui se mesure à l'aune de ce que les corps peuvent supporter lors de leur confrontation à la matière.

Épreuve de la répétition aussi, car les artistes sont mis face à l'aléatoire et que les matières imposent leur rythme, qu'elles ne se laissent pas si aisément manipuler ou mettre en forme. La recherche est de mise, non pas tant pour parvenir au geste parfait que pour explorer l'étendue des possibles qu'offre l'immersion ou la rencontre avec une matière. Face à une absence récurrente de linéarité, le temps fonctionne sous forme de répétitions et de variations, de vagues ou de phénomènes circulaires. Dans tous les cas, ce sont encore les corps qui sont

éprouvés. Lorsque la matière pousse à la répétition de taches éreintantes, elle produit une forme d'aliénation dans l'effort, le sujet ne devenant plus que volonté et résistance dont on oublie presque la motivation. Les corps sont tendus, fatigués, suants dans leur entêtement sisyphéen. Ils semblent alors se distinguer des autres matières, puisqu' « il faut vouloir pour pouvoir », comme le suggère l'adage. Mais en réalité, ce sont aussi les matières environnantes qui s'acharnent à mettre les corps en difficulté et ce sont elles qui sortent glorieuses du combat, puisque jamais lassées, toujours prêtes à se réinventer et à se remodeler.

Les corps existent alors davantage en tant que traces, comme dans *Becoming an Image* de Cassils. C'est l'impression de leur affrontement avec la matière qui reste, aussi bien dans les vestiges concrets du spectacle (par exemple les blocs de terre marqués de coups de poing) que dans la mémoire des spectateur·trice·s. La trace agit alors comme témoin d'un corps. Elle peut être conservée comme une relique, et même exposée, pour continuer à faire exister en creux le corps qui l'a formée. Dans le cas de Cassils, l'empreinte agit comme un document qui recense l'existence d'un combat. Ce document se transforme en œuvre une fois entré dans l'enceinte muséale ou placé dans un lieu d'exposition public. Sa reproduction, dans d'autres matériaux, plus « nobles », permet une sublimation de cette trace, qui n'est plus tant trace que légende, récit.

Au contraire, dans d'autres matières, moins solides que l'argile, ou moins durables, les traces se perdent ; elles sont aussi éphémères que les corps qui les ont dessinées. Dans la nourriture, le corps imprime son passage essentiellement par la destruction, soit sous forme de broyage (*Con Grazia* de Martin Messier et Anne Thériault) ou de piétinement (*Golgota Picnic* ou *L'Histoire de Ronald, le clown de McDonald* de Rodrigo García), soit sous forme d'ingurgitation, même dans le cas de Bobby Baker puisque ses sculptures en nourriture (*An Edible Family in a Mobile-Home*) sont finalement mangées par les spectateur·trice·s. Ces traces sont vouées à la disparition, à l'effacement. De même dans l'huile où la trace du corps se fait sillon, dessin éphémère, qui disparaît aussitôt après avoir été esquissé. La trace fait alors partie du mouvement, elle est plus ténue, crée des remous mais ne se fige pas. Les traces reflètent ainsi les traitements infligés par les matières aux corps, et vice-versa. Ce sont des empreintes dont la durée dans le temps reflète justement la temporalité du rapport corps-matière : soit une temporalité de la longueur associée à la dureté (du bloc de terre par exemple), soit une temporalité du mouvement, de la fluidité, de l'instant qui passe mais ne se fixe pas. La boue, plus fluide que l'argile utilisée par Cassils, est entre deux, elle peut être sculptée ou marquée mais aussi se laisser recouvrir ou remodeler. Dans *Paso Doble* elle prend la forme

d'un palimpseste. Les marques s'additionnent, s'annulent parfois, se réécrivent par-dessus d'autres. Il en est de même pour les masques de terre qui, par ajout, soustraction ou modification, laissent surgir de nouveaux visages sur les précédents. Le temps est alors à l'image de ces marques qui ne perdurent pas : à la fois répétitif, élastique et variable.

Lorsque le temps adopte une dynamique circulaire, comme dans *Golgota Picnic* de Rodrigo García ou dans *Meat Joy* de Carolee Schneemann, se produit également un effet de floutage de la personnalité et d'indifférenciation des corps. Dans toute la première moitié de *Golgota Picnic* le propos semble piétiner tout comme les corps sont englués dans les aliments. Tout stagne dans un magma de mots, d'odeurs et d'images, de densités plus ou moins fortes, mais dont le sens s'érode pour favoriser l'appréhension sensible du spectacle. De même, dans la deuxième partie de la pièce, lorsque le pianiste Marino Formenti joue pendant quarante-cinq minutes les *Sept paroles du Christ sur la croix* sans que rien d'autre ne se passe, le temps opère sous forme de vagues. Le corps du musicien (et des spectateur·trice·s) connaît peu de variations. Les pensées se succèdent et les émotions aussi, puis elles reviennent au même point, repartent, et ainsi de suite. Dans *Meat Joy*, où les corps dénudés dansent dans différentes matières alimentaires et non-alimentaires, performeur·euse·s comme spectateur·trice·s sont en constante oscillation entre plaisir et dégoût tant les odeurs et textures ont une dimension immersive.

Relation au temps d'une part, inscription dans l'espace de l'autre. La relation à la matière dans l'espace scénique participe aussi d'une sensation de minimalisme ou de saturation. Dans certains cas, la masse de matière présente est finalement assez minimale (le buste de glace dans *Tiresias* de Cassils, le bleu de méthylène dans *Bleu Remix* de Yann Marussich ou la cire dans *Wax* de Renaud Herbin), ce qui ne l'empêche pas d'affecter fortement l'expérience corporelle vécue sur scène ou la perception du corps de l'acteur·trice par les spectateur·trice·s. On se situe plutôt dans des performances de co-formation ou co-transformation du corps dans et par la matière, à un endroit très localisé et réduit de l'espace scénique. Parfois cette relation de réciprocité fait de la matière une partenaire de scène d'envergure plus importante.

Globalement, plus la densité de matière sur scène est importante – soit par la place qu'elle occupe concrètement, soit par la puissance symbolique qui se dégage de son usage – plus elle invite à des moments de confrontation. Il ne s'agit pas nécessairement d'être dans une lutte avec la matière qui dure tout le long de la performance, comme c'est le cas dans *Becoming an Image* de Cassils. Ce peut aussi être des moments de revirement où la matière rappelle les corps à l'ordre et affirme son pouvoir d'action. L'affrontement n'est d'ailleurs pas

systématiquement grandiose ou spectaculaire. Par exemple, dans *Bain brisé*, Yann Marussich est contraint d'épouser les caractéristiques du verre pour pouvoir s'en extraire. A ce moment il s'agit presque d'une lutte interne, qui ne fait qu'affleurer à la surface, micromouvement après micromouvement. Dans d'autres créations, cette lutte n'est pas non plus vécue comme une souffrance, mais peut quasiment devenir joyeuse ou ludique. L'artiste accepte alors le défi que lui lance la matière, comme lorsque Lisbeth Gruwez danse dans l'huile dans *Quando l'uomo principale è una donna* ou lorsque les performeurs de *L'Histoire de Ronald, le clown de McDonald's* glissent dans la nourriture qu'ils ont jetée frénétiquement sur scène.

L'espace et le temps disloquent les corps, les étirent, les fragmentent, les gomment, les déploient, les rendent vulnérables en les faisant sortir de leur temporalité et spatialité habituelles. Ils créent un environnement dans lequel l'identité se fait et se défait. Elle devient un processus infini, plutôt qu'individu clairement défini – et ce, alors même qu'une volonté d'exploration de soi et de partage d'expériences personnelles sont à l'œuvre. En passant par la matière, et par l'exposition des corps mêmes comme matières, l'individuel parvient à toucher l'universel. La continuité corps-matières crée un référentiel commun, un espace sensible partagé, qui permet de *toucher* les spectateur·trice·s. La subjectivité de l'artiste disparaît dans une épreuve qui crée un lien empathique permettant de donner à sentir un état du corps particulier, intime.

Ainsi, la gestion du temps sur scène se situe entre plusieurs polarités : d'un côté la lenteur, souvent associée à une forme de minimalisme et, éventuellement à un aspect plus linéaire du spectacle ; de l'autre, la rapidité, l'intensité ou la non-linéarité de l'action. En parallèle, correspondent d'autres paramètres, davantage liés à la relation que l'interprète entretient avec la matière dans l'espace. Là encore, on retrouve deux tendances opposées, soit une densité de matière moins importante qui peut se coupler à la notion de matière-partenaire, soit une forte densité de matière s'accompagnant souvent d'une relation plus conflictuelle.

La relation à la matière dans l'espace se situe à un autre croisement, permettant lui aussi de définir des gradations entre les spectacles analysés. Il s'agit alors d'étudier la qualité des gestes effectués sur scène. Si Eugenio Barba, dans *L'Energie qui danse*, distinguait déjà les « techniques quotidiennes du corps » (efficacité, communication), des « techniques extra-

quotidiennes » (dépense d'énergie) et des techniques « de la virtuosité » (émerveillement)⁹²⁹, je propose une gradation allant du geste le plus ordinaire à son amplification maximale ou à son déplacement le plus déroutant.

Je parlerai alors de « gestes anti-identitaires » pour qualifier des gestes qui sortent de leur quotidienneté pour menacer l'identité (le bain qui peut couper la peau, la nourriture étalée sur le corps...) qu'il s'agisse de l'identité humaine ou d'une identité bien ciblée, parfois stéréotypée. On observe alors un usage contre-productif de certaines matières qui habituellement permettent de définir qui l'on est. Ce sont notamment les gestes associés à l'intimité du corps, comme ceux d'hygiène, de maquillage et d'alimentation qui sont amplifiés, subvertis ou transgressés.

Les artistes – surtout des femmes – emploient des stratégies telles que l'inversion ou le mélange antithétique de différentes techniques corporelles. Lorsque Rébecca Chaillon utilise indifféremment sauces, aliments et maquillage pour peindre son corps, ce qui salit, ce qui colle et ce qui a une odeur est employé à la place de ce qui est censé embellir et sublimer le corps. Il en est de même lorsque Nadège Grebmeier Forget étale sur elle des crèmes-desserts au lieu de crèmes hydratantes ou lorsque Karen Finley se déshabille et se « lave » avec des œufs écrasés à l'aide de peluches enfantines. Ces gestes témoignent d'une personnalité en rupture. La performance de genre est montrée comme telle puisque l'association du féminin à l'alimentaire et au consommable est rendue explicite. Mais ces gestes ont beau être puissants et révéler quelles attentes culturelles se cachent derrière quelles techniques corporelles (le maquillage et le soin, synonymes de féminité), ils n'en perturbent pas moins la lecture des corps sur scène. L'affect – souvent la surprise ou le dégoût – prend le dessus, tandis que la matière utilisée s'agglutine sur les corps, brouillant l'accès à leur silhouette et à leurs traits. Les gestes de maquillage ou d'hygiène ne servent plus à valoriser les corps mais à les perdre, à les exposer comme matières au milieu d'autres matières. L'apparence des performeuses, parfois monstrueuse, est si déformée ou provoquante qu'elles en perdent leur humanité.

Dans un autre style, lorsque Phia Ménard se lave le corps et le visage avec des morceaux de glace fondant au contact de sa peau, le geste d'hygiène est rendu inopérant, inefficace, puisqu'il brûle la peau au lieu de l'entretenir. Alors que dans les performances de Rébecca Chaillon et Nadège Grebmeier Forget avec de la nourriture, les traits se perdent dans une sorte d'addition écœurante de matières, chez Phia Ménard il s'agit plutôt d'un phénomène de

⁹²⁹ Eugenio Barba, *op. cit.*, p. 16.

soustraction. Le froid de la glace nie la chaleur de la vie, sa transparence ne purifie pas mais efface la performeuse tout en mettant sa peau à vif, la fonte progressive de la glace montre la difficulté du corps à être en prise avec le monde (instabilité du corps, échec de séquences de jonglage...). En laissant se dissoudre ce qui l'entoure et ce qui devrait lui permettre de s'exprimer, le corps de Phia Ménard relève d'une non-identité, d'une identité en suspens, en transition, insaisissable. Il en est de même lors de la toilette javellisée de Rébecca Chaillon où elle performe des gestes d'anti-entretien du corps pour dénoncer le racisme. Yann Marussich, quant à lui, met à l'épreuve les frontières mêmes du corps humain lorsqu'il se plonge sous six-cents kilos de morceaux de verre.

Les gestes alimentaires non associés aux cosmétiques, quant à eux, lorsqu'ils sont détournés, engendrent un retour au corps animal, au bas corporel, au dégradant et au grotesque. Que ce soit lorsque se crée une continuité des chairs et des matières organiques (Carolee Schneemann dans *Meat Joy* ou Rodrigo García dans *Golgota Picnic*) ou lorsque la salissure devient signe d'infamie (Ivo van Hove dans *Der Menschenfeind*, Karen Finley dans *We Keep Our Victims Ready*), les corps ne se distinguent plus de la matière dans laquelle ils s'immergent. La peau cesse d'être frontière étanche, d'être le lieu de distinction entre le sujet et le monde. Il n'y a plus d'identité au sens d'« être unique », mais une forme de métissage des matières dont les corps font partie. Ou alors, comme avec Bobby Baker ou *Con Grazia* de Martin Messier et Anne Thériault, on cherche à révéler l'obscénité d'un corps dont la matérialité ne fait que menacer le sujet et l'expression de sa volonté propre.

Les stratégies artistiques choisies par les performeur·euse·s permettent d'explorer les possibles du corps dans sa rencontre à la matière. Ce qu'ils révèlent, c'est aussi le caractère souvent radical de ces postures qui se situent tantôt dans le minimalisme, tantôt dans le trop-plein. Et comme le rappelle Mary Douglas, tout ce qui est à la marge, tout ce qui relève de l'excès, met en danger les frontières rassurantes de l'ordre. Cet ordre qui est menacé, s'il est souvent lié à des repères socialement établis, touche aussi plus profondément le sentiment d'identité. Lorsque les corps sont tirés vers un extrême, on exhibe leur malléabilité. Ce qui donne le sentiment que les fondations de l'identité humaine ou individuelle sont ébranlées, c'est le risque de l'indifférenciation avec l'environnement, le danger d'une trop grande horizontalité entre les différents « actants » du spectacle. On rejoint un reproche d'ailleurs adressé à certains courants du nouveau matérialisme et auquel Jane Bennett propose une solution :

We need to cultivate a bit of anthropomorphism – the idea that human agency has some echoes in nonhuman nature – to counter the narcissism of humans in charge of the world⁹³⁰.

Il s'agit alors, pour les artistes comme pour les spectateur·trice·s, de ne pas renier la perception humaine au profit d'un hyper-matérialisme, mais plutôt de s'interroger à son sujet, de questionner nos limites et notre relation avec le monde. C'est pourquoi le sujet tantôt s'affirme, tantôt se dilue par la relation qu'il entretient avec la matière sur scène. Être dans le monde – ou être *au* monde, pour reprendre une terminologie plus phénoménologique – n'est pas contradictoire avec le fait d'avoir une identité à soi.

La porosité entre les corps et les matières est alors à envisager comme un rapport d'influences réciproques, mais pas d'absorption totale qui annihilerait complètement la conscience et la volonté propres. L'exemple de la nourriture, en tant que matière qui traverse les corps et qui est aussi transculturelle, est particulièrement saillant. La nourriture affecte les corps (concrètement et symboliquement) ; les corps se recodifient en étant agents de leur rapport à la nourriture sur scène. Les performeuses féminines, par exemple, emploient des nourritures « chargées » ou « saturées » en gras et en sucre, mais aussi riches en significations. S'imisce entre leur peau et le monde une couche de nourriture qui agit à la fois comme ornement et comme souillure, comme ce qui occulte leur corps et comme ce qui les expose, ce qui les rend vulnérables. Elles problématisent ainsi les creux et orifices de leur corps en cherchant l'excès. Le trop-plein ou la déjection d'aliments représente un trop-plein ou une déjection du Moi, de l'identité féminine, et dans le cas de Rebecca Chaillon, de l'identité racisée. La perception que donne Jane Bennett de la nourriture selon l'angle nouveau matérialiste est ici éclairante :

I present the case for edible matter as an actant operating inside and alongside humankind, exerting influence on moods, dispositions, and decisions. I here begin to defend a conception of self [...] as itself an impure, human-nonhuman assemblage⁹³¹.

C'est précisément cette impureté qui est intéressante, cette présence de l'humain, que l'on perçoit toujours comme humain, en relation avec d'autres matières. Jane Bennett parle à ce propos d'une « recorporéisation » réciproque des corps et des aliments :

On this model of eating, human and nonhuman bodies recorporealize in response to each other; both exercise formative power and both offer themselves as matter to be acted on. Eating appears as a series of mutual transformations in which the border between inside and outside becomes blurry: my meal both is and is not mine; you both are and are not what you eat⁹³².

⁹³⁰ Jane Bennett, *Vibrant matter: a political ecology of things*, Durham, Duke University Press, 2010, p. xvi.

⁹³¹ *Ibidem*, p. xvii.

⁹³² *Ibidem*, p. 49.

Si l'acte d'ingestion fait de la nourriture un site privilégié de ce type de phénomène, il me semble que cette expérience peut avoir lieu également avec d'autres matières analysées dans cette thèse : les performeur·euse·s sont et ne sont pas les masques sculptés à même leur visage, Cassils et Phia Ménard sont et ne sont pas la glace qui devient liquide, Rébecca Chaillon est et n'est pas la javel qu'elle étale sur sa peau, et ainsi de suite. Le sujet ne peut pas être radicalement distinct de ce avec quoi il interagit : l'identité est par essence impure.

Cette réversibilité entre les corps et leur environnement est finalement ce qui caractérise le fait d'être dans le vivant, c'est-à-dire en relation avec des êtres et choses, qu'elles soient animées ou inanimées. Dans *Phénoménologie de la perception*, Maurice Merleau-Ponty explique que connaître les corps revient tout simplement à vivre au travers d'eux :

Il est toujours autre chose que ce qu'il est, toujours sexualité en même temps que liberté, enraciné dans la nature au moment même où il se transforme par la culture, jamais fermé sur lui-même et jamais dépassé : qu'il s'agisse du corps d'autrui ou de mon propre corps, je n'ai pas d'autre moyen de connaître le corps humain que de le vivre, c'est-à-dire de reprendre à mon compte le drame qui le traverse et de me confondre avec lui⁹³³.

Dans cet extrait, le vocabulaire théâtral (la notion de drame) n'est pas sans suggérer un parallèle avec la scène. Merleau-Ponty emploie d'ailleurs de manière récurrente le terme « spectacle » ou « spectacle sensible⁹³⁴ » pour évoquer l'être au monde. La scène, reproduisant des phénomènes de rencontre et de dévoilement des corps et des matières, agirait ainsi comme microcosme phénoménologique et pas seulement social, comme la métaphore du « théâtre du monde » le suppose généralement. Il me semble que c'est notamment la forte présence d'une matière sur scène qui favorise cette mise au jour du vivant. Les artistes de mon corpus, à l'instar d'Olivier de Sagazan qui en témoigne en entretien, en sont la preuve :

Pour moi, en faisant monter la matière sur scène, on est sûrs d'être dans la vie. On ne va pas tout contrôler, ça va se péter la gueule, on va se reprendre, on va être gauche. On est en conversation avec l'invisible, on est surpris, on est face au vivant⁹³⁵.

En rendant la perception plus intense, ou du moins en focalisant l'attention des performeur·euse·s comme des spectateur·euse·s sur leur perception, les spectacles mettant en scène de la matière incarnent une conception des corps comme perméables et réceptifs à leur

⁹³³ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 231.

⁹³⁴ *Ibidem*, p. 54.

⁹³⁵ Olivier de Sagazan, *op. cit.*.

environnement. Le dualisme cartésien prônant la séparation entre l'esprit, en tant que siège de l'identité, et le corps est remis en cause. Selon le philosophe et chercheur Renaud Barbaras :

Exister selon la distinction du corps et de l'âme, c'est ne pas être pleinement le vivant qu'on est. [...] En parlant du vivant, on se donne le moyen d'abandonner l'idée d'un être positif du vécu au profit du dynamisme unitaire par lequel le vivant s'ouvre à son monde. Cette totalité a en effet ceci de singulier qu'elle ne peut se constituer et se maintenir comme telle qu'en s'ouvrant à un milieu, c'est-à-dire en se détotalisant. Le vivant vit de son rapport avec le milieu, avec lequel il forme ainsi une totalité supérieure. [...] l'individuation de l'individu et son appartenance à un monde, le devenir soi et l'ouverture à l'autre, la différence et l'identité avec le monde ne font pas alternative⁹³⁶.

La dernière phrase de cette citation peut être une réponse à la question de l'appartenance soulevée par Christopher Lasch un peu plus tôt. Si l'individu ne peut plus s'identifier parce qu'il est submergé par son environnement, la redéfinition de l'identité doit alors passer par l'acceptation de cet état d'ouverture au monde. C'est en cela que les performances étudiées sont extrêmes. C'est dans l'hyper-perméabilité à la matière, dans l'ouverture à l'environnement, dans la dissolution des frontières du Moi que ce dernier renaît, se resolidifie, se resingularise. Le geste performatif, mettant le Moi en danger, est justement un geste d'affirmation de ce Moi par la confrontation à ses limites, à sa fatigue, à sa finitude. Paradoxalement, la perméabilité extrême permet une délimitation de l'identité, une sorte de résistance.

Cette épiphanie de l'identité dans la porosité doit passer par le mouvement et la transformation qui sont propres au vivant. Le fort potentiel sensoriel des spectacles incluant de la matière, comme je l'ai dit précédemment, permet une communication entre la scène et la salle et impacte l'individu aussi bien au niveau intime que social. Mais cette sensorialité doit être conçue comme un processus dynamique et non passif. Pour Renaud Barbaras, « en tant que modalités du vivant, le sentir et le mouvement doivent communiquer l'un avec l'autre tout comme les différents sens communiquent entre eux⁹³⁷ ». Être en mouvement ne signifie pas seulement bouger dans l'espace afin de le découvrir comme peuvent le faire les performeur·euse·s sur scène. Il peut aussi bien s'agir d'éprouver des émotions – Renaud Bararas rappelle que l'étymologie de ce terme évoque justement le mouvement. Il ajoute :

En tant qu'inséparable du mouvement, la dimension « cognitive » de la perception est indissociable de sa dimension « pathique » ou affective : il n'y a pas d'épreuve de l'autre qui ne soit épreuve de soi, et inversement⁹³⁸.

⁹³⁶ Renaud Barbaras, *La perception : essai sur le sensible*, Paris, J. Vrin, 2009, (« Moments philosophiques »), p. 86-87.

⁹³⁷ *Ibidem*, p. 90.

⁹³⁸ *Ibidem*, p. 95.

On en revient aux théories comme celles du « moi-peau » de Didier Anzieu ou des « marqueurs somatiques » d'António Damásio évoquées en introduction. Sentir, éprouver, être affecté·e, ressentir des émotions ne s'opposent pas à la connaissance ou à la conscience. Bien au contraire, une continuité se dessine. Les spectateur·trice·s sont actif·ve·s dans leur réception parce que leurs sens sont davantage stimulés que lors d'un spectacle plus « classique ».

En revanche, être en mouvement va de pair avec une transformation perpétuelle de soi comme de son environnement. Cette transformation est récurrente dans les propos des artistes étudié·e·s. Au sujet de son usage du maquillage en lien avec la nourriture, Rébecca Chaillon explique : « Moi j'ai un peu cette chose-là, j'ingère un truc et hop je me transforme⁹³⁹ ».

Phia Ménard, quant à elle, évoque l'impact de sa transition sexuelle sur l'évolution de sa perception du monde et sur sa création :

Les femmes parlent de leur corps car le corps se rappelle à elles. C'est quelque chose que j'ai découvert avec les hormones, avec la transformation de mon corps, de mon sexe opéré. Ça m'a amenée à me débarrasser de la question de l'extérieur pour aller vers la question de l'intérieur⁹⁴⁰.

Pour Olivier de Sagazan, de formation plutôt scientifique, son travail relève d'un « processus métamorphique⁹⁴¹ », donc fait de mouvements et de transformations :

J'étais passionné d'embryologie à une époque et il y a, en embryologie, un mot que j'aime beaucoup, c'est le champ morphogénétique. On voit bien qu'au début, pour les cellules, il n'est pas clair qu'elles aient telle ou telle destination. Mais il y a des zones où il y a un champ morphogénétique qui polarise les cellules pour qu'elles se défassent de leurs potentialités et se singularisent, pour qu'elles forment ensemble un os, un œil, ou un cheveu... J'ai aussi cette sensation qu'il y a dans mon travail une sorte de champ morphogénétique ou de champ de force, il y a quelque chose qui structure mon visage et que je cherche, que j'ai envie de retrouver, comme pour arriver à une plus grande conscience. [...] Ces défigurations sont l'expression de toute une série de potentialités qu'il y a dans le corps et dans la matière elle-même⁹⁴².

Enfin, Renaud Herbin parle du mouvement même qui émerge de la matière comme élément déterminant dans le processus créatif :

Pour moi dans une marionnette la dimension plastique est importante mais il y a surtout la promesse – et presque la prédétermination – du mouvement, inscrite dans l'objet. En tant que manipulateur ou metteur en scène je ne fais qu'activer ce qui est déjà pré-écrit à l'atelier⁹⁴³.

⁹³⁹ Rébecca Chaillon, *op. cit.*.

⁹⁴⁰ Phia Ménard, *op. cit.*.

⁹⁴¹ Olivier de Sagazan, *op. cit.*

⁹⁴² *Ibidem.*

⁹⁴³ Renaud Herbin, *op. cit.*, p. 2.

Les corps et les matières se co-forment, déplient leurs possibles dans leur contact réciproque. La plongée dans un environnement ultra-matériel n'est donc pas tant un abandon total ou un refus de l'identité, mais un laisser-aller constructif qui, le temps d'une représentation, devient un laisser-être :

Le sentir n'est pas intériorisation mais sortie de soi, empiètement vers la chose même. Il ne faut pas comprendre par là qu'il s'approprie une chose déjà disposée à distance : il en déploie plutôt la distance en la faisant apparaître et, dans cette mesure, préserve la profondeur de ce qu'il atteint. Sentir, ce n'est pas posséder, c'est laisser être⁹⁴⁴.

Il ne s'agit pas seulement de laisser être la matière extérieure aux corps, mais de laisser les corps eux-mêmes devenir matière.

Débordement du Moi

Cet état d'ouverture au monde, qui n'est donc pas une possession, se caractérise par un débordement du Moi vers son environnement. Dans la citation précédente, Renaud Barbaras parle de « sortie de soi », d' « empiètement vers la chose même ». Cet épanchement des corps en dehors d'eux-mêmes est aussi le propre d'une certaine forme de performance. Frédéric Maurin évoque notamment la capacité de la performance à sortir des cadres, capacité qui caractérise également les corps qui performant :

Pour n'être pas du théâtre, la performance désœuvrera le théâtre, dont tantôt elle borde et tantôt elle déborde les limites, dont elle constitue l'excès tant dans sa limitation (un excès par retrait, un excès par soustraction) que dans sa démesure (un excès par outrepassement)⁹⁴⁵.

Ces deux excès, la soustraction ou l'outrepassement correspondent bien aux logiques de dissolution et d'affirmation des identités dans leur relation à la matière sur scène.

Déborder de soi, c'est aussi questionner sa place et sa puissance. Dans les entretiens menés auprès des artistes, on retrouve cette réversibilité et cette humilité, notamment lorsqu'il est question d'un rapport marionnette-marionnettiste qui est brouillé. Olivier de Sagazan parle

⁹⁴⁴ Renaud Barbaras, *op. cit.*, p. 97.

⁹⁴⁵ Frédéric Maurin, *op. cit.*, p.4.

par exemple d'une zone de flou concernant la posture de son corps dans ses créations, tout comme dans l'interdisciplinarité à laquelle il a recours :

[Mon corps] devient un matériau mais c'est là où c'est très ambigu. Le corps devient la toile du peintre mais en même temps je reste le peintre puisque je me peins dessus. Donc on est vraiment dans un entre deux entre les arts plastiques et les arts vivants. On est dans quelque chose qui n'a pas fini de se décoaguler. On est dans une forme hybride, une sorte de chrysalide, ce n'est pas encore le papillon, le danseur, on est vraiment entre les deux. Ça me donne toujours l'idée d'être à la fois la marionnette et le marionnettiste, il y a cette confusion-là. Ça m'amuse beaucoup car je suis de plus en plus invité dans les festivals de marionnettes. Je n'y avais pas pensé avant⁹⁴⁶.

Il en est de même par exemple lorsque Yann Marussich laisse sa transpiration, colorée par le bleu de méthylène, peindre et transformer son corps comme si elle agissait de manière autonome. Déborder de soi ne signifie donc pas nécessairement être dans une position de domination ou de conquête, mais être capable de renverser momentanément les rôles ou de se déverser hors de soi pour épouser son environnement, être à son écoute, y faire écho. Il s'agit alors d'un excès par soustraction, qui s'allie souvent à l'idée de matière-partenaire.

Dans l'autre hypothèse, celle d'un excès par outrepassement, on est davantage dans un débordement orgueilleux, presque hostile (matière-adversaire). C'est plutôt de ce débordement dont parle Paul Ardenne dans *Extrême : esthétiques de la limite dépassée* :

Cette « expérience de soi » est impérieuse. Elle se doit de ne jamais attendre. Elle se doit aussi de n'être jamais mesurée – immédiateté, athlétisme de l'investissement personnel, challenge. Elle est l'équivalent d'une expérience pure, au sens premier de ce terme (*experire*, « faire l'essai de »). Une expérience que l'on aborde plus volontiers comme l'occasion rêvée de prendre un risque, qui au besoin façonnera le corps en le démolissant [...], construira celui-ci de l'abîmer [...] ou l'honorera de le voir humilié [...]. Jusqu'à risquer, pour prix de cette « soif de l'émotion », l'effondrement pur et simple du moi, ce moindre mal, cette opportunité de vérifier que la *réalisation* a bien eu lieu⁹⁴⁷ [italiques dans le texte].

Alors que l'individu veut s'affirmer, il s'efface finalement derrière son acte, comme lorsque Rebecca Chaillon se lave à la javel, ou lorsque Karen Finley se recouvre de chocolat ou de jaunes d'œufs. Le geste est tellement puissant qu'il l'emporte quasiment sur l'individu qui l'exécute. Pour reprendre les termes de Patrick Baudry, ce à quoi on assiste et qui nous bouscule, c'est une « altération incorporée : la mise à mal du rapport au monde et son exposition physique⁹⁴⁸ ». L'ambivalence est toujours de mise, un excès rejoignant toujours l'autre, l'affirmation intense et dangereuse de l'identité contenant en soi sa dissolution, et inversement.

⁹⁴⁶ Olivier de Sagazan, *op. cit.*.

⁹⁴⁷ Paul Ardenne, *op. cit.* p. 23-24.

⁹⁴⁸ Citation intégrale : « Ce qui nous touche dans la prise de risque, ce qui nous fascine et active notre répulsion – bien plus dans les conduites 'déviantes' que dans les exploits médiatiques – ce qui nous bouleverse c'est une

Et si ces gestes ébranlent tant notre sensibilité ou nos représentations, c'est précisément parce que le corps est devenu le siège de l'identité et l'objet d'un culte :

Incontestablement, la représentation sociale du corps a subi une mutation dont la profondeur peut être mise en parallèle avec l'ébranlement démocratique de la représentation d'autrui ; c'est de l'avènement de ce nouvel imaginaire social du corps que résulte le narcissisme. [...] Le corps ne désigne plus une abjection ou une machine, il désigne notre identité profonde dont il n'y a plus lieu d'avoir honte et qui peut dès lors s'exhiber nu sur les plages ou dans les spectacles, dans sa vérité naturelle. En tant que personne, le corps gagne la dignité ; on se doit de le respecter, c'est-à-dire veiller en permanence à son bon fonctionnement, lutter contre son obsolescence, combattre les signes de sa dégradation par un recyclage permanent chirurgical, sportif, diététique, etc. [...] ainsi le corps cesse-t-il d'être relégué dans un statut de positivité matérielle s'opposant à une conscience acosmique et devient un espace indécidable, un « objet-sujet », un mixte flottant de sens et de sensible, comme disait Merleau-Ponty⁹⁴⁹.

Parce que nos corps sont surinvestis d'identité, les gestes délibérés effectués par les artistes sur scène pour leur porter atteinte sont perçus comme un outrage inconcevable. Ce n'est pas seulement le corps matériel qui est attaqué, mais le Moi de l'artiste, et par extension celui du spectateur ou de la spectatrice qui s'y projette et qui voit les barrières protectrices des normes sociales s'effondrer :

Il en va de l'exaltation du corps comme de l'inflation psy : c'est à délester le corps de ses tabous et pesanteurs archaïques et le rendre ainsi perméable aux normes sociales que s'emploie le narcissisme. [...] Le corps, à l'instar de la conscience, devient un espace flottant, un espace délocalisé, livré à la « mobilité sociale » : nettoyer les lieux, faire le vide par saturation, abattre les noyaux réfractaires à l'infiltration des normes, ainsi procède le narcissisme. [...] si le narcissisme est bien porté par une vague de désaffection, ce sont les valeurs et finalités « supérieures » qui sont concernées, nullement les rôles et codes sociaux⁹⁵⁰.

C'est pourquoi, des figures complètement interchangeables (celles noyées dans la parole et la nourriture dans *Golgota Picnic*, par les sensations et les matières dans *Meat Joy* ou par phénomène d'uniformisation dans *Sisyphus / Trans / Form*) côtoient des corps qui épousent ou renversent totalement certains marqueurs sociaux (Bobby Baker, Ivo van Hove dans *Le Misanthrope*, Nadège Grebmeier Forget, Rébecca Chaillon...). Le débordement du Moi qui est à l'œuvre opère donc parfois en phagocytant certains codes sociaux identitaires, notamment ceux associés au genre et à la couleur de peau. Plusieurs artistes surinvestissent alors une sélection de traits caractéristiques de leur identité en les tirant vers le cliché dans le but de rendre visible un stéréotype par sa reconstruction sur scène. Mais ce faisant, leur identité propre perd en singularité et devient plus générique, elle absorbe un vécu social qui dépasse l'individu qui performe sur scène.

altération incorporée : la mise à mal du rapport au monde et son exposition physique ». Patrick Baudry, *op. cit.*, p. 258.

⁹⁴⁹ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 87-88.

⁹⁵⁰ *Ibidem*, p. 90-91.

Ce débordement hors de soi qui est aussi une sorte d'ingestion ou d'incorporation de l'environnement peut, selon les constats dressés par Christopher Lasch et Gilles Lipovetsky, relever d'une forme de narcissisme qui ne doit pas être résumée à un nombrilisme ou à un solipsisme⁹⁵¹. Pour Christopher Lasch, le narcissisme, encouragé par la consommation de masse, relève d'une « disposition à voir le monde comme un miroir, et plus particulièrement comme une projection de nos propres peurs et désirs⁹⁵² ». Cette fonction de miroir se retrouve évidemment dans les arts via la question de la *mimèsis*. Le narcissisme « signifie la perte d'individualité, et non l'affirmation de soi. Il désigne un moi menacé de désintégration, ainsi que par un sentiment de vide intérieur⁹⁵³ ».

C'est bien de cet environnement-miroir dont il est question aussi bien dans *Golgota Picnic* que dans *Wax* ou *Paso Doble*. L'abondance communicationnelle, publicitaire et sensorielle de Rodrigo García révèle un vide, une inconsistance du sujet qui se dilue dans les signes qui l'entourent et que lui-même produit. Comme le dit Gilles Lipovetsky : « plus ça s'exprime, plus il n'y a rien à dire, plus la subjectivité est sollicitée, plus l'effet est anonyme et vide⁹⁵⁴ ».

La ductilité de la matière, sa puissance infinie de déformation et de reformation dans *Wax*, *Paso Doble* ou *Transfiguration* expriment aussi cette évanescence de l'individu qui s'échappe de lui-même à mesure qu'il tente de se donner forme et d'acquiescer une contenance. De même pour la liquéfaction des corps dans le groupe et dans la matière dans *Meat Joy* de Carolee Schneemann : les identités s'érodent à mesure que la scène se remplit de corps, de mouvements, de nourriture ou d'autres matières.

Pour Gilles Lipovetsky aussi, le vide est constitutif du narcissisme. Celui-ci définit le narcissisme comme le « symbole du passage de l'individualisme 'limité' à l'individualisme 'total', symbole de la deuxième révolution individualiste⁹⁵⁵ ». Plus précisément :

Le dressage social ne s'effectue plus par contrainte disciplinaire ni même par sublimation, il s'effectue par autoséduction. Le narcissisme, nouvelle technologie de contrôle souple et

⁹⁵¹ « C'est cette destitution et gadgétisation de ce qui fut autrefois supérieur qui caractérise le narcissisme, non la prétendue situation d'un individu entièrement déconnecté du social et replié dans son intimité solipsiste. Le narcissisme ne prend son sens véritable qu'à une échelle historique ; pour l'essentiel il coïncide avec le processus tendanciel conduisant les individus à réduire la charge émotionnelle investie sur l'espace public ou les sphères transcendantes et corrélativement à accroître les priorités de la sphère privée ». Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 20.

⁹⁵² Christopher Lasch, *op. cit.*, p. 28.

⁹⁵³ *Ibidem*, p. 53.

⁹⁵⁴ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁵⁵ *Ibidem*, p. 19.

autogéré, socialise en désocialisant, met les individus en accord avec un social pulvérisé, en glorifiant le règne de l'épanouissement de l'Ego pur⁹⁵⁶.

Dans le champ artistique, l'exploration exponentielle du corps depuis le début du futurisme jusqu'à nos jours en passant par le boum de l'art corporel et du happening des années 1960 à 1990 témoigne d'un intérêt pour la définition du sujet et la quête de ses limites. A son point de départ se situe un trouble des distinctions entre l'œuvre, l'artiste et la vie. L'Ego devient central, à la fois sanctifié et tourné en dérision au sein même du geste artistique (Michel Journiac par exemple). Le vécu devient un support à création (Bobby Baker, Karen Finley, Rébecca Chaillon, Steven Cohen, d'une certaine manière Phia Ménard et Cassils) et le corps une matière à explorer (Jan Fabre, Dimitris Papaioannou, Shasha Waltz, Alexander Vantournhout et Bauke Lievens, Yann Marussich, Chris Verdonk, le groupe Cadavre).

Même si les réactions des spectateur·trice·s peuvent être vives, même si l'artiste acquière une place prépondérante, peut-on pour autant réduire ces spectacles à l'expression d'un narcissisme historique qui détruit le social ? La désacralisation *apparente* des corps sur scène, simultanée à leur surinvestissement, reflète-elle une désacralisation ou un surinvestissement des corps dans la société ? Ou s'agit-il plutôt de les dénoncer ? Les spectacles se contentent-ils de s'inscrire dans une logique mimétique, désinvolte, désengagée de la société ou est-ce qu'ils tentent d'en reproduire certains traits pour resusciter l'intérêt pour des sujets fondamentaux, revivifier les interrogations, recréer du lien et du sens ? La question est de savoir si les œuvres étudiées font naïvement partie d'un système historique et social sur lequel elles n'ont aucune prise, voire qu'elles alimentent, ou si elles tentent d'y résister, de le mettre à l'épreuve.

L'insertion des corps dans des situations extrêmes permet de rappeler les corps à eux-mêmes, que ce soit sur scène ou dans la salle. Le vide appelle moins le remplissage que la quête d'un bord, d'un fond, d'une limite en regard de laquelle il existe, et c'est cette frontière que les artistes semblent rechercher. Si le puritanisme censeur n'est plus de mise, si le soutenable est repoussé, si la violence ou la mort sont exposées de manière récurrente, peut-être qu'il ne s'agit pas tant d'une indifférence, d'un désintérêt, d'une banalisation totale que d'une volonté de réincarner la corporéité, de lui redonner de la place et de la valeur au sein du social. Il n'y a pas de pureté du geste artistique, il ne se détache pas complètement du monde dans lequel il s'insère,

⁹⁵⁶ *Ibidem*, p. 79.

et ne le subit pas non plus totalement. Les pratiques artistiques explorées résistent peut-être autant qu'elles contribuent au contexte duquel elles font partie.

Peut-être pourrait-on dire que le vide propre au narcissisme évoqué par Christopher Lasch et Gilles Lipovetsky n'est pas tant un vide statique qu'un sentiment de chute qui va de pair avec une recherche de sensations fortes, d'un sursaut, d'un ancrage dans le matériel, dans le physique, dans le concret pour retrouver une stabilité. La tonalité de *L'Ère du vide* relève parfois d'un pessimisme à nuancer, bien que les constats dressés soient d'une limpidité tranchante. Si, pour Gilles Lipovetsky : « Le néo-narcissisme ne s'est pas contenté de neutraliser l'univers social en vidant les institutions de leurs investissements émotionnels, c'est le Moi aussi bien qui se trouve cette fois décapé, vidé de son identité, paradoxalement par son hyper-investissement⁹⁵⁷ », pour ma part, je dirais plutôt que le statut d'objet (manipulable, commercialisable, utilisable, voire jetable) du corps s'affirme d'autant plus qu'il devient le lieu suprême de l'expression identitaire. Sujet et objet ne s'opposent pas, ils sont mêlés dans une logique inextricable rendue évidente sur les scènes contemporaines.

Des corps transgressifs aux corps liants

Les corps ne sont pas seulement extrêmes, ils sont aussi transgressifs. La transgression implique elle aussi la notion de frontière, de dépassement ou de déplacement. L'excès ou l'extrême mettent l'accent sur le « trop » et sur une forme de désinvolture du geste, presque une volonté de faire pour faire, pour expérimenter. Être extrême, c'est aussi un peu être égoïste, se centrer sur ses propres sensations, puisque l'excès, souvent, exclut l'altérité ou la phagocyte. Pourtant, dans les performances et les spectacles étudiés, il y a de la place pour l'autre, pour un partage de sensations et d'expériences, qu'elles soient agréables ou désagréables. La notion de transgression semble alors plus inclusive et surtout plus politique. Les exemples d'extrême que Paul Ardenne donne touchent autant au loisir (les courses automobiles, bien qu'elles puissent aussi faire l'objet d'un métier), à la distraction (recherche de sensations fortes), au vice (les *snuff movies*), qu'à l'art. L'extrême relève quasiment d'une forme d'hédonisme qui transforme

⁹⁵⁷ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*

même la souffrance, lorsqu'elle est présente ou représentée, en plaisir. La transgression, quant à elle, constitue davantage une désobéissance, la remise en question d'un ordre établi. Il faut une forme d'engagement pour vouloir transgresser. Phia Ménard parle en ces termes des corps qu'elle met en scène :

Ce sont des corps transgressifs car ce sont des corps qui jouent de l'indéfinition. Qui traversent les définitions, qui s'affranchissent, qui n'ont pas peur de la monstruosité, qui n'ont pas peur de la beauté. [...] La transgression c'est la possibilité d'amener un autre regard sur les corps. [...] Et puis le transgressif c'est aussi remettre en question la représentation. [...] J'ai besoin, au théâtre, d'espérer la possibilité que le corps soit autre. Qu'il puisse s'extraire de sa condition. Et au moment où il s'extraie de sa condition il est dans un refus de la norme, il se détache des règles. [...] Il y a quelque chose de transgressif : on sait que c'est faux mais on vit quelque chose. [...] Et puis il y a surtout cette question de l'imaginaire. De ce qui est prémâché, ce qui ne l'est pas. Se dire qu'on peut encore changer les formes. Tout a déjà été fait mais il y a la possibilité de réinventer à l'intérieur, de remixer les choses, de requestionner⁹⁵⁸.

Transgresser ne revient pas forcément à opérer une révolution complète, à inverser l'ordre des choses, ce qui correspondrait davantage à une subversion. On peut voir la transgression comme une déstabilisation, mais aussi comme une proposition, un acte qui ouvre vers autre chose, qui construit sans forcément détruire. Dans les œuvres de mon corpus, l'identité humaine n'est pas complètement niée, du moins pas en permanence. Elle chancelle, elle est remise en question, mais continue d'exister et prend des formes qui perturbent nos représentations traditionnelles des corps.

Enfin, les corporéités et les sensations engendrées par la matière agissent aussi comme liants. La nourriture, par son caractère à la fois intime et social, individuel et culturel, en est un exemple flagrant. Elle produit une expérience unique, propre à chaque spectateur·trice, qui en fait une matière imprévisible, et simultanément elle permet une forme de communion. Même lorsqu'une tension se noue entre la scène et la salle (Rodrigo García, Karen Finley, Carolee Schneeman, Rébecca Chaillon, Steven Cohen...), des alliances se créent. Il s'agit soit de s'inscrire en réaction à l'acte dérangeant perpétré sur scène, soit de partager malgré tout des références culturelles ou une projection empathique envers l'artiste. Il en est de même avec les matières élémentaires (glace, glaise, feu) ou quotidiennes (huile, verre, javel) qui permettent une expérience universelle et particulière à chacun·e.

Alors, si la matière favorise une ouverture de l'individu au monde qui l'entoure, elle ne se réduit pas à une figure d'opposition. Elle permet au contraire d'accueillir l'altérité sans

⁹⁵⁸ Phia Ménard, *op. cit.*

rejeter l'identité. Comme le suggère Renaud Barbaras, il n'y a pas nécessairement d'alternative : je peux être dans le monde, ou être *au* monde, en faire partie, sans pour autant m'annihiler.

L'opposition entre Christopher Lasch et Erin Hurley que je mettais en avant dans le chapitre théorique, s'avère alors caduque. Les sens, exacerbés par la matière, peuvent certes favoriser des moments de mélange ou de rencontre avec l'altérité, mais ils ne suppriment pas pour autant l'identité. L'état d'ouverture au monde est à la fois le point de départ d'œuvres radicales (réaliser une performance extrême pour réagir à cet engluement, à ce manque d'attache afin de se réapproprier son corps et son identité) et leur point d'arrivée (le temps de partage empathique et sensoriel produit par le spectacle). En même temps, la personne ne cesse jamais véritablement d'exister et d'avoir sa propre unité. La communion, le sentiment de faire partie, n'est pas pour autant une confusion. Comme dans les nouveaux matérialismes, ce n'est pas parce qu'un réseau émerge et que ce réseau semble signifiant que les êtres et choses qui le composent cessent d'exister en eux-mêmes. Au contraire, c'est parce que ces êtres et choses existent en eux-mêmes que leur mise en réseau, que les relations qui se tissent font sens.

Les corps, en tant qu'ouverture et fermeture, en tant que frontière et franchissement simultané de cette frontière, sont à envisager comme ce qui crée du lien. Dans *Anthropologie du corps et modernité*, David Le Breton rappelle que dans les sociétés traditionnelles à tendances holistes et communautaires, les corps ne sont pas le lieu d'une scission et leurs représentations sont des représentations de la personne comme intégrée à un tout, contrairement à l'idéal occidental contemporain de clôture du sujet sur lui-même :

Dans les sociétés occidentales de type individualiste, le corps fonctionne comme interrupteur de l'énergie sociale ; dans les sociétés traditionnelles il est au contraire le relieur de l'énergie communautaire. Par son corps, l'être humain est en communication avec les différents champs symboliques qui donnent sens à l'existence collective. Mais le « corps » n'est pas la personne, d'autres principes concourent à la fondation de cette dernière⁹⁵⁹.

Pour ma part, je ne dirai pas que le corps ne constitue pas la personne, mais plutôt qu'il y participe et que cela ne l'empêche pas de s'insérer dans un ensemble de relations humaines et non-humaines.

Les performances et spectacles abordés ne se contentent pas de proposer de nouveaux types d'actions physiques toujours plus épatantes pour assouvir les aspirations insatisfaisables du *body art*. Comme le suggère déjà Henri-Pierre Jeudy :

⁹⁵⁹ David Le Breton, *op. cit.*, p. 31.

A la question « Que peut le corps ? », les pratiques artistiques désignées comme des performances répondent par l'exacerbation des possibles. Le corps, comme puissance active des affections, est exalté parce qu'il n'est plus pris pour le support nécessaire de nos représentations. L'immédiateté de l'expression semble être une mise en négation du pouvoir de la représentation. [...] L'expression semble alors précéder la représentation et vise à déstructurer nos préjugés⁹⁶⁰.

Mais l'hyper-présence de matière sur scène va au-delà du jaillissement d'une expression. Il s'opère dans cette action un décentrement profond. Les artistes cherchent à développer d'autres *perceptions* des corps notamment en ayant recours à un mélange de diverses sensations qui ne se cantonnent pas à la fonction spéculaire. C'est une relation scène-salle plus organique et immédiate qui est recherchée :

S'il est évident qu'on demeure toujours dans un ordre de la représentation, qu'il est impossible d'y échapper, il faut bien reconnaître que la volonté de nier le primat de la relation spéculaire – aussi naïve puisse-t-elle paraître – modifie nos habitudes de perception sans les faire disparaître. Il y a dans l'aventure du corps exhibé une « haine du miroir » surprenante. Le corps, comme puissance infinie de possibles, n'a pas besoin de se soumettre à la règle du spéculaire, son aventure consiste justement à briser le miroir ou à passer de l'autre côté. Tel serait le grand stéréotype de l'exhibition esthétique du corps. S'exhiber devient le contraire de représenter. De même la performance devient le contraire du spectacle. L'immédiateté de l'expression, telle la négation de toute mise à distance, entraîne des effets de contagion des affects, une sorte d'attraction mutuelle des corps⁹⁶¹.

Même l'écœurement – tant qu'il ne franchit pas le seuil de la saturation sensorielle ultime – permet de créer du lien, une forme de projection qui passe paradoxalement par un rejet :

La répulsion de l'Autre entraîne celle que toute personne peut ressentir à l'égard d'elle-même, non par compassion, mais par le seul effet de contagion visuelle. Et pour résister à ce glissement, le dégoût est cristallisé sur l'Autre afin que le rejet nécessaire intervienne comme une issue salvatrice. Appréhendé comme objet de répulsion, le corps de l'Autre permet cette auto-exclusion qui conjure le risque de contagion du dégoût. [...] On connaît toute la complexité de la relation entre l'attraction et la répulsion et son point culminant : ce que j'exècre le plus, c'est ce que je désire par-dessus tout. Une pareille considération laisse entendre qu'à proprement parler, le dégoût est un mode de jouissance à part entière et que toute une vie peut se construire comme l'accomplissement d'une esthétique quasi métaphysique du dégoût⁹⁶².

L'écœurement engendre une haine ou une résistance commune à un même objet de dégoût. C'est de manière sensorielle, presque viscérale, que l'on érige collectivement une situation, une personne ou un objet comme repoussant. Cet autre que tout nous pousse à rejeter, par crainte d'être soi-même contaminé·e, permet au groupe d'exister. La projection hypothétique de soi dans cet autre abominable bâtit un extérieur, un Autre absolu, contre lequel

⁹⁶⁰ Henri Pierre Jeudy, *op. cit.*, p. 89.

⁹⁶¹ Henri-Pierre Jeudy, *op. cit.*, p. 90.

⁹⁶² *Ibidem*, p. 106.

peut se former un intérieur, un Nous rassurant. La dimension morale et celle sensorielle se mêlent pour faire communion contre cette forme-limite que présente l'artiste sur scène lorsqu'il ou elle suscite le dégoût. Le corps écœurant assure la fonction cathartique de bouc-émissaire qui rappelle un bord à ne pas franchir au-delà duquel on glisse vers le décadent, le monstrueux, le non-humain. C'est précisément parce que le corps dégoûtant endosse ce rôle qu'il est aussi attirant, fascinant et nécessaire.

Des expériences de l'inadéquation corporelle

Finalement, les performances et spectacles intégrant de la matière, permettent d'une certaine façon de dépasser l'individualisme tant décrié par Christopher Lasch et Gilles Lipovetsky. Par cette connexion favorisée via l'exacerbation des sensations à l'échelle intime et sociale, la figure toute puissante de l'artiste exhibant son corps et son histoire est transcendée, sans pour autant être rejetée à cent-pour-cent. Le vécu personnel et corporel de l'artiste peut toujours motiver le geste artistique, mais ce dernier ne s'y réduit pas.

La relation nouée entre la scène et la salle autour de la représentation des corps dépasse elle aussi son cadre traditionnel. Même si certains moyens utilisés par les performeur·euse·s relèvent parfois de stratégies communicationnelles propres à notre époque (notamment chez Rodrigo García), l'expérience proposée pendant le spectacle est radicalement différente des images de corps *mainstream*. Ce qui est donné à sentir – ou à *éprouver* – du côté du public, c'est une expérience corporelle humaine qui n'est pas lisse, qui n'a rien de commun avec les corps idéalisés promus par la publicité et les réseaux sociaux dominants. Les actes, situations ou environnements extrêmes qui sont présentés sur scène ne relèvent pas du quotidien : même lorsqu'ils s'en inspirent (nourriture, référence à l'hygiène, matières connues de toutes et de tous), le quotidien est décalé, déformé, malmené ou amplifié. Ces spectacles ont alors la capacité de nous faire éprouver, en tant que spectateur·trice·s, l'inadéquation entre l'expérience de notre propre vécu corporel et l'image du corps parfait valorisée par les médias. Ces actes ou environnements radicaux créent une coupure avec le quotidien ou insèrent dans sa représentation une forme d'étrangeté qui génère un sentiment de distance. Cette incise ou cet

écart peuvent être éprouvés à d'autres moments de la vie. Nous sommes, au cours de notre existence, tiraillé·e·s entre nos actions banales, journalières et nécessaires d'une part, des images de corps véhiculées par le système socio-politique dominant d'autre part, et des moments ou rencontres limites (lorsque notre corps souffre, lorsqu'on est confronté·e·s à des corps désocialisé·e·s, des sans-abris, des malades, des personnes dégénérantes ou en situation de handicap visible, des identités *queer*...). Le théâtre et la performance employant des matières se rapprochent de cette dernière catégorie d'expérience du corps. Que le corps, lui-même pris comme matière, soit présenté comme objet fragile et vulnérable, ou que les matières environnantes produisent des états extrêmes, l'évènement qui a lieu sur scène crée une zone de friction entre la scène et la salle, précisément parce que ce sont les représentations problématiques du corps humain qui sont en jeu.

La particularité de l'usage de matières pour faire éprouver cette inadéquation corporelle se situe d'une part dans le recours à une hyper-sensorialité lors de la représentation, d'autre part dans la violence récurrente de l'action artistique. Par opposition, d'autres spectacles vont chercher à déstabiliser nos représentations du corps humain en élaborant une relation de tendresse, d'ouverture, de confiance envers l'artiste. Je pense notamment à la performeuse naine Chiara Bersani qui, dans *Seeking Unicorns*, utilise un dispositif très épuré, c'est-à-dire un plateau nu et quelques sons d'ambiance pour encourager une proximité avec le public. Elle se déplace très lentement au sol pour s'approcher des spectateur·trice·s, également installé·e·s par terre, dans un dispositif tri-frontal qui favorise un sentiment d'intimité. L'essentiel de la performance consiste en une danse minimaliste effectuée très proche du public mais surtout en élaborant constamment un contact visuel avec chaque spectateur·trice. Dans cette création Chiara Bersani dédramatise son corps difforme et autorise les personnes majoritairement valides à poser un regard sur elle en évitant au maximum l'esthétique du *freak show*. Ce dispositif permet une projection douce vers un corps hors-norme qui questionne la manière de concevoir un corps comme beau ou laid, sain ou malsain, normal ou anormal mais sans créer de confrontation violente et en stimulant très peu les sens.

Au contraire, les artistes de mon corpus emploient la matière pour véhiculer une forme de violence, alors même que ce sont – en dehors des corps *queer* de Phia Ménard et Cassils, et du corps noir et charnu de Rébecca Chaillon – essentiellement des corps dans les normes. C'est une expérience humaine, souvent difficile, partagée par toutes et tous, qui est proposée au travers de cette brutalité du corps à corps avec la matière. Les artistes en question rejouent le schisme entre identité et altérité qu'engendrent les moments-limites ou les rencontres avec des

corps-limites qui adviennent de manière ponctuelle mais régulière dans notre quotidien et qui nous rappellent à notre propre matérialité.

Ces spectacles, sans être explicatifs, didactiques ou naturalistes, mettent en avant un point de non-retour : il n'est possible de s'identifier à la souffrance (de l'autre, mais aussi à sa propre souffrance) qu'à un certain point, au-delà duquel on bascule soit dans le rejet – d'où la réflexion sur l'écoeurement et le dégoût en tant que mécanisme de protection permettant de tenir une menace à distance – soit dans la dissociation, ou encore, dans la transformation de l'insoutenable pour produire du beau.

La porosité apparaît dès lors comme stratégie artistique d'affirmation identitaire. L'identité poreuse s'affirme précisément parce qu'elle est menacée de désintégration (débordement, vomissement, trop plein, salissure, recouvrement, danger, désassemblage, cannibalisme, corps-objet, cadavre...). Ce qui est intéressant dans la recherche de l'extrême au sein de la matière, n'est pas tant la limite à ne pas franchir, puisqu'on a vu qu'elle peut sans cesse être déplacée et se situer aussi bien dans le surplus que dans le retranchement. C'est plutôt l'acte même car celui-ci devient signifiant. Il devient l'instant de bascule où matière et corps se co-forment, entrent dans un champ de force sensible dans lequel tout semble possible, où l'agentivité peut à tout moment être redistribuée. La prise de risque, qu'elle aille de l'écorchure au danger de mort en passant par la souillure et le dégoût, fait des corps des terrains de jeu et d'exploration. L'avènement de leur propre matérialité et la quasi-horizontalité qui s'instaure avec les autres matières dédramatisent l'action, la rendent performative. Certaines œuvres demeurent spectaculaires, voire sensationnelles ; d'autres défont les attentes spectatoriennes pour explorer un phénomène lent et minimal. Les artistes font des choix forts, loin d'être anodins, même s'ils peuvent sembler gratuits. Contrairement aux corps malades ou aux corps handicapés, qui n'ont pas le choix de leur condition, s'infligent sur scène une expérience limite, parfois dangereuse, relève d'une volonté bien réfléchie. Stratégies esthétiques et dispositifs scéniques sont conçus pour donner faim, susciter la nausée, faire transpirer, engluer les corps, refroidir la peau, faire glisser, risquer de brûler, accélérer les battements cardiaques, etc. Quand le corps est malade ou handicapé, il dicte déjà ses propres lois « de l'intérieur » et c'est par la suite que l'individu choisit d'agir dessus, de réagir à son état. Tandis qu'ici, ce sont les artistes

qui déterminent « de l'extérieur », en amont, le cadre dans lequel leur corps peut être éprouvé et selon des standards qui sont les leurs. En mettant leurs tripes sur la table ou en risquant leur peau – quelques fois au sens propre –, les artistes expriment leur subjectivité par l'intermédiaire du pouvoir de leurs actions, qu'ils ou elles confrontent directement à la matière. La négociation perpétuelle que nous effectuons entre notre corps tel qu'il nous est donné, avec toutes ses caractéristiques biologiquement déterminées, et notre capacité à le modifier est rejouée à grande échelle dans la rencontre avec une matière signifiante. Aux environnements ultra-matériels correspondent alors des processus d'exacerbation sensorielle, une temporalité calquée sur les propriétés matérielles des corps et des identités saisies dans un instant de transformation qui les rend à la fois puissantes, radicales, singulières et vulnérables, ouvertes, poreuses.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE.....	7
INTRODUCTION.....	9
ÉLÉMENTS DE THÉORISATION.....	34
LA MATIÈRE, EN TANT QUE PARTENAIRE DE SCÈNE	47
RENFORCER OU DISSOUDRE LES FRONTIÈRES DU SUJET	51
PREMIER CHAPITRE. CORPS ÉCOEURANTS : LA NOURRITURE COMME MATIÈRE-FRONTIÈRE.....	57
INTRODUCTION : LA TRAGÉDIE DES SPAGHETTIS	58
PREMIÈRE PARTIE. LE REJET DE LA NOURRITURE : DÉGOÛT POUR LA MATÉRIALITÉ DES CORPS ET IDENTITÉS À LA MARGE.....	77
<i>A/ Martin Messier : détruire la nourriture, nier la matérialité humaine</i>	<i>79</i>
<i>B/ Bobby Baker : recracher la nourriture</i>	<i>92</i>
<i>C/ Susciter l'écoeurement pour exprimer des identités en rupture.....</i>	<i>106</i>
DEUXIÈME PARTIE. DÉSTABILISER LES IDENTITÉS : QUAND LA NOURRITURE SUBVERTIT LES FRONTIÈRES ENTRE DEDANS ET DEHORS DU CORPS	121
<i>A/ « Cuisiner » l'identité de genre</i>	<i>124</i>
<i>B/ Dissolution des identités dans l'environnement alimentaire</i>	<i>161</i>
TROISIÈME PARTIE. CONFUSION ENTRE CORPS ET NOURRITURE : QUAND LE CANNIBALISME PERTURBE LA PROJECTION IDENTITAIRE.....	177
<i>A/ Manger l'être aimé : déplacement de la projection identitaire</i>	<i>182</i>
<i>B/ Manger l'artiste : consommer le spectacle et faire communion.....</i>	<i>196</i>
<i>C/ Manger un fœtus : lorsque la nourriture interdite anéantit toute projection identitaire</i>	<i>204</i>
CONCLUSION	212
DEUXIÈME CHAPITRE. CORPS PERMÉABLES : MATIÈRES SCULPTABLES, FLUIDES ET AGRESSIVES.....	218
INTRODUCTION : L'AGENTIVIÉ DE LA MATIÈRE	219
PREMIÈRE PARTIE. LORSQUE LA MATIÈRE DISSOUT LES IDENTITÉS	236
<i>A/ Engloutissement des corps par l'environnement</i>	<i>238</i>

<i>B/ Matières qui menacent ou attaquent les corps</i>	261
<i>C/ Un corps-matière</i>	281
DEUXIÈME PARTIE. QUÊTE ET TRANSFORMATION DE L'IDENTITÉ DANS LA MATIÈRE	304
<i>A/ Modelage et sculpture du Moi</i>	305
<i>B/ De la sculpture à l'effacement du Moi</i>	333
CONCLUSION	357
CONCLUSION.....	368
MODALITÉS DE L'EXTRÊME	373
DÉBORDEMENT DU MOI	384
DES CORPS TRANSGRESSIFS AUX CORPS LIANTS	389
DES EXPÉRIENCES DE L'INADÉQUATION CORPORELLE.....	393
TABLE DES MATIÈRES.....	397
BIBLIOGRAPHIE.....	399
ANNEXES.....	417

BIBLIOGRAPHIE

Philosophies du corps et de l'identité

ABITAN, Audrey, *Déterminants et conséquences du dégoût physique et moral : du jugement stéréotypé à la déshumanisation*, Thèse de doctorat en psychologie sociale, Université Paris Descartes (Paris 5), 2012.

ABITAN, Audrey et KRAUTH-GRUBER, Silvia, « « Ça me dégoûte », « Tu me dégoûtes » : déterminants et conséquences du dégoût physique et moral », *L'année psychologique*, vol. 114, janvier 2014, p. 97-124.

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer. I*, Paris, Seuil, 1997.

ANDRIEU, Bernard et BOETSCH, Gilles, *Le dictionnaire du corps*, 2018.

ANZIEU, Didier, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1995, (« Psychismes »).

AUSLANDER, Philip, SANDAHL, Carrie et ARBOR, Ann (dir.), *Bodies in commotion: disability & performance*, of Michigan Press, 2005 (« Corporealities »).

BARBARAS, Renaud, *La perception : essai sur le sensible*, Paris, J. Vrin, 2009, (« Moments philosophiques »).

BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, 2018, (« Collection folio Essais », 35).

BOETSCH, Gilles, CHEVÉ, Dominique et BLANCHARD, Pascal (dir.), *Le corps dans tous ses états : regards anthropologiques*, Paris, CNRS éditions, 2000, (« CNRS anthropologie »).

BUTLER, Judith et MALABOU, Catherine, *Sois mon corps : une lecture contemporaine de la domination et de la servitude chez Hegel*, Paris, Bayard, 2010.

COMAR, Philippe, *Les images du corps*, Paris, Gallimard, 1993, (« Découvertes Gallimard Sciences », 185).

COSTALAT-FOUNEAU, Anne-Marie, « Identité, action et subjectivité », *Connexions*, n° 89, août 2008, p. 63-74.

COURTINE, Jean-Jacques (dir.), *Histoire du corps - Les Mutations du regard. Le XX^e siècle*,

vol. 3, Paris, Points, 2011.

DAMASIO, Antonio R. et BLANC, Marcel, *L'erreur de Descartes : la raison des émotions*, Nouvelle éd., Paris, O. Jacob, 2010, (« Odile Jacob poches »).

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Seuil, Paris, 2002.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de minuit, 1980, (« Collection "Critique" », t. 2).

DERRIDA, Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Nouv. éd., Paris, Galilée, 2008, (« Collection Incises »).

DESCARTES, René, *Discours de la méthode : pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*, Paris, Libro, 2004.

DESCARTES, René, *Méditations métaphysiques : objections et réponses suivies de quatre lettres*, Barcelone, Flammarion, 2011.

DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes de Diderot revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la bibliothèque de l'Ermitage.*, vol. 1, Paris, Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1875.

DOUGLAS, Mary, *Purity and danger: an analysis of concept of pollution and taboo*, London ; New York, Routledge, 2005, (« Routledge classics »).

DURIF-BRUCKERT, Christine, *La nourriture et nous : corps imaginaires et normes sociales*, Paris, A. Colin, 2007, (« Sociétales »).

EDELMAN, Bernard, *Ni chose ni personne : le corps humain en question*, Paris, Hermann, 2009, (« Philosophie »).

FINTZ, Claude (dir.) *Le corps comme lieu de métissages : littérature, biologie, arts, anthropologie : actes du colloque de décembre 2002, Grenoble*, Paris, L'Harmattan, 2003, (« Les imaginaires du corps », 3).

FOUCAULT, Michel, « Le Corps utopique », France Culture, 1966. En ligne. Consulté le 20 septembre 2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=NSNkxvGIUNY>.

FREUD, Sigmund, « 'L'inquiétante étrangeté' (Das Unheimliche) », in *Essais de psychanalyse appliquée.*, trad. Marie Bonaparte et E. Marty, Gallimard, 1933, p. 163-210.

HOLLEY, André, « Regard biologique sur l'odorat et le goût », *Les Cahiers jungiens de psychanalyse*, février 2007, p. 15-27.

KOZEL, Susan, *Closer : Performance, Technologies, Phenomenology*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2007.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur essai sur l'abjection*, Paris, Editions du Seuil, 1980.

LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. ». En ligne. Consulté le 16 décembre 2019. URL

: <http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psych/psysem/miroir.htm>.

LASCH, Christopher, *Le moi assiégé : essai sur l'érosion de la personnalité*, trad. Christophe Rosson, Paris, Climats, 2008.

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 2017.

LE BRETON, David, *Des visages : essai d'anthropologie*, Paris, Editions A.M. Métailié : Diffusion, Seuil, 1992, (« Collection Traversées »).

LE GOFF, Jacques, « Document/Monument », in Erica Magris, Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les théâtres documentaires*, Montpellier, Deuxième époque, 2019.

LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Dordrecht, Kluwer Academic, 2009, (« Livre de Poche Biblio essais », 4120).

LÉVINE, Éva et TOUBOUL, Patricia, *Le corps*, Paris, Flammarion, 2015.

LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Nouv. éd., Paris, Gallimard, 2008, (« Collection folio Essais », 121).

MARZANO, Maria et PARISOLI, Michela, *Penser le corps*, 1re éd., Paris, Presses universitaires de France, 2002, (« Questions d'éthique »).

MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, 13e éd., Paris, PUF (Presse Universitaires de France), 2013, (« Quadrige »).

MBEMBE, Achille, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, vol. 21 / 1, 2006, p. 29.

MEIDANI, Anastasia, *Les fabriques du corps*, Presses universitaires du Mirail, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, (« Bibliothèque des idées »).

PELLUCHON, Corine, *Les nourritures : philosophie du corps politique*, Points, Paris, 2020, (« Points Essais »).

SAMI ALI, Mahmoud, *Corps réel, corps imaginaire : pour une épistémologie psychanalytique*, Paris, Dunod, 1984.

SCHILDER, Paul, *L'image du corps : étude des forces constructives de la psyché*, Paris, Gallimard, 1984.

SCHULTZ, R. Louis et FEITIS, Rosemary, *The endless web: fascial anatomy and physical reality*, Berkeley, Calif, North Atlantic Books, 1996.

SERRES, Michel, *Variations sur le corps*, Paris, Le Pommier, 2013.

VERGEZ-SEIJA, Sarah (dir.), *La peau : un continent à explorer*, Paris, Ed. Autrement, 2005, (« Autrement Collection Mutations », 240).

YOUNG, Christina, « Corporéité « déviante » et acte d'allaiter : une théorisation », *Nouvelles*

Questions Féministes, vol. 40, trad. Isabelle Zinn et Clothilde Palazzo-Crettol, janvier 2021, p. 67-80.

WINNICOTT, Donald, « La crainte de l'effondrement (republication de l'article « Fear of breakdown » suite à l'autorisation de The International Journal of Psychoanalysis: « Fear of Breakdown », by D.W. Winnicott. (1974). International Review of Psycho-Analysis, 1:103-107.) », *Cliniques*, février 2019, p. 16-28.

Philosophies autour des matières et nouveaux matérialismes

BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1994, (« Collection folio Essais »).

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, Paris, 1948.

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes : essai sur l'imagination en mouvement*, Librairie José Corti, Paris, 1990.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, J. Corti, 1984.

BARAD, Karen, « Nature's Queer Performativity », *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, vol. 19 / 2 Spring/Summer, 2011, p. 121-158.

BARAD, Karen, « Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28 / 3, mars 2003, p. 801-831.

BARAD, Karen, « Transmaterialities: Trans*/Matter/Realities and Queer Political Imaginings », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 21 / 2-3, 2015, p. 387-422.

BARAD, Karen, « Troubling Time/S and Ecologies of Nothingness: Re-Turning, Re-Membering, and Facing the Incalculable », *New Formations*, vol. 92, Autumn 2017, p. 56-86.

BARBUT, Clélia, « Les nouveaux matérialismes », *Critique d'art*, vol. 54, 2020, p. 74-88.

BENNETT, Jane, *Vibrant matter: a political ecology of things*, Durham, Duke University Press, 2010.

BOYSEN, Benjamin, « The embarrassment of being human: A critique of new materialism and object-oriented ontology », *Orbis Litterarum*, vol. 73 / 3, 2018, p. 225-242.

CALVERT-MINOR, Chris, « Epistemological Misgivings of Karen Barad's 'Posthumanism' », *Human Studies*, vol. 37 / 1, 2014, p. 123-137.

CUDWORTH, Erika et HOBDEN, Stephen, « Liberation for straw dogs? Old materialism, new materialism and the challenge of an emancipatory posthumanism », *Globalizations*, vol. 12 / 1, 2015, p. 134-148.

LATOUR, Bruno, « Agency at the Time of the Anthropocene », *New Literary History*, vol. 45 / 1 Winter, 2014, p. 1-18.

LATOUR, Bruno, *Changer de société - refaire de la sociologie*, trad. Nicolas Guilhot, Paris, Editions La Découverte, 2006.

LATOUR, Bruno, « L'Anthropocène et la destruction de l'image du Globe », in *De l'univers clos du monde infini*, Paris, Dehors, 2014, p. 27-54.

PLOTIN, « Livre Huitième. De la nature, de la contemplation et de l'Un », in *Les Ennéades*, III, trad. M.-N. Bouillet, Hachette, Paris, 1859.

PLOTIN, « Livre sixième. Du beau. », in *Les Ennéades*, I, trad. M.-N. Bouillet, Hachette, Paris, 1857.

ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris, 1997.

WOOLF, Virginia, *Les vagues*, Paris, Librairie générale française, 2004.

Corps de l'artiste

ARDENNE, Paul, *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006.

ARDENNE, Paul, *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du 20^e siècle*, Paris, Regard, 2001.

ARNULF, Théo, « Pratiques technologiques émergentes dans le théâtre et l'installation », *Appareil*, n°21, 2019, mis en ligne le 15 juillet 2019. En ligne. Consulté le 22 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/3093>

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1998, (« Collection folio essais », 14).

ASLAN, Odette (dir.), *Le corps en jeu*, Réimpr., Paris, CNRS éd., 2003, (« Arts du spectacle spectacles, histoire, société »).

BANU, Georges, « Jeux théâtraux et enjeux de société », *Alternatives théâtrales : Le corps travesti*, trimestre 2007, p. 2-7.

BARBA, Eugenio et SAVARESE, Nicola, *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps, 2008.

CREISSELS, Anne, *Prêter son corps au mythe : le féminin et l'art contemporain*, Paris, Félin-Kiron, 2009, (« Les marches du temps »).

FÉRAL, Josette (dir.) et Project Muse, *Pratiques performatives : Body remix*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

FÉRAL, Josette et PERROT, Edwige (dir.), *Le réel à l'épreuve des technologies : les arts de la scène et les arts médiatiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, (« Collection Le Spectaculaire »).

HUESCA, Roland, « Nudité, la danse des orifices », *Quant à la danse*, octobre 2004, p. 50-59.

JEUDY, Henri Pierre, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin, 1998, (« Chemins de traverse »).

KANTOR, Tadeusz, *Écrits. 1 : Du théâtre clandestin au théâtre de la mort*, Besançon, Éd. Les Solitaires Intempestifs, 2015.

KANTOR, Tadeusz, *Métamorphoses*, Paris, Chêne, 1982. LORELLE, Yves, *Le corps, les rites et la scène : des origines au XX^e siècle : essai*, Paris, Amandier, 2003.

MARUSSICH, Yann, « Voyage(s) dans l'immobilité », *Communications*, vol. 1 / 92, 2013, p. 239-251.

MÈREDIEU, Florence DE, « Le corps en tant que matériau », in *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, p. 270-287.

MILLETT-GALLANT, Ann, *The disabled body in contemporary art*, 1e. éd., New York, Palgrave Macmillan, 2010.

PEARL, Lydie (dir.) ; *Corps, art et société : chimères et utopies*, Paris, L'Harmattan, 1998, (« Nouvelles études anthropologiques »).

PHELAN, Peggy, *Mourning sex: performing public memories*, London ; New York, Routledge, 1997.

PRAT-COUADAU, Nathalie, BOURRIAUD, Nicholas et Galerie Enrico Navarra, *Le corps mutant*, Paris, Galerie Enrico Navarra, 2000.

RANCIÈRE, Jacques, *La spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éd, 2008.

SCHNEIDER, Rebecca, *Performing remains: art and war in times of theatrical reenactment*, Abingdon, Oxon ; New York, Routledge, 2011.

SCHNEIDER, Rebecca, *The explicit body in performance*, London ; New York, Routledge, 1997.

STERN, Nathaniel, « The Implicit Body as Performance: Analyzing Interactive Art », *Leonardo*, vol. 44 / 3, 2011, p. 233-238.

THAIN, Alanna et PRESTON, V.K., « Tendering the Flesh: The ABCs of Dave St-Pierre's Contemporary Utopias », *TDR*, vol. 57 / 4, 2013, p. 28-51.

VERDONCK, Chris, « Entretien avec Chris Verdonck », propos recueillis par Antoine de Baecque en février 2008. En ligne. Consulté le 22 juin 2022. URL : https://festival-avignon.com/storage/document/12//18412_entretienkrisverdonck.pdf

WARR, Tracey et JONES, Amelia, *Le corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, 2011.

Corps et matières non alimentaires en scène

AÏT-TOUATI, Frédérique et HAMIDI-KIM, Bérénice, « Avant-propos », *thâtre*, Chantier #4 : Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'anthropo-scène, juillet 2019. En ligne. Consulté le 17 octobre 2020. URL : <https://www.thatre.com/2019/07/06/4-climats-du-theatre-au-temps-des-catastrophes/>.

BARCELÓ, Miquel et NADJ, Josef, entretien sans titre, datant du 16 avril 2016, réalisé par la Fondation Beyeler (Bâle, Suisse). En ligne. Consulté le 03 janvier 2020 : <http://josefnadj.com/paso-doble/#tab-1520869628135-4-1>

BARCELÓ, Miquel et NADJ, Josef, entretien sans titre, non daté, réalisé par Irène Filiberti. En ligne. Consulté le 03 janvier 2020 : <http://josefnadj.com/paso-doble/#presentation>

BURGHOLZER, Laurette et BEAUCHAMP, Hélène, *Itw : im dialog: Uneins - Désuni - At odds. Identitätsentwürfe im Figurentheater*, Berlin, Alexander, 2021.

CASSILS, « BECOMING AN IMAGE Heather Cassils », Londres, National Theatre Studios, 2013. En ligne. Consulté le 27 novembre 2020. URL : <https://vimeo.com/64418623>.

CASSILS, « Cassils Presents 'The Resilience of the 20%' at the 2015 Creative Capital

Retreat », 2015. En ligne. Consulté le 27 novembre 2020. URL : https://www.youtube.com/watch?v=CluvsqzTns&ab_channel=CreativeCapital.

CASSILS, descriptif de la performance *Becoming an Image*. En ligne. Consulté le 14 novembre 2020. URL : <https://www.cassils.net/cassils-artwork-becoming-an-image>

CASSILS, descriptif de la performance *Inextinguishable Fire*. En ligne. Consulté le 27 novembre 2020. URL : <https://www.cassils.net/cassils-artwork-inextinguishable-fire>

CHAILLON, Rébecca Chaillon, descriptif de la performance *Carte noire nommée Désir*, site officiel de la compagnie Dans le Ventre. En ligne. Consulté le 11 avril 2021. URL : <http://dansleventre.com/wordpress/spectacles/carte-noire-nommee-desir/>

CHAUDHURI, Una, « 'Il doit y avoir beaucoup de poissons dans ce lac' : vers un théâtre écologique », *thâtre*, Chantier #4 : Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'anthropo-scène, trad. Frédérique Aït-Touati, juillet 2019. En ligne. Consulté le 17 octobre 2020. URL : <https://www.thaetre.com/2019/06/01/vers-un-theatre-ecologique/>.

CHAUDHURI, Una, « CLIMATE LENS. Manifeste », *thâtre*, Chantier #4 : Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'anthropo-scène, trad. Frédérique Aït-Touati, juillet 2019. En ligne. Consulté le 17 octobre 2020. URL : <https://www.thaetre.com/2019/06/02/climate-lens/>

EMENHISER-HARRIS, Karen, « A 1,900-Pound Sculpture Pushed Through the Streets of Omaha, in Tribute to Its LGBTQ History », *Hyperallergic*, may 2017. En ligne. Consulté en ligne le 20 janvier 2021. URL : <https://hyperallergic.com/377494/a-1900-pound-sculpture-pushed-through-the-streets-of-omaha-in-tribute-to-its-lgbtq-history/>

FABRE, Jan, descriptif du spectacle *Quando l'uomo principale è una donna*. Site officiel de la compagnie Troubleyn. En ligne. Consulté le 02 avril 2021. URL : <https://www.troubleyn.be/fr/productions/quando-luomo-principale-e-una-donna>

FABRE, Jan, descriptif du spectacle *Preparatio Mortis*. Site officiel de la compagnie Troubleyn. En ligne. Consulté le 07 avril 2021. URL : <https://www.troubleyn.be/fr/productions/preparatio-mortis>

FAROCKI, Harun, extrait du film *Inextinguishable Fire*, avec sous-titres français. En ligne. Consulté le 28 novembre 2020. URL : https://www.youtube.com/watch?v=EF1F4EU4710&ab_channel=cpmload

GETSY, David, extrait de *Abstract Bodies*, site officiel de Cassils. En ligne. Consulté le 20 janvier 2021. URL : <https://www.cassils.net/cassils-artwork-monument-push>

GETSY, David, *The Image of Becoming: Cassils's Allegories of Transformation*, 2015. En ligne. Consulté le 20 janvier 2021. URL : <https://static1.squarespace.com/static/5d40a0bea6305d0001bc1663/t/5dce1d357c70ce6ae5a05836/1573788982360/Getsy-Cassils+essay-MU+Eindhoven+2015.pdf>

GRUWEZ, Lisbeth, « Entretien avec Lisbeth Gruwez, propos recueillis par Aude Lavigne ». En ligne. Consulté le 18 juin 2022. URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Its-going-to-get-worse-and-worse-and-worse-my-friend/ensavoirplus/idcontent/49508>

GUATTERINI, Marinella et MACRÌ, Teresa, *Dimitris Papaioannou. Sisyphus / Trans / Form*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milan, 2020.

HERBIN, Renaud, dossier du spectacle *Wax*. En ligne. Consulté le 15 décembre 2019. URL : <http://www.renaudherbin.com/>

HERBIN, Renaud, « Relation, mouvement, métamorphoses : pratiques de la matière : Entretien réalisé par Aurélie Coulon », *Agôn. Revue des arts de la scène*, décembre 2019. En ligne. Consulté le 8 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/agon/6480>.

JONES, Amelia, « Material Traces: Performativity, Artistic ‘Work,’ and New Concepts of Agency », *The Drama Review*, vol. 59 / 4, 2015, p. 18-35.

LODI RIZZINI, Stefania « Le corps trans à l’épreuve de la binarité des sexes », communication lors de la journée d’étude « Théâtre et genres : écritures, représentations et performativités qui contrent la binarité sur scène », co-organisée par Pablo Dubott et Mélissa Bertrand, le 14 janvier 2021, à la Maison de la Recherche de Paris.

MARUSSICH, Yann, « Entretien avec Yann Marussich mené par Mélissa Bertrand », (non publié) 2022.

MAUBERT, Oriane, « Soutenir l’argile, soutenir les corps. Paso Doble (2006), Josef Nadj et Miquel Barceló », *Agôn. Revue des arts de la scène*, décembre 2019. En ligne. Consulté le 11 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/agon/6287>.

MÉNARD, Phia, « Entretien avec Phia Ménard mené par Mélissa Bertrand. », (non publié) 2018.

MÉNARD, Phia, interview sans titre, datant du 6 mars 2015, dans le cadre de la diffusion de *P.P.P.* à L’Espace Malraux - Scène nationale de Chambéry et de la Savoie, interview réalisée pour la Radio Chrétienne. En ligne. Consulté le 23 novembre 2020. URL : <https://vimeo.com/125029336>

MERABET, Emma, NOEL, Anne-Sophie et SERMON, Julie, « Les arts vivants depuis et avec la matière : perspectives historiques, esthétiques et épistémologiques », *Agôn. Revue des arts de la scène*, décembre 2019. En ligne. Consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/agon/6446>.

MESSIER, Martin, descriptif de la performance *Con Grazia*, site de la compagnie 14 lieux. En ligne. Consulté le 09 août 2020. URL : <http://mmessier.com/congrazia.html>

PAPAIOANNOU, Dimitris, interview sans titre, mise en ligne sur la plateforme YouTube par la Collezione Maramotti en décembre 2019. En ligne. Consulté le 08 avril 2021. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=9AWBUXTYQ84>

ROUSSIAL, Cyrille, « Se positionner face aux éléments : Pour une lecture matérielle des modes d’incarnation du jonglage », *Agôn. Revue des arts de la scène*, décembre 2019. En ligne. Consulté le 13 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/agon/6245>.

SAGAZAN, Olivier DE, « Entretien avec Olivier de Sagazan réalisé par Mélissa Bertrand », (non publié) 2021.

« What Is Ecotheater? – Superhero Clubhouse », 2020. En ligne. Consulté le 17 octobre 2020. URL : <http://www.superheroclubhouse.org/what-is-ecotheater/>.

Corps et nourriture en scène

ASTON, Elaine, « ‘Transforming’ Women’s Lives: Bobby Baker’s Performances of ‘Daily Life’ », *New Theatre Quarterly*, vol. 16 / 1, février 2000, p. 17-25.

BAKER, BOBBY, interview sans titre, réalisée par la Casa Encendida (Madrid, Espagne) et mise en ligne sur YouTube le 5 mars 2019. En ligne. Consulté le 16 août 2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=WgRo6xzYTdk>

BAKER, BOBBY, présentation vidéo réalisée par la Casa Encendida (Madrid, Espagne) et mise en ligne sur YouTube le 15 avril 2019 à l’occasion de la rétrospective « Tarros and Chutney ». En ligne. Consulté le 16 août 2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=qsb3yBaSUHM&t=1s>

BAKER, BOBBY, site officiel de Daily Life LTD. En ligne. Consulté le 03 juin 2021. URL : <https://www.dailylifeld.co.uk/past>

BAKER, BOBBY, *Spitting Mad*, vidéo mise en ligne le 9 juillet 2018 par Daily Life Ltd sur la plateforme Vimeo. En ligne. Consultée le 16 septembre 2020. URL : <https://vimeo.com/279044829>

BALDWIN, Lucy, « Blending in: the immaterial art of Bobby Baker’s culinary events », *TDR (Cambridge, Mass.)*, vol. 40 / 4, 1996.

BEAN, Christine Simonian, *Sticky Performances: Real Food, Sensual Provocation, and Material Strategy, 1945-2015*, Northwestern University, 2016.

BORDO, Susan, *Unbearable weight: feminism, western culture and the body*, 1. paperback print, Berkeley, Calif., Univ. of California Press, 1995.

BOUCHER, Mélanie, « La nourriture en arts performatifs », *Jeu, Nourriture en scène*, 2015, p. 14-19.

CASCETTA, Annamaria, « ‘GÓLGOTA PICNIC’ BY RODRIGO GARCIA : Starting again from man or drowning in nothingness? », *Comunicazioni sociali*, 2014, p. 129-138.

CHAILLON, Rébecca Chaillon, descriptif de la performance *L'Estomac dans la peau*. Site de la Compagnie Dans le Ventre. En ligne. Consulté le 29 septembre 2020. URL : <http://dansleventre.com/wordpress/estomac/>

CHAILLON, Rébecca, « Mélissa Bertrand en dialogue avec Rébecca Chaillon : 'Travailler l'empathie organique' », *In Vivo Arts. Dépasser les binarités : représentations et performances des genres et des sexualités*, Hors-série, juin 2022. En ligne. Consulté le 2 juin 2022. URL : <http://invivoarts.fr/wp-content/uploads/2022/05/Melissa-BERTRAND-en-dialogue-avec-Rebecca-CHAILLON-Travailler-lempathie-organique.pdf>.

CHAILLON, Rebecca, *Nourrir (ce nourrir)*, éd. Ramuntcho Matta et Lizières, octobre 2017.

COHEN, Steven, « A Way Through the Minefield of Your Past », interview de l'artiste réalisée par Barbara Turquier en 2019. En ligne. Consulté le 2 novembre 2020. URL : <https://steven-cohen.com/en/interview-with-barbara-turquier/>

COHEN, Steven, descriptif du spectacle *Put Your Heart Under Your Feet... and Walk!*, site internet de l'artiste. En ligne. Consulté le 2 novembre 2020. URL : <https://steven-cohen.com/en/put-your-heart-under-your-feet-and-walk-to-elu/>

CORMIER, Pénélope et NOLETTE, Nicole, « Consommer le spectateur », *Jeu, Nourriture en scène*, 2015, p. 41-45.

CUKIERMAN, Leïla, DAMBURY, Gerty et VERGÈS, Françoise, *Décolonisons les arts !*, éd. Kader Attia, Paris, L'Arche, 2018 (« Tête-à-tête »).

CYR, Catherine et MONTAIGNAC, Katya, « Nourriture en scène - Présentation », *Jeu, Nourriture en scène*, 2015, p. 12-13.

DEMERS, Mélanie, « La grande bouffe », *Jeu, Nourriture en scène*, 2015, p. 50-53.

DREYFUS, Charles, « Michel Journiac. Corps-viande ton contenu est social... », *Inter*, 2004, p. 61-63.

EPSTEIN, Marcy J., « Consuming Performances : Eating Acts and Feminist Embodiment », *TDR (1988-)*, vol. 40 / 4, 1996, p. 20.

FINLEY, Karen, « The Constant State of Desire », *TDR*, vol. 32 / 1, 1988.

FINLEY, Karen et SCHECHNER, Richard, « Karen Finley: A Constant State of Becoming: An Interview », *TDR*, vol. 32 / 1, 1988, p. 152-158.

GAGNON, Claudie, « Inquiétants festins », *Jeu, Nourriture en scène*, 2015, p. 57-59.

GARCIA, Rodrigo, « Entretien avec Rodrigo Garcia », trad. Laurent Berger, 2004. En ligne. Consulté le 5 septembre 2019. URL : <https://festival-avignon.com/fr/edition-2004/programmation/l-histoire-de-ronald-le-clown-de-mcdonald-s-27943#section-documents>.

GREENWOOD, Melissa D., *Power and Perfection in Karen Finley's The Constant State of Desire: Creating a New Discourse*, East Tennessee State University, 2004.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara, « Making Sense of Food in Performance : The Table

and the Stage », in Sally Banes, Andre Lepecki, *The Senses in Performance*, Routledge, New York, 2006, p. 71-90.

LAIRD, Catherine Ann, *Redressing femininity: Power and pleasure in dresses by Jana Sterbak and Cathy Daley*, Carleton University, 2009.

MARINETTI, Filippo Tommaso, FILLÌA et HEINICH, Nathalie, *La Cuisine futuriste*, Paris, A.M. Métailié, 1982.

MONTAIGNAC, Katya, « Cuisiner l'inconfort : correspondances avec Nadège Grebmeier Forget », *Jeu*, Nourriture en scène, 2015, p. 26-30.

MORGAN, Robert C., « Carolee Schneemann: The Politics of Eroticism », *Art Journal*, vol. 56 / 4, 1997, p. 97.

NEELY, Kent, FINLEY, Karen, GOMEZ-PENA, Guillermo, [et al.], « We Keep Our Victims Ready », *Theatre Journal*, vol. 42 / 4, décembre 1990.

PEFANIS, Georges, « Scènes et repas : La performance du repas et de la mort chez Rodrigo García et Vassilis Ziogas », *Cahiers balkaniques*, Hors-série, 2016. En ligne. Consulté le 9 mars 2020. URL : <https://doi.org/10.4000/ceb.6123>.

PRAMAGGIORE, Maria T., « Resisting/Performing/Femininity: Words, Flesh, and Feminism in Karen Finley's 'The Constant State of Desire' », *Theatre Journal*, vol. 44 / 3, octobre 1992.

SCHECHNER, Richard, « Rasaesthetics », *The Drama Review*, 2001, p. 27-50.

SCHNEEMANN, Carolee, « Correspondence Course 1980–83 », *Performance Research*, vol. 9 / 1, janvier 2004, p. 99-106.

SCHNEEMANN, Carolee, *Meat Joy*, réalisation vidéographique par Bob Giorgio, vidéo mise en ligne le 20 mars 2020 par Mike Feswick sur YouTube. En ligne. Consulté le 23 octobre 2020. URL : https://www.youtube.com/watch?v=BGNiVyp7Sdc&ab_channel=MikeFeswick

SCHNEEMANN, Carolee, « Response to a Reappropriation Request », *A Journal of Performance and Art*, vol. 36 / 1, 2014, p. 7-9.

SCHNEEMANN, Carolee, site de l'artiste. En ligne. Consulté le 23 octobre 2020. URL : <http://caroleeschneemann.com/meatjoy.html>

SKURVIDAITE, Sandra, *States of self: Carolee Schneemann's works, 1962–1974*, Histoire de l'art, State University of New York at Stony Brook, 2006. En ligne. Consulté le 23 octobre 2020. URL : <http://ezproxy.univ-paris3.fr/login?url=https://www-proquest-com.ezproxy.univ-paris3.fr/docview/304951349?accountid=13089>].

SOFIA, Gabriele, « Blasphème, Sacré et Politique : quelques réflexions sur Golgota Picnic », *P* Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 8 / 2, 2018, p. 348-363.

STOURNA, Athéna-Hélène, *La cuisine à la scène : boire et manger au théâtre du XXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

STRIFF, Erin, « Bodies of Evidence: Feminist Performance Art », *Critical Survey*, vol. 9 / 1,

1997.

YOON, Soyoung, « A Broken Line », *Millennium Film Journal*, 2011, p. 52-58.

Cannibalisme et cadavre

ANDRADE, Oswald DE, « Cannibalist Manifesto », *Latin American Literary Review*, vol. 19 / 38, trad. Leslie Bary, Juillet-Décembre, p. 38-47.

BAUDRILLARD, Jean, *Carnaval et cannibale suivi de Le mal ventriloque*, Paris, l'Herne, 2008, (« Carnets de l'Herne »).

BORDELEAU, Erik, « Une constance à la chinoise : considérations sur l'art performatif extrême chinois », *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化 - Journal of Global Cultural Studies*, 2009. En ligne. Consulté le 30 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/transtexts/269>.

CEPPAS, Filipe, « Anthropophagie pour une éducation émancipatrice », *Le Télémaque*, vol. 2 / 52, 2017, p. 109-118.

CHENG, Meiling, « Violent Capital : Zhu Yu on File », *The Drama Review*, vol. 3 / 49, 2005, p. 58-77.

COMBÈS, Isabelle, *La tragédie cannibale : chez les anciens Tupi-Guarani*, Presses Universitaires de France, 1992, (« Ethnologies - Controverses »).

DA-WEI, Fei, « Transgresser le principe céleste : dialogue avec le groupe cadavre », *Art Press (Hors-Série)*, mai 2001, p. 60-64.

FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, trad. Dominique Tassel, Paris, Éd. Points, 2010, (« Points », 629).

GIREL, Sylvia, « La vie du cadavre dans les arts visuels contemporains », 2011. En ligne. Consulté le 29 juin 2022. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01743845>.

GIREL, Sylvia, « L'art du cadavre », *Communications*, vol. 2 / 97, 2015, p. 81-92.

HE, Qian, « Les oeuvres d'une extrême violence dans l'art contemporain chinois : réception, rejet et censure », in Abou Ndiaye, Dan Ferrand-Bechmann. *Violence et sociétés ; regards sociologiques*, Paris, Editions Declée de Brouwer, 2010, (« L'Époque en débat »), p. 133-145.

LESTRINGANT, Frank et MONTANARI, Angelica, dans l'émission de France Culture, « La fabrique de l'Histoire - Série 'Une histoire de la consommation de viande' », épisode 3/4 « Cannibales et anthropophages », diffusée le 11 avril 2018. En ligne. Consulté le 2 novembre 2020. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-fabrique-de-l-histoire/cannibales-et-anthropophages-8500548>

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Nous sommes tous des cannibales*, Paris, Éd. du Seuil, 2013, (« La librairie du XXI^e siècle »).

MAURON, Véronique et RIBAUPIERRE, Claire (de) (dir.), *Le corps évanoui : les images subites*, (Lausanne, Switzerland), Paris, Hazan, 1999.

MEYER, Helge, « La douleur comme moyen de lutte politique ou sociale », *Inter*, 2010, p. 64-73.

MONTAIGNE, Michel de, « Des Cannibales. Chap. XXXI », *Essais de Michel de Montaigne*, éd. Emmanuel Naya, Delphine Reguig-Naya et Alexandre Tarrête, Paris, Gallimard, 2009, (« Collection Folio »).

PALMIÉRI, Christine, « Du cannibalisme en art », *ETC - Diffusion et prospection : État des lieux*, 2002, p. 33-37.

PAULHAN, Camille, « Nature vivante, sculptures mortes », *Espace*, hiver 2017, p. 46-51.

PHELAN, Peggy, *Mourning sex: performing public memories*, London ; New York, Routledge, 1997.

SCHWEITZER, Zoé, *La scène cannibale : pratiques et théories de la transgression au théâtre (XVI^e-XXI^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2021, (« Perspectives comparatistes, Série Dramaturgie comparée », 100. 2).

ZCZ Films, *Beijing Swing*, 2003. Mis en ligne le 12 septembre 2012 par ZCZ Films. En ligne. Consulté le 04 août 2022. URL (extrait) : <https://www.youtube.com/watch?v=JuIRC1bBPOM>

Corps et études de genre

ANZALDÚA, Gloria, *Borderlands : La frontera*, 2nd ed, San Francisco, Aunt Lute Books, 1999.

BACK, Camille, « Call Me De Las Otras. Gloria Anzaldúa : vers une généalogie alternative

des théories queers », octobre 2018. En ligne. Consulté le 24 novembre 2019. URL : https://www.academia.edu/37391495/CALL_ME_DE_LAS_OTRAS_GLORIA_ANZALDUA_VERS_UNE_GENEALOGIE_ALTERNATIVE_DES_THEORIES_QUEERS.

BEAUVOIR, Simone de, *L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 2012, (« Le deuxième sexe », Simone de Beauvoir, 2).

BEAUVOIR, Simone de, *Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 2012, (« Le deuxième sexe », Simone de Beauvoir, 1).

BERTRAND, Mélissa (dir.), *In Vivo Art. Dépasser les binarités : représentations et performances des genres et des sexualités*, Hors-série, juin 2022. En ligne. Consulté le 2 juin 2022. URL : http://invivoarts.fr/?page_id=1912

BERTRAND, Mélissa, « Le Corps-Archive dans TRANS (Més enllà) de Didier Ruiz », *Revista Brailiera de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 10, n. 3, e96699, 2020.

BERTRAND, Mélissa, « Performative Theatre: a queer theatre? », *Whatever*, vol. 3, 2020, p. 213-231.

BRÉCHEMIER, Dominique, *Femmes en scène, femmes de théâtre Rencontres de Mix-Cité*, 2020.

BOURCIER, Sam, *Homo incorporated: le triangle et la licorne qui pète*, Cambourakis, 2017, (« Sorcières »).

BOURCIER, Sam, *Sexpolitiques – Queer Zones 2*, La Fabrique, Mayenne, 2005.

BOURCIER, Sam et PRECIADO, Paul B., *Queer zones : la trilogie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.

BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Points, Paris, 2014.

BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent - De la matérialité et ses limites discursives du « sexe »*, trad. Charlotte Nardmann, Amsterdam, Paris, 2009.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, trad. Cynthia Kraus, La Découverte, Paris, 2006.

DE LAURETIS, Teresa, *Technologies of gender : essays on theory, film, and fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, (« Theories of representation and difference »).

FAUSTO-STERLING, Anne, *Les cinq sexes - Pourquoi mâle et femelle ne sont pas suffisants*, trad. Anne-Emmanuelle Boterf, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2013.

FEDERICI, Silvia Beatriz, *Caliban and the witch, 2.*, rev. Ed, New York, NY, Autonomedia, 2014.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité - Tome 1 : La Volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1994.

HALBERSTAM, Judith (prénom lors de la parution; Jack prénom actuel), *The queer art of failure*, Durham, Duke University Press, 2011.

HARAWAY, Donna, *Simians, Cyborgs and Women. The reinvention of nature*, Free Association Book, Londres, 1991.

HARAWAY, Donna Jeanne, ALLARD, Laurence, GARDEY, Delphine, [et al.], *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, 2007, (« Essais »).

LAQUEUR, Thomas, *La Fabrique du Sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, trad. Michel Gautier, Folio, Paris, 2013.

MERCHANT, Carolyn, *The death of nature: women, ecology, and the scientific revolution*, New York, Harper & Row, 1989.

MULVEY, Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif ». En ligne. Consulté le 22 mars 2020. URL : <http://debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif>.

PLANA, Muriel, « De théâtre et féminin à fictions queer : approches esthético-politiques et théorie de la relation », *In Vivo Arts. Dépasser les binarités : représentations et performances des genres et des sexualités*, Hors-série, juin 2022. En ligne. Consulté le 2 juin 2022. URL : <http://invivoarts.fr/wp-content/uploads/2022/05/Muriel-PLANA-De-theatre-et-feminin-a-fictions-queer-approches-esthetico-politiques-et-theorie-de-la-relation.pdf>].

PRECIADO, Paul B., *Testo junkie - Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, Broché, Paris, 2013.

SPELMAN, Elizabeth, « Woman as Body : Ancient and Contemporary Views », *Feminist Studies*, vol. 18 / 1, 1982.

VUILLE, Marilène, MALBOIS, Fabienne, ROUX, Patricia, [et al.], « Comprendre le genre pour mieux le défaire », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 28 / 3, 2009, p. 4.

WITTIG, Monique, *La Pensée straight*, Paris, Amsterdam, 2013.

Théâtre et performance

AUSTIN, John Langshaw, *How to do things with words*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1962.

BIET, Christian, « Pour une extension du domaine de la performance (XVIIe -XXIe siècle) : Événement théâtral, séance, comparaison des instances », *Communications*, vol. 92 / 1, 2013.

BUTLER, Judith, « Performative Acts and Gender Constitution : An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theater Journal*, vol. 40 / 4, 1988, p. 519-531.

- CARLSON, Marvin, *Performance: a critical introduction*, 2nd éd., New York, Routledge, 2004.
- COSTALAT-FOUNEAU, Anne-Marie, « Identité, action et subjectivité », *Connexions*, n° 89, août 2008, p. 63-74.
- DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2017, (« Apprendre »).
- EVAIN, Aurore, « Histoire d'Autrice, de l'époque latine à nos jours », *SÊMÉION*, février 2008. En ligne. Consulté le 3 septembre 2019. URL : http://siefar.org/wp-content/uploads/2015/09/Histoire-dautrice-A_Evain.pdf.
- FÉRAL, Josette, « De la performance à la performativité », *Communications*, vol. 92 / 1, 2013, p. 205-218.
- FÉRAL, Josette, « Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif », *Théâtre/Public*, vol. 1 / 190, octobre 2008, p. 28-35.
- FORMIS, Barbara, « Le régime de l'indiscernabilité », in *L'esthétique de la vie ordinaire*, PUF, Paris, 2010.
- GOFFMAN, Erving, *Encounters: two studies in the sociology of interaction*, Harmondsworth, Penguin University Books, 1972.
- GOFFMAN, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, University Of Edinburg Social Sciences Research Center, Edinbourg, 1956.
- GOLDBERG, RoseLee, *La performance : du futurisme à nos jours*, Édition revue et augmentée, Thames & Hudson, 2012.
- GROSENICK, Uta et BECKER, Ilka, *Women artists: femmes artistes du XX^e et XXI^e siècle*, Köln, Taschen, 2001.
- HURLEY, Erin, *Theatre and feeling*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York, Palgrave Macmillan, 2010, (« Theatre& »).
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.
- MAURIN, Frédéric, « Excéder », *Théâtre / Public*, septembre 2008, p. 68-70.
- PHELAN, Peggy, *Unmarked: the politics of performance*, London ; New York, Routledge, 1993.
- PRAT, Reine et Ministère de la culture et de la communication, Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, *Mission ÉgalitéS. Pour une plus grande et meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant. [Rapport d'étape n° 1] : pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation*, 2006.
- PRAT, Reine et Ministère de la culture et de la communication, Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, *Arts du spectacle. Pour l'égal accès des femmes et des*

hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, aux moyens de production, aux réseaux de diffusion, à la visibilité médiatique. [Rapport d'étape n°2] : De l'interdit à l'empêchement, 2009.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Écritures dramatiques contemporaines*, 2^e éd., [Nouv. éd. rev. et augm.], Paris, Armand Colin, 2011, (« Lettres Sup Arts du spectacle »).

SACD « Où sont les femmes ? Toujours pas là ! Bilan 2012-2017 ». En ligne. Consulté le 17 août 2021. URL : https://www.sacd.fr/sites/default/files/4711_-_ousontlesfemmes2016.pdf

SCHECHNER, Richard et APPEL, Willa (dir.), *By means of performance: intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 1990.

SCHECHNER, Richard, *Performance studies: an introduction*, 3. ed, London, Routledge, 2013.

SCHNEIDER, Rebecca, *The explicit body in performance*, London ; New York, Routledge, 1997.

ANNEXES

Annexe 1 : Entretien avec Phia Ménard

Entretien réalisé le 21/10/2018 à Paris.

Mélissa Bertrand : Dans P.P.P, vers la fin du spectacle, vous dansez de manière saccadée et très rythmée, en cercle, dans la neige, comme pour parachever une transformation personnelle. Dans Belle d’Hier les danseuses poursuivent leurs mouvements dans une chaîne très organisée et organique tout en lançant de petits cris et elles se réunissent pour allier leur force afin de casser la glace qui enveloppe les tissus, toujours dans une circularité rythmée. Enfin, dans Saison Sèche les danseuses empruntent toutes sortes de gestes, de postures et d’images rituelles issues de différentes cultures dans une longue scène qui précède la séquence de transformation en drag king.

Quelle place accordez-vous à la dimension rituelle et à la transe dans la transformation des corps sur scène ?

Phia Ménard : Nous vivons dans un monde où on tend à effacer le rituel, pourtant il est partout. Le rituel a une très grande importance pour moi car c’est aussi le lien le plus essentiel que j’ai avec l’art. Je suis absolument convaincue que le rituel est important notamment dans la question de l’histoire. Qu’est-ce qu’est l’art ? Je ne parle pas seulement de théâtre. L’art est une forme de transmission permanente, un témoignage d’artistes qui arrivent à tirer ce qu’il y a du quotidien pour en donner une interprétation qui, en général, n’est pas reconnue par le peuple car le peuple n’a pas envie de la voir. Ce phénomène a lieu depuis des millénaires. Notre véritable naissance n’est pas celle d’un théâtre écrit, par exemple celui de Molière. Non, ça part de bien avant. Ça part de la première représentation qui est faite, de la grotte, du moment où on crée des objets et que ces objets ont une valeur, celle de l’imaginaire. C’est là aussi qu’il y a eu un déplacement dans la création de l’outil : ce n’est plus seulement l’outil usagé, par exemple le couteau, mais un couteau qu’on a décoré, auquel on a donné une valeur. Alors dans mes

pièces, je ne sais pas pourquoi, je me suis rendu compte que les artistes qui m'ont inspirée ont des rituels. Si nous prenons Pina Bausch, la ronde, est un rituel. Le principe même de cette possibilité de tourner en rond comme des enfants est un rituel. Et ça se retrouve chez Maguy Marin, chez Tadeusz Kantor, chez tous les artistes du spectacle vivant qui m'ont nourrie et qui sont encore nos racines. Aujourd'hui, quand je lis des interviews, aussi bien d'Angelica Liddell que de Romeo Castelluci, je lis ces mêmes références, notamment à Tadeusz Kantor mais aussi à d'autres artistes dont nous venons et qui se sont inspirés du rituel. Ça c'est la première des choses.

Ensuite, avec le rituel, c'est la possibilité de rappeler au spectateur qu'il peut s'imaginer. Son désir de rituel, il aimerait bien le partager. Alors il le partage de manière différente... Si on regarde dans les doubles sociétés, celles qui vont être majoritaires, par exemple la société des hommes et la société des femmes, il y a un partage des rituels. On est en droit de travailler sur la question de savoir en quoi le rituel est réellement constructif et à quel endroit il ne l'est pas. A quel moment il n'est qu'une représentation et à quel moment il est vraiment fort. Vous avez pu le noter dans les exemples que vous donnez, dans *P.P.P.*, *Belle d'Hier* et *Saison Sèche*, ce sont des femmes. Ce sont des femmes qui partagent une sororité, automatiquement. Elles partagent quelque chose de l'intime qui, pour moi, en tant que femme trans, est quelque chose de très important. Car la question de la transformation est aujourd'hui celle de découvrir le pouvoir de la sororité. Le pouvoir d'un dialogue défait de la représentation car c'est un dialogue de l'oppressée. Et l'opprimée finalement dialogue sur sa condition de manière très simple alors que le dominant ne veut pas marquer ce questionnement. C'est ça que montrent mes rituels. Dans *P.P.P.* les cercles que je fais c'est le retour à la petite fille qui joue. Je suis dans la neige, je fais un cercle, mais j'aurais pu faire une marelle, juste pour montrer le plaisir d'être simplement un corps libre et de ne pas montrer sa puissance. Cette petite fille ne montre pas sa puissance puisqu'elle montre juste qu'elle est capable de transformer la matière. C'est un cercle mais c'est aussi un orifice. Elle joue de son orifice et de son interdit. Elle joue de tout ce que la société patriarcale refuse, de ce que toutes les religions refusent, depuis très longtemps. C'est-à-dire qu'à partir du moment où on a reconnu et qu'on a compris que l'homme avait une importance puisqu'il détenait le spermatozoïde qui allait féconder l'ovule, il a pris conscience de son pouvoir et d'un seul coup s'est mis à opprimer toutes les femmes. Alors, j'aime bien jouer de ça. Dans *Belle d'Hier*, que font ces femmes lorsqu'elles molestent le prince charmant ? Elles molestent celui qui a usurpé le pouvoir, qui a nié le pouvoir des femmes. Alors que dans *Saison Sèche*, c'est l'étape supplémentaire, c'est l'étape post #MeToo. Ce corps que l'on voit,

le corps de Marion, qui crie, et qui dans un acte de twerk, va hurler en faisant des gestes que l'homme qualifierait d'hystériques mais qu'on ne peut pas vraiment qualifier d'hystériques. Au début du spectacle quand je dis : « Je te claque la chatte », c'est bien pour rappeler à quel endroit se situe le débat et pour avoir cette possibilité de dire qu'il y a une souffrance de l'opprimée et une rage, une force. Ce rituel convoque la force, ce rituel est là pour ça.

MB : *Mais comment ce rituel va-t-il jouer dans la transformation des corps ?*

PM : Le rituel est aussi une préparation pour quelque chose. On ne fait pas un rituel pour rien. Ce qui d'ailleurs pose question : il y a des rituels qu'on aimerait partager et d'autres qu'on ne partage pas. Il y a des rituels qui ont une valeur et que, d'une génération à l'autre, on ne partage pas. Votre génération n'a pas les mêmes rituels que la génération de vos parents ou de vos grands-parents. Ça veut dire que déjà dans la question de cette notion-là il y a quelque chose de convoqué, au sens de convoquer une réaction. Et le corps là-dedans c'est la matière, c'est-à-dire la chose la plus forte. La seule chose qui restera d'un désastre c'est le corps. S'il n'y a plus d'essence, le corps restera et se mettra à marcher. S'il n'y a plus de lumière le corps se déplacera pour se mettre à la lumière du soleil. Avec quels moyens le rituel nous mène-t-il au collectif, au moment où on va lâcher, à l'étape où on ne sera plus dans l'envie de ressembler mais où on pourra être ? Pouvoir être c'est accepter que notre réalité, ce qu'on est le jour même, rejaille. Dans la possibilité du corps, c'est le moment de laisser la forme de la représentation pour aller dans quelque chose qui pourrait être la monstruosité – par opposition à la « normalité ». A quel moment, avec le rituel, on accepte de passer de la normalité au monstre ? Par normalité j'entends silence. Nous sommes dans une société qui fait silence, qui n'accepte pas, qui ne travaille pas, qui ne parle pas, qui ne réfléchit pas. Il n'y a que ceux qui vont s'assumer, qui font parole et qui pourront changer le monde. Ceux qui sont là sont ceux qui vont réagir et hybrider le monde. Donc ça veut dire que l'immense masse de normalité va, par son silence, dire : « ça c'est la monstruosité ». Alors que la vraie monstruosité se loge dans le silence, car c'est la monstruosité de la construction qui n'est pas réfléchie. Pour moi le rituel a quelque chose de convoqué, il convoque la parole, notamment celle du corps. Le corps est libre, le corps est une entité entière. C'est une entité qui, au moment où on la déshabille, nous fait nous apercevoir que nous sommes fragiles et en même temps que nous avons une puissance incroyable. C'est là qu'on découvre un tas de phénomènes. On découvre que la beauté c'est des critères et que les critères sont une construction sociale. Donc quand le corps est dans le rituel, pour moi, ça va vers un corps qui se libère, qui perd son entrave, qui sort de la représentation et devient donc monstrueux pour la normalité mais qui, pour moi, devient sincère.

MB : *Quand vous parlez d'orifices et d'enfance, ça me fait penser à Alice au Pays des Merveilles avec le basculement de l'autre côté du miroir ou le fait de tomber dans le trou. J'ai l'impression que, peut-être pas dans toutes vos créations mais dans certaines, ça se retrouve dans le passage des corps sur scène au corps gigantesque de la scénographie. C'est comme si ces corps effectuaient un rituel pour se renverser eux-mêmes et qu'ensuite tout ce qui les entoure est aussi renversé.*

PM : Oui, bien sûr. Mais c'est aussi une volonté de savoir créer sur scène une sorte de synthèse de la société. Dans *Saison Sèche* la scénographie est le partenaire parce que, sur scène, il y a la dualité. Finalement, ce corps inerte qu'est la scénographie et qui se met en mouvement pour valider son oppression, est là pour rappeler que nous sommes dans une société patriarcale et dans une architecture patriarcale. La scénographie est blanche, c'est le symbole de cette pureté qu'on demande aux femmes, la virginité, le fait qu'on leur demande d'être absolument parfaites. Il y a ces murs, ce plafond qui ressemble à un plafond de verre et qui décide de l'espace auquel elles ont le droit ou non, et les meurtrières, qui sont là pour rappeler qu'elles ne sont pas du bon côté. Mais au bout d'un moment, on provoque un rituel qui est quand même particulier, qui passe par le drag king, par une dépossession des codes, qui explicite le fait que le genre est une assignation, une construction qu'il faut remettre en question et à laquelle on s'est conformés alors qu'elle nous opprime les uns et les autres. Quand le rituel du drag king prend place, les murs du pouvoir ne savent plus quelle est leur identité. Et c'est aussi suggérer que le patriarcat va s'effondrer. On peut déjà dire qu'on n'est plus dans une société hétéro, même s'il y a encore de la violence contre les homos, les trans, etc. et qu'il y en aura toujours. Par contre, on est toujours dans une société patriarcale et pour sortir du patriarcat il va falloir mettre la société à l'épreuve. Ça viendra pour moi sans doute des intersexes, le jour où on reconnaîtra qu'un corps peut être neutre alors il y aura une sorte de triumvirat qui fera qu'il y aura trois genre (masculin, féminin, neutre) et il y aura toutes les chances pour que le masculin ne tienne pas longtemps car les opprimés se réuniront pour le faire tomber.

MB : *Je crois que je n'aime pas trop le terme de neutre. Pour moi il y a vraiment plusieurs genres et plusieurs sexes mais on n'est jamais vraiment neutre. On peut être tout ce qu'on veut d'autre. Justement avec le rituel, on peut donner des noms, s'inventer.*

PM : Sauf que la société ne vous autorisera pas ! Je suis d'accord avec vous, chacun se définit comme il veut, dans le sens où il n'a pas choisi de naître donc c'est la règle de base. Par contre, dans la société, si on veut faire tomber le pouvoir patriarcal, c'est-à-dire celui qui nous opprime, celui qui nous empêche, celui qui fait que dans une société comme la nôtre nous n'avons pas

l'égalité, c'est bien de passer par la possibilité que quelqu'un dise : « Non, dans ces deux genres-là je ne me reconnais pas ». Alors on crée une autre enveloppe, et j'invite tout le monde à s'y mettre. C'est-à-dire pouvoir dire qu'un jour on se sent complètement féminine, un autre complètement masculine, un autre encore un peu les deux, qu'il y a des jours où on se sent animal, où on se sent monstre, etc. Là ce sera la reconnaissance. Alors en effet, le terme neutre peut suggérer qu'on n'a pas de prise de position mais on a toujours une prise de position, on n'est jamais rien, on est toujours quelqu'un. Mais politiquement il faudra passer par le neutre.

MB : Dans Saison Sèche, j'avais l'impression que les interprètes étaient comme des corps étrangers dans un corps plus vaste, des microbes dans un intestin : elles sont ingérées et en même temps attaquent jusqu'à ce que le grand organisme cesse de lutter contre elles et s'ouvre, devienne poreux. Il y a une sorte de rapport contenant-contenu qui interroge les frontières.

PM : La première frontière c'est déjà comment est-ce qu'on se réapproprie son corps. La semaine dernière j'étais à l'École Nationale de la Marionnette à Charleville et je leur disais : « Mais quelle est votre limite ? ». Ce n'est pas savoir si physiquement ils sont capables de faire telle action mais plutôt de savoir et de comprendre entre votre pensée, ce que vous avez envie de faire et ce que vous pouvez faire sur scène, à quel endroit vous êtes assez conscients de tout ce que ça peut provoquer pour déterminer quelle est la limite de vos actes, de vos gestes ? A partir de là on peut travailler à une construction. C'est-à-dire qu'en tant qu'interprète, si je me mets au service de l'art, quelle est ma limite, jusqu'où j'arrive à avoir cette relation de distance avec moi-même, être différent sur scène que dans la vie, et jusqu'où j'arrive à faire travailler le spectateur ? A quel endroit je me positionne comme quelqu'un qui a la capacité de s'extraire de sa propre identité pour s'offrir une autre identité et l'offrir aux spectateurs ? A ce moment, cette limite devient celle de la limite corporelle. Dans *Saison Sèche*, on le voit, dans le sens où la peinture qu'elles se font sur le corps a la capacité d'annuler la nudité, et d'annuler la sexualisation du corps. Aujourd'hui dès que vous travaillez avec des corps sur scènes, surtout des corps nus et des corps de femmes, il faut travailler à cette déssexualisation. Pour ça, il y a un paquet d'éléments ! Dans la construction de l'œuvre c'est à moi d'attaquer. D'attaquer comme Romeo Castellucci dans *Inferno* dans la Cour d'Honneur quand il vient dire aux spectateurs : « Je m'appelle Romero Castellucci » avant de se faire envoyer des chiens dessus. Il vient dire : « Vous m'en voudrez, vous me direz que je ne suis pas un artiste, etc. ». Quand je vois ça, je me rends compte que la puissance de cet acte est bien plus grande que celle que l'on pourrait penser. En effet, quand j'écris *Saison Sèche*, je m'aperçois à un moment que ma position c'est de demander à sept femmes de détruire la maison du patriarche donc je ne peux pas annihiler

ma présence à moi, qui est celle d'une personne qui est passée d'un corps d'homme à un corps de femme, et que quoi que je fasse la société se rappellera toujours de ça et me le rappellera toujours. Alors la puissance que je peux avoir c'est celle de la traduction. Ce parcours que j'ai, fait que je peux venir devant toute une salle et dire une insulte. Cette insulte, je sais qu'elle est prise d'un côté par les femmes comme quelque chose qu'elles connaissent très bien, qui est une synthèse de toutes les insultes qu'elles reçoivent dans la rue, et qu'aux hommes se posent les questions : « Pourquoi je leur dis ça ? Est-ce que je leur ai déjà dit quelque chose comme ça ? Pourquoi on les agresse comme ça ? ». Et c'est peut-être là que je les rappelle en quelques sortes en leur disant : « Mais permettons-nous également le plaisir de vous importuner et de savoir ce que ça vous fait ». C'est aussi diviser la salle, créer une situation pour qu'on ne regarde pas la pièce de la même manière. Une partie de la salle va être dans la défiance, l'autre dans l'empathie. Mon travail artistique c'est de savoir comment un objet comme celui-ci va provoquer quelque chose. S'il ne provoque pas quelque chose c'est que je me suis trompée dans l'analyse. Je veux provoquer quelque chose pour qu'il y ait dialogue, qu'il n'y ait pas endormissement. Quand le rideau s'ouvre on est face aux sexes de toutes ces femmes qui nous rappellent qu'on vient tous et toutes de là. Alors on va pouvoir percevoir le chemin proposé par cette pièce, qui est une épopée, presque mythique d'ailleurs, pour arriver à la destruction du temple, du patriarcat. La limite c'est demander aux interprètes : « Est-ce que tu es capable d'offrir ton corps aux spectateurs ? Jusqu'où on va aller pour savoir quelle est la meilleure manière pour traiter l'imaginaire, la matière ? Est-ce qu'il y a une limite qui existe ? Comment on va la prendre, la traiter ? Comment on va s'interroger sur la compréhension du public, est-ce qu'on le laisse dans quelque chose de vague, etc. ? ». La limite pour moi c'est aussi et surtout ne pas être didactique. L'autre limite, je ne la contrôle pas, c'est celle qui fait que je vois quand il y a quelque chose d'intéressant même si je ne le comprends pas, qui fait qu'il faut faire cet acte-là comme ça. Par contre, je sais que je veux repousser le didactisme. Les spectacles que vous avez cités ne sont pas didactiques, hormis pour ceux et celles qui veulent y voir du didactisme.

MB : *Est-ce que finalement troubler n'apporte pas davantage que le didactisme ? Ça éveillerait plus le débat alors qu'avec le didactisme on pose un savoir.*

PM : Un didactisme peut être intéressant, c'est une forme de revendication. Alors que le trouble c'est ce qui dérange, c'est une forme de résistance. Je pense qu'on le voit toujours : ça fait presque trente ans que Judith Butler a sorti *Trouble dans le genre*. Et regardez comment régulièrement dans toutes sociétés, ça ressort comme quelque chose de dangereux, de pervers.

Mais ce n'est qu'un fantasme. Avec le trouble nous requestionnons la valeur de ce fantasme. Nous réquisitionnons une forme qui est là pour rappeler : « Êtes-vous vraiment sûrs ? Avez-vous vraiment lu le livre ? Avez-vous vraiment regardé ? A quel moment allez-vous vous laisser troubler ? ».

MB : Le trouble c'est peut-être aussi quelque chose de plus physique. C'est là aussi que ça dérange.

PM : Oui, mais par exemple si vous prenez *La Reprise* de Milo Rau, c'est assez didactique. Après, ce qui fait que ça marche c'est qu'il y a une forme d'empathie, grâce à la performance de l'acteur notamment. Est-ce que ça a une très grande portée ? J'espère... Mais il faut se requestionner en permanence. La liberté de l'artiste c'est peut-être la question la plus difficile. Il lui faut accepter que ce qui lui est nécessaire ne l'est sûrement pas pour la société – non ça ne l'est pas. Le peuple n'a pas besoin de la nécessité de l'artiste et nous on a la nécessité absolue d'écrire quelque chose et de leur donner à voir. C'est paradoxal, il faut admettre qu'on n'est pas forcément aimés. C'est pour ça qu'il faut distinguer art et culture. La question de la culture est celle de l'argent. Il faut donc faire des distinctions entre théâtre bourgeois et théâtre d'art. Il faut se questionner.

MB : Vous parlez dans certaines interviews des films d'horreur et des contes de fées. La figure de la sorcière, alliant sororité et ritualité, vous parle-t-elle ?

PM : Oui, bien sûr. En partant de mon expérience, quand je cherchais la fraternité entre les hommes je ne la trouvais pas, la fraternité était celle du « faire ». Je n'ai jamais eu finalement dans le dialogue de la fraternité quelque chose qui serait aussi puissant que celui des femmes. Les femmes parlent de leur corps car le corps se rappelle à elles. C'est quelque chose que j'ai découvert avec les hormones, avec la transformation de mon corps, de mon sexe opéré. Ça m'a amenée à me débarrasser de la question de l'extérieur pour aller vers la question de l'intérieur. L'intérieur, parce qu'on ne le voit pas, est quelque chose de soupesé et quand on cherche le dialogue avec l'autre on cherche à savoir si c'est la même chose. Alors que dans le dialogue avec l'homme on n'a pas les mêmes enjeux. Je dis souvent que les hommes font la comparaison de leur pénis car c'est extérieur alors que les femmes ne se montrent jamais leur vulve, ou alors très rarement, pour la comparer. Dans le dialogue de la sororité, il y a aussi ce phénomène des règles, de quelque chose que la société renvoie toujours au pilori. Quand les femmes ont leurs règles, il ne faut surtout pas le savoir. Quand je travaille avec des jeunes je leur dis d'aller voir dans les magasins, sur les protections hygiéniques, peu importe lesquelles, le premier mot que

l'on voit c'est : « fraîcheur ». On demande aux femmes d'être toujours fraîches, toujours prêtes. Mais prêtes à quoi ? Ça c'est une question qui est très importante car elle est évacuée alors que le dialogue existe autour de ça. Chez les hommes, le corps ne se rappelle à eux que lorsqu'ils sont malades. Quand j'étais un homme j'étais hypocondriaque car à chaque fois que j'étais malade je croyais crever. Et je remarque encore cela, quand je suis dans une assemblée d'hommes et de femmes et que je parle de ça, je vois à quel point les femmes rigolent et les hommes beaucoup moins car ils savent qu'une partie d'eux-mêmes est vraiment comme ça. Dans cette notion de dialogue de sororité il y a quelque chose qui s'affirme toujours dans le cercle du secret. Je n'ai jamais vu quelqu'un parler haut et fort par exemple sur la Place de la République et dire : « Aujourd'hui j'ai mes règles, je suis comme ceci, ma perception du monde est comme cela etc. ». Non... Surtout taisez-vous... Et c'est là la soumission. Comment on se soumet et on accepte la règle de ne pas parler de ça ? Mais les nouvelles générations se réapproprient ces sujets-là. Le dialogue de la sororité reste pour moi un dialogue de l'opprimée qui cherche à s'en sortir. C'est un dialogue qui revient à l'essence même. C'est l'être et pas le faire. Qu'est-ce que nous sommes, puisqu'on nous demande de nous définir ? Qu'est-ce que c'est que cette société dont le calendrier n'est pas calqué sur les cycles lunaires ? Les dialogues de sororité parlent de tout ça.

MB : *Donc la sororité, oui, mais les sorcières... ?*

PM : Les sorcières, oui ! Au moment où les femmes se parlent, elles sont considérées comme dangereuses, car elles complotent. Il est évident que le dialogue de la sorcière c'est celui de celles qui se sont révoltées contre l'ordre établi. Aujourd'hui, prenez l'image de la féministe, c'est toujours une sorcière. Je ne comprends pas qu'on ne puisse pas être féministe quand on est une femme. C'est qu'on a vraiment réussi à inculquer des choses dans les esprits. Et la sorcière est la figure à laquelle on associe la malfaisance. Mais la revendication de la sorcière, c'est d'aller chercher, convoquer quelque chose, comme dans *Saison Sèche*.

MB : *Je pense aussi que dans le fait d'être sorcière ou de reconnaître une sororité, d'être féministe, il y a la reconnaissance de la position d'opprimée, c'est pour ça que certaines femmes ne veulent pas être féministes. Quand on parle par exemple d'agressions sexuelles, j'ai remarqué que souvent les femmes de générations antérieures à la mienne sont plus réfractaires. Mais c'est peut-être parce qu'elles n'ont pas envie de voir à quel point certaines choses qu'elles ont vécues ne sont pas normales.*

PM : C'est parce qu'on n'a pas envie de reconnaître aussi qu'à un moment on a été faible.

MB : *Mais ce n'est pas être faible.*

PM : Non, mais c'est perçu comme tel. Vous, d'une nouvelle génération, vous allez dire à la génération de vos grands-parents : « Comment avez-vous pu accepter ça ? ». Et ils vous diront que c'était une autre époque. Leur état de conscience dans la société était complètement différent. On concédait la parole aux anciens ou à une condition sociale et on ne remettait pas forcément en question. Peut-être que le premier moment où ça a bougé c'était avec la question de l'indépendance financière mais surtout de l'avortement. L'objet de l'avortement est toujours puissant à traiter. Les femmes prenaient conscience qu'elles pouvaient se passer des hommes et prendre des décisions car c'est leur corps. Et en effet il y a cette question lorsqu'on lit la *Tribune des 100 femmes* qui demandent le droit à être importunées, il faut voir de quelle société elles sont. Quand on a vécu avec une cuiller d'argent dans la bouche, on a moins été importunée... Mais il faut passer la frontière. Notre droit à dire n'est pas uniquement franco-français, il est mondial. Et c'est peut-être à votre génération de le dire. Ma génération et celle de mes parents ont bousillé notre planète et ils sont en train de s'en rendre compte. Votre génération est en train de nous dire : « Mais qu'est-ce que vous avez fait ? Comment avez-vous pu laisser faire ça ? ». Dans tout ça, c'est aussi l'ensemble qu'il faut interroger. On ne veut pas se reconnaître sorcière, sauf aujourd'hui. Avant c'était quelque chose de mal. Aujourd'hui se reconnaître sorcière c'est une vraie force, c'est détenir des pouvoirs et donc être crainte. Le dialogue qui est en train de naître, à partir de *#MeToo*, c'est le partage, c'est le commun. Aujourd'hui toute femme a vécu une interpellation. Après il y a celles qui arrivent à s'en défaire et celles qui la subissent. S'apercevoir qu'on partage quelque chose c'est aussi comprendre qu'on peut partager la contre-attaque. C'est pour ça qu'on voit renaître le terme de sorcières. Mais on va essayer de les isoler...

MB : *Diriez-vous que les corps sur scène sont des corps transgressifs, qui repoussent et interrogent les codes de la culture dominante actuelle ?*

PM : Dans mon théâtre, oui. Ce sont des corps transgressifs car ce sont des corps qui jouent de l'indéfinition. Qui traversent les définitions, qui s'affranchissent, qui n'ont pas peur de la monstruosité, qui n'ont pas peur de la beauté. Ils sont transgressifs aussi parce qu'ils font des actes que si nous les faisons dehors nous serions arrêtés par la police. La vraie transgression serait pouvoir de les faire dans la rue. Mais que nous puissions les faire dans le théâtre et que le théâtre ne reste pas qu'un espace pour la bourgeoisie, ce n'est pas gagné. Malheureusement, nous ne sommes pas nombreuses et nombreux à offrir cela. Et on le voit notamment dans la peur que ça provoque pour les théâtres d'inviter ce type de représentations, même s'il y a un

public pour ça. Bien sûr que le corps est transgressif, s'il ne l'est pas, il est complaisant. Il y en a tellement de la complaisance sur scène. Il y a plein de nuances dans le théâtre mais j'aime le théâtre quand je me dis que je paie mon entrée pour qu'on me fasse vivre quelque chose. Et ce « faire vivre » ça veut dire que je vais sentir des choses que je ne m'attendais pas à sentir. Ce que j'attends du théâtre c'est donc de me faire vivre ce à quoi je ne m'attendais pas, la possibilité d'être ailleurs, sortir des chemins déjà tracés. J'aime aussi qu'il soit libéré de l'entrave alors que la société est un endroit permanent de contrôle, de distinction. J'ai besoin qu'au théâtre je puisse me nourrir de la liberté, de la liberté du corps. Dans les formes que j'écris, ça rejoint le rituel et le fait de pousser le corps dans sa performance, parce que je mets à un endroit quelque chose qui est hors de contrôle je laisse la possibilité au corps de se réinventer l'espace d'un temps et que le spectateur puisse au travers de l'interprète se réimaginer, se renourrir, s'offrir la possibilité de vivre quelque chose qu'il ne vivrait pas tout seul. Il y en a qui supportent et d'autres qui ne supportent pas. La transgression c'est la possibilité d'amener un autre regard sur le corps. Plutôt que de simplement regarder, dire que celui-ci est bien habillé, celle-là mal habillée, etc. Et puis le transgressif c'est aussi remettre en question la représentation. Si vous savez déjà quelle forme vous allez voir...

MB : C'est du divertissement.

PM : Et mon théâtre, celui que je questionne, celui que j'interroge dans sa construction, n'est pas un divertissement. C'est ce qui me semble garder l'essentiel du corps, de l'être humain, du manque... des tentatives en fait. J'ai besoin, au théâtre, d'espérer la possibilité que le corps soit autre. Qu'il puisse s'extraire de sa condition. Et au moment où il s'extrait de sa condition il est dans un refus de la norme, il se détache des règles. Et c'est en ça qu'on rejoint le film d'horreur. Il y a quelque chose de transgressif : on sait que c'est faux mais on vit quelque chose. Ça requestionne la peur, ça requestionne la notion du sang. Et puis il y a surtout cette question de l'imaginaire. De ce qui est prémâché, ce qui ne l'est pas. Se dire qu'on peut encore changer les formes. Tout a déjà été fait mais il y a la possibilité de réinventer à l'intérieur, de remixer les choses, de requestionner. C'est ce qui est essentiel pour moi.

MB : Quand vous parlez de s'extraire du corps, est-ce que vous recherchez par exemple la transe ou des formes assimilées à la transe ?

PM : Non, parce que la transe est intéressante si on la vit, pas si on la regarde. Alors, si je prends le cas de *Saison Sèche*, l'état qu'on pourrait considérer de transe est en réalité un rituel. On approche d'un état de transe mais j'arrête avant ça, je suggère.

MB : *Mais est-ce que la transe ne serait pas plutôt dans le processus en lui-même, englobant justement les spectateurs et spectatrices ?*

PM : La transe c'est quelque chose qu'on partage mais seulement si on la fait et le spectateur ne la fait pas, il regarde seulement. Je ne suis pas sûre que ce soit intéressant. Par contre, d'amener le spectateur à se sentir saisi par cette possibilité de voir des corps s'abandonner... Qu'est-ce qui fait qu'on aime aller prendre un verre, se désinhiber ? C'est qu'on a besoin de s'extraire, de perdre le réel. Mais ce serait antinomique avec le spectacle. Mes spectacles sont très contrôlés, la seule chose qui n'est pas contrôlée c'est la matière. C'est la différence entre le corps de l'acteur et la matière : la matière on la met en route et après on ne sait pas ce qui va se passer. C'est un rappel qu'on n'a pas la maîtrise, qu'il y a quelque chose qui nous dépasse, qui est très cosmique. Je préfère suggérer que le collectif peut s'entraîner dans une transe, que le collectif peut s'amener dans les extrêmes – car c'est ça aussi le problème de la transe, c'est qu'on atteint l'extrême, mais il y a de la libération. C'est pour ça que je dis qu'il y a quelque chose de l'adrénaline qui est libéré lors du spectacle et qui est un plaisir pour l'interprète qui se demande jusqu'où il a le contrôle. L'interprète doit être dans la maîtrise, avoir de la méthode, savoir se mettre à distance de ses actes et par-là même ne pas entrer dans le psychologique. J'ai un très grand souvenir de ça à Avignon, en 2010, où Angelica Liddell présentait deux pièces, *La casa della fuerza* et *El Agno de Ricardo*, une interprétation de *Richard III*. Lors d'une des représentations, celle à laquelle j'assistais, il y a eu un problème car des gens faisaient la fête au-dessus de la salle et Angelica Liddell pète les plombs, elle arrête. Elle était à un niveau d'interprétation... sur scène elle boit, elle récite le texte à un débit incroyable, elle l'incarne avec une virtuosité incroyable... On entendait dire dans la presse que finalement peut-être qu'elle était folle. Et là, ce soir, elle s'arrête. Il y a dans la salle l'un des directeurs du festival d'Avignon, qui était à l'époque Vincent Baudriller, qui court hors de l'enceinte pour voir ce qu'il se passe. Une demie heure plus tard il nous annonce qu'Angelica Liddell souhaite reprendre la pièce. En tant qu'interprète et artiste, vous vous dites : « Ouh là... ça va être dur ! ». Et là, elle reprend au niveau où elle s'est arrêtée, au même niveau d'interprétation, de transe... Alors vous comprenez que c'est ça être professionnelle. C'est savoir se mettre à distance, une liberté du corps incroyable, savoir exactement comment marche son corps et comment marche le théâtre. C'est de la maîtrise. Ce jour-là, la critique a compris qu'elle n'était pas folle mais que c'était une grande artiste. C'est pour ça que concernant la transe on ne peut qu'avoir une maîtrise, suggérer la transe, mais la transe on ne la vit pas sur scène. La transe on la vit quand on crée, quand on cherche peut-être, ou alors dans une fête, lorsqu'on se lâche. La transe c'est

savoir s'extraire de sa condition. Quand je pense à une pièce de Jan Martens où ils font une chorégraphie très physique et très intense, certaines chorégraphies de Wim Vandekeybus... ce qu'on voit c'est de l'adrénaline pas de la transe, c'est une représentation de la transe.

MB : Dans Saison Sèche, on voit vraiment une mosaïque d'images venant de diverses cultures : de la peinture étalée sur des visages comme des masques africains ou asiatiques, une position de crucifixion, des yeux exorbités ou des langues tirées, un salut militaire, des figures masculines d'autorité variées... Tendez-vous vers un travail transculturel ?

PM : Je ne sais pas si je tends vers ça mais j'ai eu cette chance dans ma formation de travailler très vite à l'étranger. J'avais à peine vingt-trois ans quand j'ai joué des pièces en tant qu'interprète que nous avons créées ici, qui étaient très codées pour la France, et que nous avons jouées aux quatre coins du monde. Je me suis rendu compte que la manière dont nous avons construit nos pièces correspondait à des critères qui, une fois à l'étranger, étaient complètement autres. J'en tiens pour expérience lorsqu'à l'époque je jouais avec Jérôme Thomas, la première pièce que nous avons présentée à l'étranger c'était *Hic Hoc*. Nous jonglions avec des objets qui ne se lançaient pas puisqu'ils étaient accrochés à des cannes à pêche avec des élastiques. Au Pakistan, les spectateurs nous parlaient pendant le spectacle, ils nous interpellaient pour nous dire qu'ils trouvaient ça incroyable. La salle était plus le spectacle que nous-mêmes. Nous avons vécu des expériences incroyables en Afrique, en Asie, en Amérique. Ça m'a aidée à comprendre ce qu'est le théâtre, ce qu'il véhicule. Plutôt que de faire un acte colonialiste qui serait de dire : « Je vais vous montrer ce qu'est le théâtre », je me suis rendu compte que je me suis juste laissée imprégner par tout ce que je vivais et quand je rentrais en France je me disais : « Mais qu'est-ce que c'est que ce pays ? Qu'est-ce que c'est cette société ? ». Ça n'a fait que réinterroger mon désir d'exploser les frontières, de ne pas être cantonnée à une seule et même approche. Ça a été un déclic. Dans mes premières tournées à l'étranger il m'est aussi arrivé des confrontations dangereuses avec les spectateurs. Du fait que mon identité était indéfinie, on ne savait pas si j'étais un homme ou une femme, dans certains pays ça menait à des positions délicates. Je me suis retrouvée dans des situations que je n'arrivais pas à maîtriser et ce qui me sauvait c'était qu'on disait : « Mais c'est un artiste... les artistes c'est une espèce de truc très étrange ». On me prêtait la folie douce de l'artiste, et l'artiste n'est pas dangereux, il est juste un peu fou, il ne va pas changer le monde, alors qu'en réalité on a cette volonté de changer le monde. Mes formes sont donc multiculturelles, mais elles sont aussi transversales. On veut sans cesse me raccrocher à une case ou une autre. C'est aussi ce que j'ai rapporté de mes voyages : à l'étranger on me voit comme une artiste d'un

certain pays. On ne se demande pas si je suis une chorégraphe, une circacienne, une metteuse en scène de théâtre, une performeuse, une plasticienne. Regardez aujourd'hui, vous prenez n'importe quel article de presse, on se heurte à la difficulté de définir mon travail. Est-ce qu'il faut forcément se raccrocher à une case qui permette la communication ? Parce qu'avant de reconnaître le droit à l'auteur d'être reconnu comme tel, il faut d'abord le mettre dans une case... Si je parle du Théâtre du Radeau de François Tanguy par exemple, François Tanguy on le reconnaît comme auteur mais on va avoir des tonnes de débats sur ce que c'est que son théâtre. Qu'est-ce qu'est Romeo Castellucci : un plasticien ou un chorégraphe, un metteur en scène ou un performeur ? Mais qu'est-ce qu'on s'en fout ! C'est bien une notion franco-française de vouloir qu'on corresponde bien à la case, qu'on soit la case, et pas autre chose. Il y a une absurdité totale. C'est encore une fois un contrôle. C'est vrai que dans mes formes jaillit tout ce que je n'ai pas eu le temps de décanter. Comme vous dites, quand on regarde les visages qui sont peints on peut y voir l'Afrique mais on peut y voir aussi par exemple les visages birmans qui se protègent du soleil. Il faut se rappeler à quel endroit on convoque l'imaginaire du spectateur. Dans *Saison Sèche*, quand on voit ces corps prendre de la peinture d'une poupée, puis lorsque les interprètes se l'étalent sur le visage comme une crème de jour, puis qu'on s'aperçoit qu'elles ont toutes une couleur et qu'enfin ça crée une sorte de masque-avatar, un masculin ou un féminin, au début on ne sait pas trop, puis ça finit en une représentation de la masculinité outrancière, c'est bien pour rappeler que c'est un jeu. On convoque un esprit et quand on convoque un esprit on ne se fait pas un masque de beauté, on appelle en effet des masques comme ceux qu'on voit à Bali ou sur les pyramides du Mexique. Tout ça, ça interroge comment on convoque l'imaginaire : c'est créer, c'est mélanger, c'est le trouble.

MB : *Travaillez-vous avec des interprètes d'origines variées ?*

PM : Je travaille avec les interprètes qui viennent à moi. Je ne mets aucune frontière. A ce jour, il n'y a que des femmes qui viennent à moi. Peut-être que c'est parce qu'on est dans une société où la mixité dans le théâtre n'est pas simple. Il n'y malheureusement pas beaucoup de sociétés différentes qui sont représentées par mes interprètes. J'ai surtout des interprètes qui ont déjà un vécu d'interprètes conséquent et qui ont besoin d'aller plus loin, dans quelque chose d'autre, aller éprouver quelque chose de différent. Notamment parce que les textes que je convoque sont des représentations de l'intime et que ces interprètes sont peut-être prêtes pour aller dans l'intime. Ce qui n'est pas un processus simple. J'ai un dialogue avec elles pour rappeler que j'interroge des limites qui font des dégâts collatéraux et il faut savoir si on est prêtes à les supporter. Mais je n'ai pas de frontières.

MB : *Comment revisitez-vous le topos de l'hystérie et de la folie féminine ? Est-ce que vous voulez simplement jouer avec ces codes ou est-ce que vous voulez les dépasser, les transcender ?*

PM : Mais qu'est-ce que c'est que cette hystérie ? Je la convoque sur scène mais quelle est sa valeur ? Personne n'est capable de définir l'hystérie, l'hystérie n'est qu'une construction. Je la convoque sur scène justement pour ramener du doute, pour remettre en question. Il y a d'autres formes de folie, mais l'hystérie c'est simplement qu'on a préféré ne pas écouter ce que les femmes avaient à dire, l'opposition, le fait d'être dans une société où on n'avait pas le droit de parole et où on était mariées de force... L'hystérie c'était dire qu'on n'en pouvait plus, c'était exploser. Aujourd'hui on utilise le terme de *burn out*. Mais le *burn out*, c'est juste qu'on n'en peut plus, qu'on ne sait plus comment faire pour vivre, qu'on n'a plus d'équilibre, qu'on s'aperçoit que la vie n'est que quelque chose dont on est dépossédé. Alors hystérie, *burn out*, quelle différence ? Ce ne sont que des questions de langage. La seule différence c'est que le *burn out* est autant masculin que féminin. Mais si on parle d'histrion, de crise d'histrionie, qu'est-ce que c'est sinon une crise masculine, un homme qui perd la raison, comme Histrion, le mauvais acteur, qui ne joue plus le jeu ? J'aime ramener ce sujet-là dans des formes comme *Saison Sèche* où les interprètes sont sous un plafond qui monte et qui descend, qui les empêche de se relever, où on leur allume et éteint la lumière quand elles ne savent pas... qui ne deviendrait pas fou là-dedans ? L'hystérie est une forme d'oppression. C'est peut-être rappeler cette phrase d'Artaud qui disait : « Qui du malade ou du médecin a inventé la maladie ? ». Comment, quand vous êtes opprimé·e·s, ne pas finir par craquer, quand vous ne pouvez plus croire en l'humanité ? C'est sûr que Charcot en a fait un objet d'étude. Charcot c'est le XIX^{ème} siècle et il n'y a pas pire siècle pour les femmes... C'est pour ça que se réapproprier ce qui est reconnu comme les codes de l'hystérie, ça permet de mieux les interroger.

MB : *De même que pour les codes de genre.*

PM : C'est la même construction. L'hystérie c'est dire à son chien qu'il a la rage pour le tuer.

MB : *C'est encore un discours de la normalité et du monstrueux.*

PM : Exactement, du supportable, de la condition. L'hystérie rappelle que nous, femmes, sommes des objets et non des sujets... Nous sommes des sujets, comme les hommes, pas des objets, qu'on se le dise ! Malheureusement, on est au XXI^{ème} siècle et c'est encore notre combat. Quand un homme nous interpelle dans la rue, il nous prend pour une proie, pas pour un sujet.

C'est pour ça que je dis : à nous les proies de ramener la flèche au chasseur, lui dire qu'il ne nous a pas touchées, que c'est un mauvais chasseur et qu'en plus il n'a pas de plan B !

MB : *Pourriez-vous revenir sur le rapport qu'entretiennent les corps avec la scénographie ?*

PM : Déjà les scénographies sont mouvantes, instables. De ce fait elles ont un rapport évident d'objets de temps, elles nous racontent la temporalité, elles nous rappellent sans arrêt qu'à un moment elles étaient bien solides et qu'à la fin elles sont détruites. Et elles nous rappellent le combat car les corps sont toujours en combat, ils ne sont pas inertes, ils se libèrent alors qu'ils sont emprisonnés. Ou bien c'est le principe même de l'utopie, car mes pièces sont des utopies : on le sait, c'est perdu d'avance. Dans ce cas, ce qui nous intéresse c'est le combat, un combat mené par des femmes, ce qui a d'autant plus de valeur car on glorifie toujours le combat des hommes et on efface celui des femmes, même dans les guerres. Il suffit de prendre le livre de Svetlana Alexievich sur l'histoire des femmes pendant la seconde guerre mondiale dans l'armée soviétique et on déchanté de voir combien de milliers de femmes sont mortes au combat et dont on n'entend pas parler. Moi j'amène des corps qui sont dans un champ de bataille et ce champ de bataille au début est assez propre mais finit plutôt par être sale. Sauf peut-être dans *Belle d'Hier*, ça finit avec une sortie assez belle... La suggestion c'est toujours qu'on en sort vivants, et que les femmes en sortent vivantes. Donc c'est un corps de combattante. C'est un corps qui ne se laisse pas faire. C'est un corps résolu à ne pas se laisser opprimer.

MB : *Notamment par la scénographie.*

PM : Notamment parce que la scénographie est en général beaucoup plus imposante que le corps. Et que c'est une nécessité. Par exemple, l'architecture est patriarcale et ça se joue dans un rapport de dimension. Mes scénographies sont là pour rappeler que ce que vous voyez sur scène, vous le vivez. C'est un rapport évident d'une société construite par les hommes pour les hommes. L'architecture, si elle était faite par les femmes n'aurait pas du tout cette forme. J'aime cet espace de questionnements. Dans mes scénographies il y a quelque chose qui écrase le corps. Dans *P.P.P.*, c'est un plafond de boules de glace, il est dangereux. Dans *Belle d'Hier* c'est un immense lingot d'or.

MB : *Oui, il y a un côté usine aussi dans Belle d'Hier.*

PM : *Belle d'Hier*, c'est une usine ! C'est une porcherie, un abattoir, un endroit où on abat les princes, où on abat le mythe. J'ai demandé à cinq femmes de ranger l'humanité, de faire la dernière lessive. Dans *Saison Sèche* j'ai demandé à sept femmes de détruire la maison du

patriarche. Mais c'est pour reconstruire. Une fois que le prince charmant est démembré, quel rapport on va avoir avec l'homme ? Si on lui retire le costume du prince charmant et nous celui de la princesse, on se retrouve à nu, dans la simplicité et on voit bien qu'on est juste deux corps organiques, à égalité : « Toi et moi on possède tous les deux une chose qui permet de donner vie ». Impossible d'y avoir plus d'égalité. J'ai besoin de ça, de symboles, de codes car c'est comme ça : nous vivons avec des codes et des symboles, requestionnons-les. Toutes mes pièces interrogent ça.

MB : J'ai l'impression que Les Os Noirs est un peu à part ou s'inscrit dans un cycle légèrement différent. Le corps de la danseuse, comme dans P.P.P., paraît plus isolé, dans une confrontation solitaire face aux oppressions liées aux codes de genre même si le corps lutte tout autant. Pourriez-vous situer davantage cette création par rapport aux autres ?

PM : C'est une création à part. Déjà, jusqu'à présent nous ne parlions que de pièces collectives, hormis *P.P.P.*. Travailler sur le solo, c'est travailler sur l'intime. L'œil du spectateur s'identifie à un seul corps, à son rapport à l'espace, il n'y a pas de dialogue. C'est automatiquement pour moi questionner l'existentiel. *P.P.P.* questionnait quelqu'un qui va faire un acte aussi difficile que de changer de corps. A cette époque je me demandais si quelqu'un pourrait encore m'aimer. Quand j'ai écrit *Vortex*, c'était la question : « Vous ne trouvez-pas que nous sommes des êtres comme des oignons ? ». A partir de l'instant où nous sommes sortis de notre mère nous n'avons cessé de nous conformer à la société puis il y a des ruptures, des crises, alors on change et c'est une nouvelle couche. Alors j'ai écrit une pièce où, avec la force du vent, je retire des couches et je laisse apparaître des étapes du corps, des monstruosité. Avec *Les Os Noirs* c'est la première fois que j'écris pour quelqu'un, en solo, ce qui m'a beaucoup été reproché d'ailleurs, que ce ne soit pas moi. Si c'était moi qui l'avais interprété d'ailleurs on m'aurait certainement pardonné le thème. Ecrire pour quelqu'un était très violent. Parce que parler du suicide est un objet qui fait partie des tabous... cette pièce est donc vraiment à part. Elle est écrite pour Chloée Sanchez avec ce thème commun que nous avons à discuter. Elle est marionnettiste, elle a donc pour travail de donner vie à quelque chose qui est mort et moi je voulais que ce soit elle la marionnette. Nous voulions créer un castelet géant et faire de la marionnettiste la marionnette. Quoi de mieux qu'une marionnette, car une marionnette ça peut vivre et renaître ? La marionnette permettait une rencontre avec la mort, une rencontre qui se faisait à chaque fois sans jugement – et je pense que c'est ça qu'on m'a beaucoup reproché, c'est-à-dire de montrer la mort, plate. Pour beaucoup ce qui a été oublié c'était que je montrais la renaissance. Cette pièce-là était très générationnelle. Votre génération regardait et voyait la renaissance. Ma

génération et celles antérieures m'en voulaient car je montrais la mort, l'acte. Le deuil que j'ai à faire avec cette pièce, c'est de ne pas avoir pu la montrer plus aux lycéens. C'est eux qui sont le plus concernés par le fait de se suicider comme ça, sur un coup de tête, un désamour. J'aurais aimé ramener la parole là où elle se tait. Quel prof a le droit aujourd'hui de parler avec ses élèves du suicide ? Non, il aura toujours des plaintes des parents... L'artiste peut. Parce que justement, on dira que c'est un artiste. Dans *Les Os Noirs*, ce qui m'importait beaucoup aussi c'était la question de l'identité. C'est une femme. C'est une femme à qui l'on fait subir... Elle est dans la forêt, et vous semblez encore en avoir le souvenir, de ses cris et de la violence...

MB : Oui, c'est le passage qui m'a le plus terrorisée.

PM : Je pense que c'est la partie la plus rude que j'ai créée. J'ai touché des limites... Qu'est-ce qui est supportable ? Pourtant ce n'est qu'une femme, criant dans une forêt. Rien de dangereux...

MB : Mais il y a beaucoup de projection et tout l'imaginaire du conte de fées qui innerve la scène...

PM : Il y a ça, mais aussi, qu'est-ce que c'est que cette forêt ? Comment elle apparaît ?

MB : Elle est très érectile, j'y voyais une forêt de pénis.

PM : C'est ça, c'est une forêt de pénis. Sauf qu'en effet, si j'avais fait des pénis reconnaissables ça aurait été didactique. Là, la question se pose et c'est à ce moment qu'il y a de l'imaginaire, de l'interprétation. Oui, ça parle de ça, du pouvoir du pénis, de la violence, du viol. Sauf que seules les femmes le voient.

MB : Bizarre, n'est-ce pas !

PM : Non... malheureusement. Je pense que c'est une très belle partie que nous avons jouée... Je pense que je la ressortirai un jour. Je pense qu'elle a une vraie puissance.

MB : Merci pour l'interview.

PM : J'espère que ça vous servira.

MB : Je pense, oui. J'aime rencontrer les artistes.

PM : C'est toujours difficile de savoir si on parle mieux de nos pièces que nos pièces ne parlent de nous. Je suis convaincue que mes spectacles sont plus réussis que ma parole.

MB : Et tant mieux.

PM : Oui, un spectacle est toujours plus difficile à monter que sa propre parole.

Annexe 2 : Entretien avec Rébecca Chaillon

Entretien réalisé le 16/10/2020, à Paris.

Publication légèrement réagencée : CHAILLON, Rébecca, « Mélissa Bertrand en dialogue avec Rébecca Chaillon : ‘Travailler l’empathie organique’ », *In Vivo Arts. Dépasser les binarités : représentations et performances des genres et des sexualités*, juin 2022, [En ligne : <http://invivoarts.fr/wp-content/uploads/2022/05/Melissa-BERTRAND-en-dialogue-avec-Rebecca-CHAILLON-Travailler-lempathie-organique.pdf>].

Mélissa Bertrand : *Dans tes œuvres, l’oralité et la matière revêtent une importance capitale : il y a à la fois des textes, donc de la parole qui par moment se répand sur scène (énumérations, monologues...) et en même temps il y a des corps très présents, notamment des parties du corps comme la bouche et le ventre qui sont particulièrement investies. Dans plusieurs de tes spectacles et performances il y a de la nourriture qui est ingérée sur scène, parfois en grande quantité, parfois crue. La nourriture passe donc dans le corps, mais elle s’étale aussi à sa surface, dans des scènes où des aliments sont étalés à même la peau. Comment as-tu commencé à travailler avec la nourriture dans tes créations ?*

Rébecca Chaillon : J’essaie de me rappeler, dans les spectacles plus classiques que j’ai faits, si la nourriture était déjà présente comment un signe ou pas, mais je ne crois pas. Je crois que ça a commencé avec le stage de chantier que j’ai fait avec Rodrigo García en 2010. Ce stage a été assez explosif dans mon travail, il fallait se débarrasser des metteur·euse·s

⁹⁶⁴ en scène et être des performeur·euse·s de la scène. Il y avait dix projets et quatorze artistes dans de grands locaux, chacun·e avec son espace, le principe était de travailler sur sa matière, sa matière personnelle. J’avais envoyé un texte à l’époque où je voulais travailler sur des personnages de femmes qui seraient des organes. Une femme langue, une femme estomac, une femme peau. Au moins ces trois-là. Et celle qui m’a inspirée le plus était la femme estomac. J’avais marqué plein d’aliments référents dont j’avais l’impression que ces aliments, métaphoriquement, pour leur couleur, pour leur matière, pouvaient être des inducteurs d’écriture ou de performance. Mais c’était très nouveau à l’époque. Donc la première que j’avais posée et celle que j’avais envoyée pour être sélectionnée, c’était la femme-viande.

⁹⁶⁴ Rébecca Chaillon emploie la forme inclusive y compris à l’oral.

MB : *C'est celle qu'on retrouve à la fin du spectacle L'Estomac dans la peau.*

RC : Voilà, c'était ce personnage. En tout cas, dans l'écriture c'était quelqu'un qui parle d'une crise de nourriture, de vouloir tout avaler, même la chair. Et sur scène, il y avait deux choses. D'abord, la nourriture. Travailler en performance consistait à ingérer une grande quantité de nourriture. Ça ne se voit peut-être pas sur scène, mais c'est quatre cent grammes de viande crue, un steak pas découpé, pas préparé, à manger sans fourchette ni couteau. Il fallait le manger de la manière la plus proche du corps, avec les doigts, avec la bouche. Dans ce spectacle, il y a l'idée d'enlever une partie des codes sociaux qui entourent la nourriture. Plein de gens mangent japonais et mangent du poisson cru. Mais si tu ramènes le poisson avec sa tête, sa queue, les écailles, les abats et que tu l'ouvres devant les gens et que tu le manges directement, tout le monde est complètement « fucké » alors qu'en réalité ceux qui aiment ça mangent déjà du poisson cru. Dans *L'Estomac dans la peau*, l'autre élément c'était le maquillage, avec le principe, à la base en tout cas, d'associer ce que tu ingères à ce qui te transforme à l'extérieur. J'étais plus allée sur une femme « décharnée » ou « charnée », je ne sais pas comment dire, mais où les chairs étaient retournées. Ça peut faire référence aux femmes indiennes à qui on a balancé de l'acide sur la gueule et qui, du coup, deviennent monstrueuses. Mais ça pouvait aussi, dans ce numéro tel qu'il est organisé, faire référence à des travailleuses du sexe ou à des strip-teaseuses parce qu'on saucissonne les chairs, elles apparaissent fort. Ou ça peut simplement faire référence à quelqu'un qui se prépare pour un gros repas.

MB : *Je trouve qu'il y a, à la fin de ce spectacle, un manifeste pour une nouvelle manière de manger. Tu énonces de nouvelles règles de table qui sont les tiennes.*

RC : Oui. Ce texte me travaille encore. Par exemple j'ai la hantise que les gens ne terminent pas leur assiette. Du coup, je sais que j'ai beaucoup grossi en finissant les assiettes de tout le monde à table. « Chaque ingrédient a donné sa vie pour toi », ça reste un truc. Tous les soirs après le spectacle *Elle/Ulysse* je repars avec le confit de canard parce qu'on veut le mettre à la poubelle, parce que c'est un accessoire de théâtre. Pour moi ce n'est pas juste un accessoire de théâtre.

MB : *J'ai l'impression qu'il y a aussi un rapport sacrificiel à la viande et au poisson.*

RC : Oui, après, c'est un imaginaire que j'ai écrit avec mes origines culturelles et mes origines sociales. C'est quelque chose qu'on voit chez les personnes précaires ou chez les personnes qui ont manqué. Mais aussi chez les très riches. J'ai l'impression que c'est en train de bouger. La viande, le poisson, ce droit de vie et de mort sur l'animal et le fait d'en avoir dans l'assiette est preuve de richesse et de maintien de la vie. Je pense qu'il n'y a pas un plat que j'ai mangé durant ma croissance où il n'y avait pas de poisson ou de viande. C'était au centre du repas. Moi, j'ai toujours vu ça comme des nourritures qui donnent de l'énergie, pas comme les légumes ou les féculents. Pour ma mère les légumes, c'était ce qu'il y a autour de la viande. J'ai mis vachement de temps à comprendre que les pâtes puissent être un plat en soi. J'avais cet imaginaire-là. Après je l'ai relié à ce langage où si je mange de la langue, je reprends de la puissance de communication, si je mange du cœur je me charge en amour, si je mange de la cervelle, etc. J'ai mes propres rituels et ma propre religion de la nourriture sur scène.

***MB :** Oui, il y a un côté un peu magique dans certaines performances.*

RC : J'aime refaire vivre la bête sur scène, donner une seconde vie, parfois réanimer. J'aime aussi donner vie au contenant, à quelque chose qui est mort. Par exemple, pour le confit de canard, la boîte va aussi être mise en jeu. Il faut travailler avec ce que le capitalisme a fait du rapport à la nourriture.

***MB :** Toi aussi, en utilisant le maquillage, tu deviens l'aliment que tu manges.*

RC : Oui, j'essaie d'en donner une interprétation. Si je dis : « Maquille-toi en femme-viande. », il y a mille façons de le faire, d'interpréter, de se maquiller. J'aime bien le rapport à la matière. Dans la femme-viande, il y a par exemple des coulées de ketchup que je pourrais manger. Ça pourrait aussi bien être du maquillage que du faux-sang. D'ailleurs tout se mélange. J'ai dû manger un nombre de merdes incroyable. Avec ce spectacle j'ai chié des paillettes comme jamais. En plus je ne supporte pas qu'on jette les aliments au plateau alors je les récupérais pour moi, je les lavais, je les cuisais... Donc il y avait vraiment une volonté de ne pas gâcher ce qui était sur scène et remercier les aliments, mais aussi que les matières et couleurs se mélangent dans le spectacle.

MB : Il y a un rapport un peu boulimique dans L'Estomac dans la peau. Est-ce que tu choisis en avance les aliments qu'il y aura sur scène ou est-ce qu'il y a parfois une part de hasard, ou de compulsion indifférente au choix des aliments ?

RC : Non, je ne pense pas que je suis boulimique, mais je fais des crises où j'ai besoin de manger, mais maintenant c'est plus maîtrisé. Je crois qu'on appelle ça du « *craving* ». Je n'ai pas de rapport au vomissement derrière, ni au contrôle. Donc je choisis tout car ça fait partie de l'écriture : sous quelle forme va être l'aliment, en quelle quantité... C'est assez écrit. Sauf dans une performance où j'incarnais la mort dans *Ubu Roi*, en théâtre d'objets. Dans une scène, Ubu tue tout le monde et à chaque fois le comédien jetait les personnages (qui étaient des crabes ou autres) et moi j'incarnais une sorte de grande poubelle. On avait fait exprès de varier les aliments (crabes, asperges, oignons...) pour que ça ressemble à une poubelle. Dans ta poubelle, tu vas avoir trois à quatre repas différents et t'as pas envie d'être dedans.

Sinon il y avait la soirée « Dans le Ventre », pour les dix ans de ma compagnie, au Générateur (à Gentilly), où on avait travaillé avec les poubelles du marché qu'on déversait sur mon corps allongé. Là ce qui importait c'était l'odeur. Lors de cette soirée, il y avait des performances dans chaque espace et chacune durait environ une heure mais on pouvait passer d'une salle à l'autre comme dans une exposition vivante. Il y en avait une avec quelqu'une qui séparait des nouilles-alphabet pour écrire des messages, une autre performance avec une personne qui ne faisait que séparer le blanc du rose des lardons. Je faisais aussi une performance avec un pote où on tenait chacun·e le bout d'un spaghetti entre nos deux bouches pendant une demie heure, puis pendant l'autre demie heure on se gavait de spaghettis sans s'arrêter. Dans une salle, il y avait quelqu'un qui coupait des oignons en pleurant, et il y avait une fille qui traînait des casseroles en pleurant également. Il y avait une femme qui tirait son lait pendant une heure et en faisait boire des shots au public ; deux amoureuses qui ne font que se quitter et se retrouver toute la soirée et à chacune des retrouvailles elles trinquent et se roulent des pelles puis se re-séparent, etc. J'avais travaillé avec une plasticienne-performeuse, Charlie Chine. Il y avait en tout une trentaine de performances, dont certaines qui reprenaient des performances passées. Il y avait par exemple une femme qui se faisait peindre et qui devenait une « geisharcuterie ». Il y avait un homme-légume, qu'on tondait et sur lequel on disposait des légumes que le public pouvait venir manger.

MB : Dans certaines performances, comme Le Gâteau, tu travailles avec des aliments gras et sucrés, qui sont connotés dans la société comme étant mauvais.

RC : Ce n'était pas ce qui m'intéressait à ce moment, surtout que je les mange séparément alors je ne les perçois pas comme sucrés. A part le sucre, bien sûr, qui est horrible à manger seul car on a l'impression qu'on est en train de péter tes dents ! Avec cette performance je voulais fêter les cinq ans de ma compagnie, et donc est née l'envie de faire un gâteau mais avec cette idée du temps qui passe trop rapidement, par exemple quand tu ne vois pas tes neveux et tes nièces pendant un moment et que tu te rends compte que le temps est passé... Avec *Le Gâteau*, je voulais symboliser le fait qu'à chaque anniversaire on me fout un gâteau et que c'est censé représenter un an de ma vie alors que non, pendant un an il s'est passé des milliers de choses. Et je trouvais que dans la fabrication du gâteau il y avait beaucoup de violence, d'aliments et d'éléments qui ne te font pas vivre les mêmes choses. Je voulais disloquer cette chose-là. Quand on a un gâteau on a quelque chose de fini, mais quand on le déconstruit il se démultiplie, et tu vois ce que c'est que cent grammes de farine. Pour sentir ce que c'est, c'est en le touchant, en le faisant ingérer à quelqu'un que ça se passe. J'ai systématiquement des gens qui sont morts de rire pendant les cinq premières minutes du spectacle puis après tout le monde est en *bad*. Parce que, par exemple la farine, je suis obligée de l'ingérer avec le lait sinon je m'étouffe, et ça dure vingt minutes. Pareil pour le beurre. Les gens ressentent ça très fort car le temps est déplié. Donc je n'avais pas d'intention vis-à-vis du sucre si ce n'est que le gâteau c'est festif et chouette, c'est censé n'être que bonheur. J'avais envie d'en montrer l'aspect violent. J'aime beaucoup travailler sur ce qui attire et ce qui dégoûte. Par exemple dans cette performance je suis assez sexy mais bizarre, avec un tablier sous lequel je suis nue ou avec des cache-tétons, des talons en forme de cochon, des lentilles de contact qui font un peu peur... Je ne sais pas si tu vois comment se déroule la performance, mais après avoir ingéré tous les aliments je mélange le gâteau en twerkant puis je le cuis en fumant et enfin je glace le gâteau avec du Nutella, des Smarties et de la Chantilly et les gens viennent manger sur moi. Il faut que les gens aient éprouvé assez d'empathie pour avoir envie de se lever, entre ceux qui disent que le Nutella c'est de l'huile de palme, puis le fait qu'on m'a vue à la limite de vomir juste avant...

MB : *Ce qui est intéressant dans cette performance, c'est que ça réveille des choses en nous parce qu'on voit les aliments de manière brute, dans tout ce qu'ils ont de matériel. La matérialité des aliments révèle notre matérialité à nous. Te voir manger quelque chose de dégoûtant pendant longtemps, ça nous remue aussi.*

RC : Complètement, j'ai l'impression que d'un seul coup les gens sentent leur œsophage, ils sentent leur foi, ils se disent : « Ah, j'ai mal au ventre pour elle ». Il y en a qui ont des remontées

acides ou des envies de vomir. Comme ils sont en train de regarder, ça touche à leur vue puis à leur cerveau. Ils se disent : « Non mais c'est bon, elle mange du beurre, moi aussi je mange du beurre. Mais je mange du beurre sur du pain. Et là c'est une grosse quantité de beurre ». Après quand les gens m'en parlent, j'ai la sensation d'avoir accédé à leur intérieur.

MB : Il y a aussi une dimension participative à la fin quand ils viennent manger directement sur ton corps. Qu'est-ce que tu voulais provoquer avec ça ?

RC : Je me suis sacrifiée pour faire ce gâteau, alors on va prendre le temps de le manger, de vivre ce moment ensemble, de partager. Et puis ça me fait rire aussi ce rôle de femme noire qui cuisine pour un public essentiellement blanc alors je me dis : « J'ai cuisiné, maintenant vous allez manger ce gâteau et il y a besoin de vous ». Ce n'est pas quelque chose d'érotique pour moi, c'est plus l'idée que : « Vous avez voulu voir un spectacle, maintenant on va le terminer ensemble ». Après, évidemment il y a des choses différentes qui se passent, notamment vis-à-vis du rapport homme-femme, par exemple quand un homme vient me manger et qu'il y a sa meuf dans la salle. J'ai aussi joué ça au Cameroun, dans un village, il y avait des enjeux économiques. C'est de la nourriture, c'est pas rien donc : « Non, on ne va pas te laisser repartir et niquer le Nutella et les Smarties sous la douche ». Il y a des gens qui sont restés me lécher jusqu'à faire tout disparaître sur mon corps. Il y a aussi des gens qui vont être un peu à la limite, comme avec Marina Abramović dans *Rythm 0*⁹⁶⁵, où on va tester, au début on y va doucement puis comme la comédienne ne fait rien, il y en a qui vont me pincer le téton, me mordre... Il y a des gens qui vont répondre de manière provocante à ma proposition parce qu'elle leur paraît provocante aussi. Il y a aussi des choses sexualisantes, mais d'autres qui ne le sont pas avec des gens qui vont venir pour réparer, pour dire merci. Il y a des gens qui vont me faire un bisou, d'autres qui vont juste prendre un petit Smarties pour me dire : « Je suis avec toi » et d'autres qui vont y aller plus goulument pour dire : « Tu as donné de la force, je vais t'en rendre aussi ». C'est assez drôle, ces langages, comment les gens viennent te parler d'eux-mêmes. Et puis il y a ceux qui ne peuvent pas bouger.

⁹⁶⁵ *Rythme 0* est une performance de Marina Abramović datant de 1974, qui eut lieu à la Galleria Studio Morra à Naples. L'artiste yougoslave y avait dressé un buffet composé de différents objets, dont certains pouvant provoquer le plaisir ou la souffrance. La performeuse se tenait entièrement à disposition du public qui pouvait employer librement les objets à disposition sur le corps de l'artiste. Au bout de plusieurs heures, les vêtements de Marina Abramović furent découpés à l'aide de lames de rasoir et sa peau entaillée. Le galeriste intervint peu avant la fin de la performance lorsqu'un spectateur pointa un pistolet chargé, mis à disposition sur le buffet, contre la tempe Marina Abramović.

MB : *Pour qualifier ton travail dans mes recherches, notamment au sujet de la performance Le Gâteau, j'ai pensé utiliser l'expression « devenir-ingrédient du corps ». Au début de cette performance, c'est toi qui cuisines mais tu te mêles vraiment à la nourriture et à la fin c'est toi qui deviens le gâteau en soi, tu deviens passive et ce sont les autres qui viennent te manger.*

RC : Oui, au début je dis que je suis un moule et que je vais me remplir de ce gâteau. Il m'est arrivé de le faire et que les gens attendent que j'aie fait caca et que ce soit ça le gâteau. J'aime beaucoup travailler avec le fait d'ingurgiter mais j'aime bien l'idée de garder à l'intérieur, je ne joue pas avec le caca ni le vomi, je ne redonne pas ce que j'ai ingéré. Les gens s'attendent à des choses un peu différentes. Alors j'ai plusieurs statuts. Je suis l'ingrédient, le gâteau, le moule, le four, la chaleur du four... Je m'amuse à être à toutes ces places-là pendant la conception.

MB : *Tu travailles aussi régulièrement avec du maquillage facial et corporel dans tes œuvres. Est-ce que tu pourrais m'expliquer ta démarche artistique vis-à-vis de ce matériau ?*

RC : A l'origine, ça vient des CEMEA (Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Education Actives). Il s'agissait d'apprendre la théorie par la pratique, en l'occurrence apprendre l'histoire de l'art non seulement en regardant les tableaux mais en les peignant sur son corps. Du coup, j'ai fait dix ans d'ateliers de maquillage avec Florence Chantriaux. Ça déconstruisait le rapport au maquillage : ce n'était pas seulement associé à la beauté, et ce n'était pas forcément quelque chose que quelqu'un fait sur toi, mais plutôt un auto-maquillage qui n'essaierait pas forcément de se rendre joli. On a travaillé sur plein de peintres et de mouvements artistiques, mais aussi sur des traditions de maquillage ethniques et sur la tradition masquée dans le théâtre dans le monde entier. Parfois, on jouait avec des effets spéciaux, je me mettais des couches de peau, je changeais d'apparence très rapidement. En même temps l'atelier durait quatre heures, donc c'était assez long et précis. Aussi, quand je suis arrivée dans le stage avec Rodrigo García, j'ai affiché mes centaines de photos d'atelier et quand je faisais des performances dans ce stage j'arrivais déjà transformée. On s'est vite dit que c'était la transformation qu'on voulait voir, avec la performance on veut montrer ce qui bouge alors Rodrigo m'a dit : « Rends ça visible », ce que j'ai fait, parce qu'il y avait de la magie dedans, il y avait la notion de rituel qui est importante dans la performance. Et puis j'aimais bien ça quand j'étais ado, notamment à travers des mangas où la question d'être une fille ou d'être un garçon était très présente. Mais aussi celle d'être blanc ou noir. Moi j'ai un peu cette chose-là, j'ingère un truc et hop je me transforme. Ou alors il est temps, j'ai vécu un truc violent ou je raconte quelque chose de violent, il faut que quelque

chose bouge à l'extérieur. C'est important de se réappropriier les choses. J'ai aussi fait une petite formation à Make Up Forever, donc dans quelque chose d'assez institutionnel sur ce qu'est la beauté, ce qui est beau, pas beau, et sur les heures qu'on y passe. Je trouvais ça drôle d'arriver à des résultats sur le plateau, un peu comme si je faisais des esquisses sur un tableau très rapidement, et puis on verrait un visage. Il y a une immédiateté de la transformation avec quelques signes, en utilisant des matériaux professionnels ou parfois en faisant des maquillages avec d'autres outils. En tous cas ce rapport au maquillage a quelque chose de magique, de cérémonial. Dans la tradition masquée il y a quelque chose de l'ordre d'être un autre visage, d'être monstre, d'être possédé·e. On voit bien aussi dans le clown le rapport au masque qui te change et qui te protège. Mais là c'est comme une seconde peau, organiquement je trouve que c'est chouette : tu sues ça bouge, tu te frottes ça bouge, ça tache, c'est un masque vivant.

***MB :** Est-ce que tu dirais qu'il y a un parallèle entre le maquillage et l'écriture ? A chaque fois que tu te maquilles il y a du texte, projeté ou en voix-off, et ça participe à la transformation du personnage.*

RC : Oui, c'est comme des incantations. Après il y a des fois où j'ai envie d'un maquillage plus étudié et je ne peux pas obliger les gens à me regarder alors j'aime bien les diversions possibles au plateau, que tu puisses zapper et revenir ou choisir. Souvent le parallèle entre les deux est assez chouette parce qu'il y a quelque chose qui s'écrit sur le visage, qui s'écrit au plateau ou que tu entends. Ça marche d'autant plus quand je suis seule parce que les différentes écritures ne sont pas simples à obtenir, alors il faut jouer avec les différents médias. Mais oui, ça m'amusait. Par exemple dans *L'Estomac dans la peau*, j'ai pu le faire parce que j'avais eu le concours d'Artcena sur les dramaturgies plurielles. Il y avait cette idée d'écrire des dramaturgies qui ne sont pas forcément textuelles. Je me suis dit : « Tiens je vais écrire une dramaturgie du maquillage » : là ça commence avec un maquillage qui se fait avec de la salive et avec les doigts, puis là on va utiliser tel pinceau ou tel produit, puis là on va aller dans cet univers-là de maquillage. Chaque personnage a donc sa manière de s'inscrire sur mon corps, d'apparaître ou de disparaître. Des fois les personnages se croisent et il y a une écriture là-dedans donc ce n'est pas étonnant qu'on ait l'impression que le maquillage s'écrit comme un texte.

***MB :** Aussi je m'interrogeais sur la manière dont tu te présentes en tant que femme noire sur scène. Il y a un héritage assez lourd concernant la représentation des femmes noires, notamment en Europe. Comment est-ce que tu te réappropries cet héritage ?*

RC : C'est en cours de travail dans différents spectacles. *L'Estomac dans la peau*, quand je l'ai commencé, je ne me suis pas du tout rendu compte que j'exposais mon corps en tant que femme noire, et c'est le public qui m'a dit cette chose-là que j'ai dû recevoir, même s'il y avait déjà des éléments sur le fait d'être noire, comme chanter Jocelyne Béroard, qui indiquait quelque chose. L'histoire de la banane aussi, était liée à une superstition magique que ma mère me racontait, elle disait que si je mangeais une banane j'allais mourir. Je commençais à aller chercher du côté de la femme africaine, à aller loin, à me sentir proche et à la fois étrangère. Il y avait donc déjà des choses mais je ne les ancras pas encore dans une réalité politique d'être noire. C'est un peu après, avec *Monstres d'amour*, qu'on me l'a vraiment fait sentir. On m'a dit : « Tu es noire et tu joues la cannibale ». Ça interroge qui parle, qui regarde le spectacle. Ça commençait à devenir évident que je ne pouvais pas faire comme si je n'étais que Rébecca et que Rébecca n'avait pas de couleur de peau, pas de race, pas de sexualité, etc. Dans *Monstres d'amour*, c'était déjà un peu tard, je ne pouvais plus reculer sur certaines choses alors j'ai été cherché du côté du zombi, j'ai voulu flirter aussi entre cannibalisme et gourmet, avec l'image de la Mama qui cuisine... Finalement j'explique peu sur scène, l'idée est de laisser les choses assez ouvertes pour que les gens puissent se poser des questions sur la radicalité des actes performés. Ce n'est pas comme si juste je l'évoquais et que je n'en parlais pas. Les actes de manger et de se peindre prennent du temps et laissent aux gens le temps de se prendre la tête. Mais ça se durcit de plus en plus. Dans *Où la chèvre est attachée, il faut qu'elle broute*, ça commence avec quarante-cinq minutes où je mange des pizzas, je bois des bières et je fume des clopes en une sorte d'endurance, de contre-sport, de nommer le fait d'être grosse et de devenir grosse sur scène, sale, anti-sport, anti-hygiéniste. Ça permet de nommer le fait que je suis une femme noire grosse et lesbienne dans les premières prises de parole et de raconter le racisme à des endroits comme le sport, ou dans le regard de mon père pour qui les femmes noires doivent faire de l'athlétisme et pas du patinage artistique parce qu'économiquement ce n'est pas supportable. Dans ce spectacle qui est sur le genre dans le football, il y a plein de nourritures qui sont introduites : de films qui arrivent, de livres qui sont traduits. Donc en trois ans on est passées de la question du genre à évoluer autour de la classe, de la race, du handicap. La question de la race a pris beaucoup de place alors que ce n'était pas prévu. Dans *Carte noire nommée Désir*, je l'assume complètement. Donc il y a quelque chose qui s'écrit. Dans *Elle/Ulysse* finalement la question de l'origine et de la race dans la sexualité arrive aussi : je ne peux plus l'ignorer, c'est présent dans tout ce que je fais. *Whitewashing*, qui constitue le début de *Carte noire*, était une performance où j'étais d'abord seule et où je me blanchissais la peau pour imiter les filles blanches de mon école qui disaient que j'étais sale parce que j'étais noire puis pour imiter les copines noires qui me disaient

que j'étais pas assez noire. Après ça je faisais le ménage de moi-même à la javel où je chantais « astiquer, balayer... ». Ensuite il y a eu une autre étape où on était deux avec Aurore Déon et où on a questionné les institutions : les gens entrent dans le théâtre et nous on est déjà en train de faire le ménage, voilà ce que tu ne vois pas quand tu te poses au théâtre. Il fallait aussi rendre palpable la matière, la sensation de brûlure, l'odeur de la javel qui saute à la gorge, ce sont des manières pour moi de travailler l'empathie organique.

***MB :** Avec cette performance tu prends des risques physiques. Dans les autres aussi, comme dans Le Gâteau où la farine t'étouffe. Mais là, la javel est corrosive. C'est impressionnant.*

RC : Oui, c'est une grosse connerie ! Je vois que j'ai commencé à jaunir, à blanchir, ça m'a fait vachement peur. Jusqu'à présent mon équipe a toujours été un peu effrayée par ce que je fais, où je monte en équilibre sur deux fours avec des talons et de la sauce tomate partout, on me disait : « C'est dangereux ». Déjà je me disais que potentiellement je pouvais tomber, me faire très mal. Dans *L'Estomac...*, quand je monte sur la table alors que je suis saucissonnée, c'est horrible, ça glisse, c'est très dangereux. Mais à la limite, c'est moi qui décide. Là il y a un truc extérieur, la javel c'est reconnu comme quelque chose qui est dangereux. Personne de mon équipe est d'accord avec moi, tout le monde me dit qu'il n'y a pas besoin. Moi je suis dans mon trip de refus du théâtre, en référence à Marina Abramović, et je me demandais ce qui pouvait évoquer la douleur sans m'être douloureux immédiatement ou sans que j'aie l'impression de me faire du mal. Du coup, la javel, c'était ma négociation. Mais j'arrive au moment où le spectacle va être joué et rejoué. Le sacrifice que ça implique, devant des personnes blanches, a moins de sens. En plus, comme il y a cette notion de faire et refaire qui sort un peu de la performance, les gens ne croient pas que c'est de la javel sur mon corps. Donc si en plus on est à cet endroit où on n'est pas sûr que ce soit possible... Si on est sur des choses performatives, un peu éphémères et brutes, c'est possible de le faire, mais sur un spectacle qui va jouer plusieurs fois, personne ne veut ça et moi non plus. Je vais devoir adapter un peu, essayer de diluer, de diffuser de la javel pour que l'odeur soit présente et qu'on ait le trouble. Entre le seau de ma partenaire, qui ne contient pas de javel, et le mien on ne peut pas faire la différence, on ne sait pas ce qui est versé comme la javel n'a pas de couleur ou de texture particulière.

***MB :** En tant que blanche, j'essaie aussi de cheminer et dans Elle/Ulysse tu as employé le terme « racialisée ». Je connaissais « racisée » et je me demandais quelle était la différence. Tu n'es pas obligée d'expliquer si c'est quelque chose qui t'ennuie.*

RC : Non, non. Racialisée et racisée, c'est pareil, mais dans « racialisée » il y a plus le mouvement extérieur. C'est le mouvement de quelqu'un qui te racialise. Pour ne pas perdre les gens complètement je trouvais que c'était plus intéressant d'utiliser ce processus, surtout qu'à ce moment je parle du regard des autres sur nous.

MB : *Aussi, tu es souvent dénudée dans tes spectacles et il y a tout un héritage théâtral d'exposition des femmes noires nues ou dénudées, où on les a rendues exotiques, c'est assez violent. Je comprends qu'au début tu disais ne pas forcément avoir eu envie de parler de ça mais que maintenant ça te rattrape. Je me demandais si c'était politique ou non, si c'est juste qu'il y a des moments où tu as envie d'être nue ou si c'est en réponse à cet héritage colonial.*

RC : Quand je pense à quand je travaillais avec Rodrigo, quand j'avais fait *La Femme Saumon*, au début j'avais gardé ma culotte et il m'avait dit : « Franchement, si c'est pour garder ta culotte, ça dit juste que ton corps est morcelé et que cette partie-là, non, on ne peut pas ». Du coup si tu travailles avec ton corps, tu travailles avec ton corps. Quand je me peins je ne vais pas faire semblant de me peindre des petits bouts pour pas choquer, ça ne raconte que ma pudeur, et j'en ai de moins en moins par rapport à ce corps. Quand j'ai commencé à me mettre nue pour les performances, c'était par nécessité, et je voyais plein de spectacles où les meufs étaient nues et ça ne me dérangeait pas. Je n'avais pas pris conscience que ce que je montrais c'était un corps noir, nu, de femme, grosse. Ça m'a donné le même raisonnement. Je me suis dit ce corps que tu ne veux pas voir, que tu ne veux pas nommer, là il va être là, il va s'assumer, se montrer avec ses vergetures. *L'Estomac dans la peau*, quand je l'ai commencé je faisais quinze kilos de moins qu'aujourd'hui. Je me sentais un peu ronde mais je ne me sentais pas grosse. Mais quand j'ai commencé à le rejouer, et que d'un seul coup ça a résonné fort pour moi, je me disais : « Tiens, je fais un spectacle où je mange pendant une heure, là je suis vraiment grosse ». C'est devenu beaucoup plus intimidant pour moi. Puis je me suis retrouvée au mois de mars à devoir le rejouer et j'avais peut-être trente-cinq kilos de plus. C'était une autre étape. Puis même les montées, les courses, c'était physiquement épuisant. Ce spectacle m'a prise de court. Mais sinon la nudité c'est par refus de mettre de la pudeur là où il n'y a pas besoin, par nécessité. Tu vois dans *Elle/Ulysse*, je fais des taches sur mon costume qui ne partent pas, donc ça veut dire que je dois laver le costume tous les jours mais la graisse de canard ne part pas de la robe et si je la lave trop je perds les sequins... Moi, quand je travaille clairement sur là où je veux aller, je n'ai pas besoin de costumes, ça c'est un truc de théâtre. J'ai pas envie de faire la lessive derrière et je préfère partir de là où je suis, c'est des choses débiles des fois, mais c'est encombrant parfois.

Et puis je suis fière de mon corps alors je suis fière de le montrer dans ses changements aussi. Je n'ai pas de grand message avec la nudité hormis de dire que je m'assume au plateau et que j'ai envie que les gens le voient. J'ai été pas mal accusée par une meuf noire politisée d'auto-exotisme. Mais la réappropriation de la violence, ce n'est pas du tout pareil, par exemple ça n'a pas le même sens si quelqu'un me demande d'être nue sur scène ou si c'est moi qui décide. Par exemple dans un spectacle sur lequel j'ai travaillé récemment, il y a eu un moment de frottement avec la personne qui fait la mise en scène : j'ai proposé quelque chose, qu'elle n'a pas voulu sur le coup, mais qu'elle a proposé sous un autre angle qui n'était pas le mien, du coup ce n'était pas évident car j'avais l'impression que ça ne venait pas dans mon cheminement de pensée. C'est quelque chose de fragile. Je voulais mettre de la nudité à un autre moment que celui où je parle de sexualité car pour moi la sexualité n'a pas besoin de nudité pour se raconter. L'amalgame n'était pas facile.

MB : *Vous avez réussi à trouver un terrain d'entente ?*

RC : Non, j'ai dû laisser tomber et accepter le compromis de travailler avec cette personne qui n'a pas le parcours que j'ai d'écriture de la performance et qui est beaucoup plus en maîtrise. Ça m'a beaucoup mise en colère au début puis j'ai lâché l'affaire, quand j'ai vu que les personnes *queer* et racisées n'étaient pas traumatisées et que ça s'écrivait quand même malgré moi ailleurs. Mais c'est sûr que je ne suis pas hyper à l'aise avec la naissance du nu dans ce spectacle qui dit un peu : « Regardez, j'enlève des couches » et que le « lavé » arrive trop tôt. Pour moi je n'ai pas eu le temps d'être assez sale pour me laver. La nourriture que je me verse dessus arrive trop peu de temps avant. J'ai pas assez vécu le sale pour vouloir y mettre du baume ou me purifier de quelque chose. Mais je crois que dans le récit tel qu'il est fait – il n'y a pas que mon récit dans ce spectacle – fait que je suis moins en possession de toute l'écriture. Mais je ne me force pas dans ce spectacle, la personne qui fait la mise en scène me respecte beaucoup, elle me demande ce que je veux faire, mais ce n'est pas mon spectacle.

MB : *J'ai fait le tour de mes questions, est-ce que tu voudrais ajouter quelque chose ?*

RC : Il y a un texte que j'ai écrit qui est paru dans la revue *Nourrir (ce nourrir)* [sic]. Il y a aussi l'article qui est sorti dans *Décolonisons les arts*. Il y a des éléments de réponse dedans qui peuvent t'éclairer. Dans *Nourrir (ce nourrir)* j'explique la performance *Le Gâteau*. J'ai réalisé avec le temps, de plus en plus, que la nourriture, la matière et les aliments étaient devenus des

écritures, des vocabulaires pour moi. Par exemple, avec Anne Contensou, quand on a voulu travailler avec le confit, elle voulait travailler avec des conserves réalisées par sa famille dont certaines qui ont neuf ans alors qu'une partie de sa famille est morte. Pour moi c'était impossible de travailler avec une nourriture aussi précieuse. Ça me semblait être un gâchis immense en termes de sens. Pareil pour le fait d'ouvrir de la nourriture et de ne pas la manger jusqu'au bout. A un moment, elle mange, puis dans les premières dates je mangeais aussi. Puis je me suis dit que c'était ridicule, deux fois le même geste, deux fois la même histoire alors que moi si je mange j'aurais tendance à aller au bout, c'est dans mon rapport à la nourriture. Et le confit a du sens dans son histoire mais pas dans la mienne alors d'un seul coup le confit m'apparaît au plateau comme de la graisse. Je peux parler de la graisse comme produit pour démaquiller, illuminer un corps, le laver, je parle de douches dans les pornos, il y a un côté sperme. Il y a un rapport sale et attirant que je trouvais plus proche de moi, plus intéressant. Au fur et à mesure des années qui passent, je vois même quand je fais faire des travaux aux élèves, je leur demande d'écrire l'aliment, d'aller sur Wikipédia regarder l'histoire de l'aliment, d'où il vient, je leur dis que ce n'est pas pareil si on va le chercher chez Monoprix que s'il sort d'une vache, etc. Et dans tous ces matériaux-là ce qui m'intéresse c'est la transformation et le système qui va avec, la mise en boîte, toutes les images qui viennent avec ces matériaux-là. Avec le temps j'ai développé ce vocabulaire, comme pour le maquillage. Il y a une sorte d'auto-formation, où je suis partie de ce truc débile qui est mon obsession de la nourriture et j'ai trouvé une sorte d'école, sur comment la transmettre et la chercher au plateau.

Annexe 3 : Entretien avec Olivier de Sagazan

Entretien réalisé le 23/01/2021, en visioconférence.

Mélissa Bertrand : Pourriez-vous revenir un peu sur votre parcours ? Comment en êtes-vous venu à travailler avec la matière, notamment l'argile ?

Olivier de Sagazan : A l'origine je suis peintre et sculpteur mais au préalable j'ai passé une maîtrise de biologie des organismes. Ma passion c'est la biologie, essayer de comprendre le vivant, comment ça marche. Quand j'ai commencé la peinture et la sculpture, j'avais toujours pour soucis d'essayer de mettre la vie dans la sculpture, faire un « fétiche actif », et c'est toujours cette obsession qui m'a suivi. Mais bien entendu, neuf fois sur dix c'était un échec. C'était lors d'un moment un peu dépressif, dans un mouvement un peu de prosternation, je me suis dit que si je n'arrivais pas, moi, de l'extérieur, à mettre de la vie dans la sculpture, je pouvais me mettre dedans, m'entourer de matière minérale et voir ce que ça donnerait. Alors je me suis dit : « Tiens, je vais prendre un peu tout ce que j'ai là, de l'argile, de la filasse, de la peinture ». J'ai eu la bonne idée de mettre une caméra. C'est comme ça qu'est née cette performance, qui au début est une expérience d'atelier, faite dans un mouvement un peu de rage. Et j'ai été complètement abasourdi du résultat qui allait bien au-delà de ce que je recherchais. Ça m'a fait comprendre plein de choses. Déjà le travail en aveugle a quelque chose de très important, il permet de sortir de la *mimesis*, de la reproduction de quelque chose d'un peu normé. Ça ouvre des tas de possibilités, on est vraiment dans ce qu'on appelle la sérendipité, on est dans cette idée que nous en serions encore au stade des bactéries s'il n'y avait pas eu de mutation. L'autre chose que j'ai découverte, c'est que lorsque le peintre se met à peindre sur lui-même, on change de paradigme. Il devient un danseur, un acteur, on entre dans les arts vivants. Il y a vraiment un retournement qui est captivant. Ce geste est emblématique d'une ellipse incroyable entre le monde des arts appliqués et le monde des arts vivants.

MB : Votre corps devient un matériau.

OS : Il devient un matériau mais c'est là où c'est très ambigu. Le corps devient la toile du peintre mais en même temps je reste le peintre puisque je me peins dessus. Donc on est vraiment dans un entre deux entre les arts plastiques et les arts vivants. On est dans quelque chose qui n'a pas fini de se décoaguler. On est dans une forme hybride, une sorte de chrysalide, ce n'est pas encore le papillon, le danseur, on est vraiment entre les deux. Ça me donne toujours l'idée

d'être à la fois la marionnette et le marionnettiste, il y a cette confusion-là. Ça m'amuse beaucoup car je suis de plus en plus invité dans les festivals de marionnettes. Je n'y avais pas pensé avant.

MB : J'ai l'impression qu'un mouvement se développe autour de ça et que les arts de la marionnette se renouvellent avec l'usage de la matière. L'univers que vous produisez est très visuel. Il peut aussi bien rappeler des tableaux de Munch ou de Bacon que des références plus populaires, comme les monstres des films de Cronenberg ou comme la figure du Joker. Quelles sont vos références et comment les intégrez-vous à vos créations ?

OS : Je suis passionné par tous les films de vampires mais il n'y a pas du tout ce rapport-là dans mes créations. Quand on voit un film de Cronenberg ou des films de vampires, il y a une forme de réalisme. Il y a vraiment quelqu'un qui se coupe le visage, etc. Aucunement dans ma tête, quand je fais *Transfiguration*, je n'ai l'impression d'être là-dedans. Mon visage reste sain. Les masques que je rajoute ne veulent pas signifier quelque chose de sanguin ou de la chair organique. Je ne saurais pas le nommer. Il y a bien cette idée d'ouvrir, d'entrer dans quelque chose. C'est plutôt de l'ordre de la conscience, du voyage intérieur, peut-être quelque chose de chamanique. C'est plutôt un voyage dans la matière, mais pas la matière du corps. En tous cas, à aucun moment je ne pense à toutes ces surfaces qui constituent mon visage en vrai, d'un point de vue physiologique et organique. C'est une autre dimension. Ça rejoint le terme de Deleuze qui parle de la « tête-viande » de Bacon. Je ne crois pas qu'à un seul moment Bacon ne pense à ça non plus, je crois qu'il est dans autre chose, mais c'est mon intuition.

MB : Vous travaillez plus au niveau de l'imaginaire.

OS : C'est une forme d'imaginaire où tout d'un coup le visage serait défait de ses fonctions, c'est-à-dire que quand on voit un nez on pense à une respiration, quand on voit des yeux on pense voir, et là tout d'un coup on se défait de tout ça pour n'arriver plus qu'à la question de la présence. J'ai vraiment cette impression de faire une sorte de voyage. Pour moi ce n'est pas différent que d'être face à une toile sur laquelle il y a un visage et puis je gratte avec mes ongles, ou avec un charbon, puis j'ajoute de la matière, et je re-gratte, etc. A aucun moment, lorsqu'un peintre fait cela on va se dire qu'il est en train de charcuter un vrai visage. Pas une seule seconde je n'ai jamais eu l'impression de charcuter mon visage. Je n'ai jamais eu cette image-là dans ma tête.

MB : Mais ce sont des images que vous produisez. Du point de vue du public, on a parfois des images très violentes, on a l'impression de chairs retournées. Comme vous utilisez de la

peinture rouge il y a cet imaginaire-là. Ce n'est pas le corps propre qui est attaqué mais c'est plutôt l'image du corps. Est-ce que ça vous parle davantage comme expression ?

OS : Oui, ça me parle plus.

***MB :** C'est une expression qui a été développée par Paul Schilder, un psychanalyste. L'image du corps est l'image qu'on se fait à l'intérieur de soi de son propre corps, ça mêle aussi bien les relations qu'on a avec des personnes, que l'imaginaire personnel, que nos perceptions concrètes. Ce n'est pas la même chose que le schéma corporel qui se fonde davantage sur la sensation du mouvement, sur nos actions. C'est plutôt de l'ordre de l'image, de l'imaginaire, comme lorsque certaines personnes sont malades et qu'elles vont avoir l'impression que leur tête est immense ou que leur bras est absent... Dans Transfiguration, mais c'est également le cas dans d'autres de vos performances, le visage est l'objet d'une déformation-reformation incessante et violente. On peut avoir l'impression d'une impossibilité à se figurer son identité, au sens fort du terme « figurer ». Est-ce que c'est quelque chose qui vous parle ?*

OS : Oui, je donne souvent cette image où j'ai l'impression d'être un chien qui gratte avec ses pattes le visage parce qu'il a senti une odeur, parce qu'il a senti le gibier qui est là-dessous. Et j'ai un peu cette impression de pelures d'oignon car je suis sans cesse en train de retirer une peau. Mais il ne s'agirait pas pour moi tant d'arriver à une image qui serait la vraie image. J'ai plutôt l'impression de chercher quelque chose qui serait un générateur de ces images. Est-ce que c'est une image qui les résumerait toutes, un générateur de ces images, ou quelque chose qui les ferait tenir toutes ? C'est plutôt vers ça que je tends. Cette quête-là montre que je ne suis pas du tout dans une affaire de boucherie mais dans quelque chose de plus subtil. Qu'est-ce qui fait tenir un corps debout ? C'est à la fois une thermodynamique mais aussi un jeu de forme, de structure ; encore une fois une matière qui est beaucoup plus intelligente qu'on a voulu nous le faire croire, qui est tout sauf inerte, c'est vers là que je tends.

***MB :** Vous cherchez la métamorphose plus que la fixité ?*

OS : Le processus métamorphique, je dirais. J'étais passionné d'embryologie à une époque et il y a, en embryologie, un mot que j'aime beaucoup, c'est le champ morphogénétique. On voit bien qu'au début, pour les cellules, il n'est pas clair qu'elles aient telle ou telle destination. Mais il y a des zones où il y a un champ morphogénétique qui polarise les cellules pour qu'elles se défassent de leurs potentialités et se singularisent, pour qu'elles forment ensemble un os, un œil, ou un cheveu... J'ai aussi cette sensation qu'il y a dans mon travail une sorte de champ

morphogénétique ou de champ de force, il y a quelque chose qui structure mon visage et que je cherche, que j'ai envie de retrouver, comme pour arriver à une plus grande conscience.

MB : C'est intéressant ce que vous dites et ça rejoint un peu le chamanisme, car on voit dans votre travail par moment des figures animales ou des choses qui ne sont ni vraiment humaines, ni animales. Vous changez de genre aussi, on passe du masculin au féminin. Peut-être que ça fait écho à ce processus-là, de cellules qui migrent d'un endroit à l'autre, que cela fait partie de la transformation.

OS : Oui, il y a quelque chose de ça, avec les mains qui vont plus vite que la pensée. Il faut d'ailleurs se délester de la raison dans le processus de création car elle a un peu trop tendance à prendre le contrôle et à nous faire repartir dans des formes déjà connues. Il y a des animaux qui peuvent apparaître, qui sont parfois fait de manière consciente car je trouve ça assez drôle par exemple de me transformer en cochon et d'avoir un discours plus ou moins politique. Mais la plupart du temps je les évite car ils sont trop connotés, trop clairs. Ce qui m'intéresse c'est qu'on sente le processus de création à l'œuvre, avec de l'ambiguïté, qu'il y ait une part de hasard, ce côté chien de chasse qui cherche quelque chose, ou une recherche de l'origine.

MB : Est-ce que vous avez lu Antonin Artaud ?

OS : Oui.

MB : Parce qu'il y a quelque chose qui peut faire penser au « théâtre de la cruauté », le fait que c'est une forme artistique hybride et très physique. Mais aussi le fait que vous travaillez la destruction du langage verbal, en mélangeant différentes langues, parfois inventées, à des grognements ou bruits d'animaux. Le langage est parfois grommelé et obsessionnel. On abandonne le fil logique et on est plus dans l'organique. Est-ce que vous diriez qu'Artaud vous a inspiré ?

OS : Oui, il y a une langue qui à la fois m'amuse et qui est d'une finesse incroyable. Peu de gens ont aussi bien parlé du théâtre et même de la peinture. Et puis il y a cette idée, merveilleuse, qui fait sentir la différence entre l'acteur et le performeur. Pour moi, en faisant monter la matière sur scène, on est sûr d'être dans la vie. On ne va pas tout contrôler, ça va se péter la gueule, on va se reprendre, on va être gauche. On est en conversation avec l'invisible, on est surpris, on est face au vivant. Alors que quand on est avec un texte, il y a d'immenses acteurs qui sont capables d'annexer un rôle, de revivre la vie que quelqu'un a eue il y a un certain temps, mais c'est extrêmement rare. Pour moi l'idée essentielle qu'amène Artaud c'est de faire monter la

vie sur scène. En ce moment je fais un travail avec Wim Vandekeybus, c'était passionnant mais j'avais une certaine souffrance en moi, parce que du fait qu'on est avec sept ou huit danseurs et que tout est écrit on ne peut pas se permettre d'un coup de traverser la scène et de faire quelque chose qui n'est pas prévu parce que ça casserait tout. Il y a des moments où je me sentais en difficulté car je me demandais comment faire venir la vie sur scène et pour moi c'était un peu douloureux. Alors il m'a donné mon petit carré de terre pour que je puisse m'exprimer. Mais j'ai senti une rupture entre les arts de la performance et la danse. Il y a quand même quelques artistes qui arrivent à jouer sur le fil du rasoir.

***MB :** Oui, il y a des artistes qui arrivent à faire des choses chorégraphiées ou écrites mais en amenant l'imprévisible, je pense par exemple à Phia Ménard. Elle aussi invite la matière sur scène même si ses spectacles sont très contrôlés. Elle considère la matière comme l'élément qui ne peut être maîtrisé, qui amène l'imprévu. Il y a un rapport aux corps qui se crée au travers de ça parce que la matière amène de la difficulté, elle entraîne vers autre chose auquel on n'a pas pensé, il faut aller chercher en soi, la matière devient partenaire. Il faut improviser avec elle.*

Dans vos performances il y a aussi une dimension très physique, éprouvante, (le fait de travailler à l'aveugle et d'avoir peu d'espace pour respirer). Est-ce que vous suivez un entraînement particulier ou est-ce que c'est quelque chose qui est venu avec le temps ?

OS : Tous les jours je fais un footing mais c'est pour le plaisir. Il y a parfois des problèmes de respiration, mais on s'ébroue, on ouvre la bouche et on respire. L'air finit toujours par passer. Donc il n'y a pas de problème de suffocation. Plus quand on est en couple, comme dans *Hybridation* ou dans le spectacle que je fais avec Wim Vandekeybus, à un moment je suis en hybridation avec une fille et tous les danseurs nous amènent de la terre, alors il y a des moments où il y a des risques de suffoquer mais il suffit de faire quelques mouvements de contorsion pour faire passer l'air. Ce n'est pas gravissime.

***MB :** Est-ce que vous diriez que la métamorphose a également lieu du côté de votre corps à vous et pas seulement au niveau de l'image produite ?*

OS : C'est infime et difficilement mesurable. Déjà il y a un bonheur immense à le faire. J'en suis à plus de deux cents représentations et ça me peine beaucoup depuis quelques mois de ne plus faire *Transfiguration*. Il y a une transformation au sens où il y a un désir de plus en plus d'aller vers quelque chose que je m'interdisais, qui était de l'ordre de la transe. Je suis tombé sur une journaliste, Corine Sombrun, qui est partie en haut de la Sibérie pour capter des sons de

chamans. Elle est partie avec une camerawoman. Il se trouve qu'à la première audition, au moment où la chaman commence à taper sur son tambour, c'est Corine Sombrun qui tombe en transe. On voit la chaman qui n'est pas contente du tout, qui engueule l'interprète en lui disant : « Comment ça se fait que tu m'amènes une chaman, je croyais que c'était une journaliste ! ». Alors l'interprète lui répond : « Je croyais aussi que ce n'était qu'une journaliste ». La chaman se bat pendant vingt minutes pour la sortir de sa transe, elle lui explique que c'était très dangereux ce qu'elle a fait et qu'une chaman doit toujours se présenter à l'autre. Alors Corine Sombrun lui explique qu'elle n'est pas une chaman et l'autre lui dit que si, sinon elle ne serait pas tombée en transe et que maintenant qu'elle l'a amenée à ça elle doit l'initier pendant trois ans. Corine Sombrun lui dit qu'elle ne peut pas, qu'elle a un travail mais elles finissent par trouver un accord où elle reviendra quelques semaines tous les trois mois. Corine est ensuite initiée à ça. Mais revenue en France elle continue à avoir des doutes sur ce qu'elle a eu et elle rencontre quelqu'un du CNRS qui travaille sur le cerveau. Elle lui demande de regarder dans son cerveau ce qu'il se passe quand elle entre en transe. Alors on voit sur l'encéphalogramme que lorsqu'elle s'induit une transe il y a une courbe, très connue des chercheurs, qui tout d'un coup commence à se transformer et qui épouse la courbe qu'ont les psychotiques, les schizophrènes, etc. Et cette courbe redevient ensuite normale. Après Corine Sombrun va développer son travail. Elle se rend compte qu'elle tombe en transe avec un son très particulier et se met à collaborer avec un musicien qui va pouvoir produire ce son. Elle a été à Nantes il y a quelques temps dans une école des beaux-arts et elle a demandé à une trentaine d'étudiants s'ils accepteraient d'essayer d'entrer en transe grâce à ce son qu'elle a localisé. Alors les étudiants sont trop excités et acceptent. Et sur la trentaine qui sont là, il y en a vingt-six ou vingt-sept qui entrent en état de transe. Moi, lisant ça, je me dis que la transe n'est pas quelque chose de si incroyable, que c'est juste un mouvement de conscience modifié. Je me dis que peut-être que moi aussi dans mon travail j'entre dans une forme de modification de la conscience et que je ne devrais pas avoir peur de ça, me dire que ce sont des bizarreries ou une sorte de religiosité un peu défaillante. Et donc je m'y exerce un petit peu, je me dis qu'il y a quelque chose à chercher de ce côté-là. De plus en plus je me dis qu'il faut explorer ça. En plus je viens d'une famille très religieuse et j'ai subi cette pression religieuse jusqu'à l'âge de mes vingt ans. J'ai réussi grâce à la biologie et à la philosophie à m'extraire de cette « glue satanique » (je dis ça en riant). Reste que, malgré tout, je suis certain qu'il y a une forme d'hallucination collective qu'exerce la religion, et plein d'autres choses dans nos sociétés, et que l'art, la science et la philosophie sont là pour nous étayer et nous sortir de ces choses-là. C'est pour ça qu'au début ces histoires de transe me faisaient un peu peur, je me disais que ça

allait me faire retourner vers ce que j'avais quitté. Mais non, je crois qu'il y a effectivement quelque chose à chercher vers là. On le voit bien d'ailleurs en écoutant un peu Antonin Artaud qui était aussi là-dedans et qui a essayé de rechercher la transe par le biais de certaines drogues.

MB : Finalement est-ce la conscience qui est modifiée ou est-ce le corps, même si les deux sont liés ? Peut-être que ça passe aussi par la matière. Comment est-ce que, par la matière, vous arrivez à vous mettre dans des états différents ?

OS : La première fois que j'ai fait *Transfiguration* c'était une claque car je me suis rendu compte que ce que je faisais en aveugle était mieux que ce que je peignais depuis des décennies. Ce qui est intéressant c'est qu'on accorde une place importante au hasard, mais il n'y a pas que ça. On sait où sont nos yeux, notre nez, notamment grâce à la proprioception. On a une vision qui n'est pas celle des yeux mais celle du toucher, du corps. On en revient à Aristote pour qui il y a une vision de l'âme qui passe par le toucher. Il dit qu'il y a tous les sens que l'on connaît (vue, odorat, etc.) mais aussi « ce toucher qui fait que je sais que c'est moi qui touche ». Je pense que la bactérie a un toucher intérieur. Au niveau des bactéries on va voir des protozoaires qui vont être phagocytés par une amibe et qui vont tenter de s'extirper. Alors on va avoir des professeurs qui vont nous dire que ce n'est qu'un jeu de récepteurs, de cause et d'effet, que c'est de la mécanique et j'étais d'accord avec ça avant mais maintenant je suis convaincu que c'est bien autre chose que de la mécanique. Je crois qu'il y a une sorte d'ipséité, un toucher intérieur, qui fait que la cellule sait qu'elle va se faire dévorer par une amibe ou alors qu'elle sent qu'il y a un peu de glucose à quelques millimètres d'elle. Je crois qu'il y a quelque chose dont on est encore très loin de comprendre ce que c'est. Ce toucher intérieur est quelque chose qui est incroyable et qui nous donne une perception de nous-mêmes les yeux fermés. Ça nous permet d'entrer dans le noyau même de notre être. Je pars peut-être dans tous les sens mais dans la performance j'essaie de développer cette histoire de toucher intérieur. Et la transe permettrait d'aller plus vite vers là, parce que dans un spectacle on a peur de barber les gens, de faire quelque chose qui ne leur apporterait pas d'images, alors on a tendance très rapidement à s'étayer d'images qu'on a déjà faites par une argumentation rationalisante. Je crois qu'il faut avoir la modestie de se laisser porter par ce toucher intérieur.

MB : Est-ce que, pour le dire autrement, vous avez la sensation de prolonger votre corps dans la matière à l'aide de ce sens, du toucher intérieur ?

OS : Prolonger mon corps dans la matière ? Je ne sais pas ce que tu veux dire par là mais je trouve ça très beau.

MB : *Comme vous dites par exemple que vous mettez de la glaise sur votre visage mais que vous allez l'étirer, que vous savez où sont vos yeux mais que vous allez en créer dans la matière, on dirait que vous projetez votre corps dans ce qui vient se coller à lui. Comme par exemple on sent nos vêtements et ils font corps avec nous, même s'ils ne sont pas notre peau, ou comme lorsqu'on utilise un outil ou une voiture et qu'on se prolonge dans l'espace et le matériau qui nous environnent. Est-ce de cet ordre-là ce que vous expérimentez ?*

OS : Ce qui est incroyable avec l'argile, une fois qu'on a trouvé la bonne ductibilité, c'est qu'on a d'une part l'impression de toucher un corps mais aussi qu'on peut en faire une extension du corps avec une rapidité incroyable, qui ne me prend pas plus de temps que de sourire ou de montrer les dents. Je peux faire une tête de chien ou de cochon très rapidement et puis l'ouvrir, etc. Effectivement c'est une extension du corps qui permet à l'infini de devenir chien, de devenir insecte, on peut remonter dans toute sa phylogénèse avec une rapidité incroyable. Il y a là quelque chose de très étonnant. Il y a aussi une connexion avec la matière et sa propre structure, sa propre sensibilité, et c'est aussi une exploration que je fais forcément mais sans en prendre conscience.

MB : *Dans Transfiguration il y a une succession de visages qui apparaissent, comme s'il y avait des présences qui s'invitaient sur votre corps qui en est le support. Est-ce que le terme d' « aliénation » vous paraît pertinent ?*

OS : Tu as dit des présences ?

MB : *Oui.*

OS : Alors là on est dans un mode vers lequel j'irais avec circonspection. Si on admet l'idée de la transe, Corine Sombrun parle d'esprits, elle dit qu'elle entre en contact avec des esprits. Là j'émettrai des doutes certains. J'aurais plutôt tendance à croire que notre cerveau est un ramassis de vers de terre au sens où ce sont des milliards de neurones que j'assimile à des vers de terre qui essaient d'arriver à la conscience ou, du moins, à une sorte d'expression. C'est ça pour moi les esprits. Ce n'est que trop évident quand on écoute un air de musique et qu'il revient en boucle, et qu'on n'arrive pas à le faire partir. Il y a vraiment une partie du cerveau qui nous échappe. Ça me remémore *L'Innommable* de Beckett où il dit : « Les mots cherchent une bouche où se mettre ». C'est drôle et c'est vrai. C'est ça aussi la transe pour moi, du moins ce que j'ai envie de chercher là-dedans. C'est tout d'un coup une sorte d'état, comme le « rêve éveillé » de Bachelard, et tout d'un coup laisser sourdre des tas de choses qui t'animent et que tu as tendance à repousser, pour des tas de raisons, par peur, par inhibition ou parce que tu veux

travailler dans un sens et non dans un autre. Et effectivement ce travail-là, cet état-là permet de faire apparaître des choses et je pense que la poésie se nourrit de ça. Ce peut être très beau. Dans cet état peuvent apparaître des esprits qui, pour moi, sont des neurones, des choses qu'on a mises de côté et qui réapparaissent. Mais peut-être qu'on peut aller plus loin, peut-être que la matière parle, à la fois l'argile mais aussi quelque chose de mon corps qui est en-deçà des neurones.

MB : Je pensais le terme « présences » au sens théâtral plutôt qu'au sens spirituel, c'est-à-dire la présence de l'acteur, son aura, ou la présence d'un objet qui va paraître animé, ou encore le sentiment de présence, l'impression qu'il y a quelqu'un alors qu'il n'y a personne. Donc plutôt quelque chose de l'ordre de l'effet produit à partir de la matière, comme il y a des visages qui apparaissent ou des corps, des formes qui émergent, qu'on ne va pas réussir à identifier mais qui « font présence ».

OS : Oui, mais ces présences-là qui peuvent m'aliéner, au sens où elles peuvent m'amener dans tel ou tel état, elles n'en sont pas moins induites par ce jeu de matière, et par ces neurones qui cherchent à s'exprimer – il faudrait peut-être trouver un autre mot que « neurones » car ça ramène tout uniquement à la matière – mais de tout ce qui m'habite moi en tant que personne. Donc oui je cherche à faire apparaître toutes ces choses qui m'habitent et qui me dépassent complètement, qui sont d'ailleurs transpersonnelles, transgénérationnelles.

MB : Dans votre biographie, vous dites que la transformation est une « mesure de force », pourriez-vous développer ?

OS : Là encore c'est ma vision de biologiste et d'embryologiste qui revient. Je veux dire par là que ces défigurations sont l'expression de toute une série de potentialités qu'il y a dans le corps et dans la matière elle-même. C'est de cet ordre-là. Quand on arrive au stade de « tête-viande » auquel aboutit *Transfiguration*, c'est à la fois effrayant et incroyable parce qu'il y a un effacement des fonctions habituelles connues parce que notre cerveau ne peut plus envisager – le terme envisager est important – ici une bouche, là un nez, etc., il est face à un visage muet mais qui n'est pas muet, qui parle des tas d'autres langues qu'on ne connaît pas. C'est très émouvant. C'est toute la recherche des films de science-fiction : comment trouver l'alien, le véritable alien ? Tous les aliens sont des arthropodes un peu reconfigurés car c'est le plus éloigné des vertébrés. La vie s'est vraiment séparée avec ces deux formes-là. Mais ça reste toujours des arthropodes, des insectes. Ce qui est pour moi le visage le plus fort, c'est l'effacement du visage car il y a quelque chose de terrifiant. Il est complètement muet même si

on sent que ça s'ouvre par derrière, il y a comme une camisole de force. Et le second visage très impressionnant, c'est le visage « tête-viande » car on sent qu'il y a une multitude de vies possibles, il y a comme une contrition, il y a une soupape qui est mise mais qu'en-dessous il y a des millions de vies qui bataillent pour apparaître.

MB : J'ai fait le tour de mes questions, est-ce que vous souhaitez ajouter quelque chose ou me parler d'une création en cours ?

OS : En ce moment je suis assez inspiré par le philosophe Renaud Barbaras, qui reprend Merleau-Ponty et son concept de « chair du monde ». Il est dans cette idée qu'il n'y a pas de matière inerte mais qu'il y a une archi-vie qui est présente partout, que la vie des organismes n'est qu'une individuation. Il y a quelque chose de très beau dans cette démarche. Son dernier livre est un ouvrage incroyable car il s'attaque à la cosmologie à partir de la phénoménologie, c'est audacieux. On est dans une forme de monadologie. Toute la matière devient animée, devient l'expression d'un souffle de création qui ne cesse d'avoir lieu. Je te conseille d'aller voir son travail car ça intéresse tous ceux qui aiment la matière et qui pensent qu'elle n'est pas inerte. Je crois que c'est Francis Bacon qui a voulu en faire quelque chose d'inerte et il faut retourner à cette idée d'animation de la matière car du point de vue écosophique, c'est une alternance qui me paraît idéale si on veut échapper au mur vers lequel on va se fracasser très vite. Par exemple c'est un moyen de redonner une valeur juridique aux rivières et aux forêts pour qu'on arrête de les saccager.

MB : Merci pour ce conseil de lecture et pour cet échange.

Annexe 4 : Entretien avec Yann Marussich

Entretien réalisé le 01/08/2022, en visioconférence.

Mélissa Bertrand : *Pourriez-vous revenir sur votre parcours et notamment sur comment vous en êtes venu à travailler avec de la matière dans vos performances ?*

Yann Marussich : Mon parcours est assez long puisque j'ai commencé à 17 ans et que j'en ai bientôt 57 ! Donc ça fait presque quarante ans. J'ai d'abord eu un parcours de danseur, j'ai intégré une compagnie pour laquelle j'ai travaillé puis je suis monté à Paris, j'ai fait des arts martiaux. Je suis ensuite revenu à Genève où j'ai encore travaillé pour des compagnies mais ça ne me convenait pas vraiment alors j'ai commencé à être chorégraphe. J'avais encore une insatisfaction comme si je n'arrivais pas à trouver mon langage. J'avais l'impression que tout avait déjà été fait en danse alors j'éprouvais une sorte de lassitude. A cette période je faisais aussi des performances dans des squats, dans des caves. Je faisais ça comme ça, sans pub, sans rien. En 1999, j'ai traversé une crise personnelle et j'ai quitté le théâtre que je dirigeais. J'ai alors décidé de m'occuper de moi et je me suis posé la question de ce qui me plaisait vraiment. J'ai repensé aux performances que je faisais dans les squats et je me suis dit : « C'est ça que je veux, ça me donne de la liberté ». A partir de là j'ai commencé à m'intéresser à la performance et je me suis lancé. J'ai commencé par *Bleu provisoire*.

Ce qui est important avec les matières c'est qu'il y a un pouvoir de transformation profonde. S'enfouir dans le verre ou sous une autre matière ce n'est pas juste : « Ah, tiens, aujourd'hui je vais me mettre sous six-cents kilos de verre ». Ça se prépare. Quand les gens me demandent combien de temps je me prépare pour faire cette performance (*Bain brisé*), je réponds : « Vingt ans ». C'est vingt ans de travail pour pouvoir entrer vraiment dans la matière, pas seulement se faire peur et se dire qu'on a fait un truc incroyable. J'ai une amie performeuse qui a un côté un peu kamikaze et je lui disais : « Mais t'es jeune, dans dix ans tu n'auras plus de dents et tu ne pourras plus marcher car c'est trop violent ce que tu fais, tu ne te prépares pas ». Le secret est dans la préparation, pour ne pas avoir le choc et la violence. Tout cet apprentissage va faire qu'on va entrer dans la matière d'une manière déjà différente. On a déjà opéré un changement en soi pour pouvoir accepter cette matière. Cette préparation pour entrer dans la matière est aussi importante que le fait de vivre ce que tu vas vivre dans la matière. Et ça c'est un vrai changement, mais il ne peut s'opérer que si tu as cette temporalité de préparation et d'immersion longue. Ce n'est pas pareil si on reste cinq minutes sous le verre : on n'a pas d'expérience de la

matière ou très peu. On a une violence, une sensation, mais pas ce cheminement. Le temps d'adaptation dans ton cerveau et dans ton corps, et comment tu acceptes cette matière sur toi, comment tu la laisses te pénétrer ou comment tu la rejettes, n'est pas le même. Par exemple, si tu es dans le béton, tu ne vas pas l'accepter : il y a donc de grandes différences selon les matières dans lesquelles tu baignes. Je peux parler du béton car je suis le seul qui est sorti vivant de s'être coulé dans le béton.

Avec le verre, dans *Bain brisé*, c'est différent. J'accepte complètement la matière. Dans ma tête je suis du verre. Le verre ne se coupe pas. Le verre est verre. Je me fonds dans la matière, je m'abandonne complètement, je deviens le verre. J'ai un cerveau qui devient rien. C'est aussi une manière de déconnecter le cerveau de la rationalité parce que rationnellement tu te dis : « Je vais mourir. Je suis enfoui, j'ai vingt centimètres de verre au-dessus de ma tête ». Rationnellement, tu te dis que tu peux pas respirer, que tu étouffes, que tu es écrasé par le poids. C'est ton cerveau qui te donne ces signaux-là et qui a raison de te les donner car le danger est réel. Mais comment expliquer que je ne meurs pas et que j'arrive à respirer ? Ça reste un mystère.

MB : *Vous n'avez pas de stratégie concrète ?*

YM : J'ai des techniques, mais elles ont des limites. Il y a un moment où il n'y a pas d'air, mais je respire. Je ne sais pas comment.

MB : *Vous parlez de votre temps de préparation, mais il y a aussi un temps qui est propre à la performance. Ce sont des performances qui sont lentes et cette lenteur est liée à la pression qu'impose la matière. Est-ce que ça rentre en compte dans votre acceptation de la matière ?*

YM : Dans le verre, si on n'est pas lent on se blesse, on panique. Toute accélération du rythme cardiaque, du corps, d'un muscle peut être un danger. Il y a un moment où il faut toujours ramener à la lenteur et à la douceur. C'est tout un travail sur l'acceptation. Quand je regarde ma peau après *Bain brisé*, je me dis que je ne me coupe pas mais le verre entre parfois à un centimètre sous la peau. Il va marquer la peau. Et pourtant le verre est bien coupant. Il y a vraiment de l'acceptation. Il faut laisser faire, absorber. En fait, le corps est complètement élastique et c'est magique de sentir ça.

MB : *Il y a un peu un côté extatique dans cette lenteur et le déploiement du mouvement dans le temps. On a l'impression de quelque chose qui transcende. Qu'est-ce qu'il se passe à l'intérieur de vous ?*

YM : C'est un peu de l'extase. Il y a un double chemin : d'un côté je suis extrêmement attentif et concentré sur toutes les douleurs de mon corps, toutes les agressions qu'il peut y avoir. Un verre qui rentre entre les doigts de pieds, un autre sous l'aisselle, un autre dans le dos... il peut y avoir quinze verres en même temps qui m'agressent et il faut l'accepter. Il y a une espèce d'hyper conscience de tout ce qu'il se passe qui va lancer un mécanisme très complexe et en même temps très simple. On arrive à voir son corps et les morceaux de verre mais ça ne se fait pas de manière intellectuelle, ça se fait de manière très organique. Je me dis : « Mon pied est en train de se faire couper, il est à quarante centimètres de la surface, il me faudra une heure pour le sortir, est-ce que je vais pouvoir supporter ça ? ». En même temps je sens une douleur dont je sais que dans dix minutes elle sera insupportable, parce qu'à force, je commence à comprendre comment la douleur va monter. Evidemment, j'arrive à supporter des taux de douleur assez incroyables, mais il y a un moment donné où ça s'arrête, où on peut mourir. La douleur est quand même là pour prévenir qu'il y a un danger, que je peux me faire mal, que je peux mourir. Alors je dois donner l'information à tout mon corps pour lui dire de me sortir de là. Mais je vais commencer par l'épaule, par exemple, parce que c'est le plus urgent. Après je laisse faire. Parce que le corps sait. Il y a un moment donné où il y a un abandon de ce qui peut t'arriver mais aussi un abandon au corps. Je laisse la parole à mon corps, je laisse l'action à mon corps. Et ça c'est assez magique à vivre.

MB : *C'est en quelque sorte une stratégie de survie. Il faut aller au plus urgent.*

YM : C'est totalement une stratégie pour survivre au danger de mort.

MB : *Comment est-ce que vous choisissez de travailler avec telle ou telle matière ?*

YM : Ça dépend de son accessibilité, de sa dangerosité, de son impact culturel. On ne peut pas échapper à ça. Par exemple si j'utilise du béton je ne peux pas ignorer que c'est l'une des matières qu'on utilise le plus au monde et qui détruit le plus au monde. A partir de là, je me dis que c'est intéressant. Après je me demande si mon corps va pouvoir supporter ça. Le béton c'est extrême. Le verre, on peut l'appivoiser. Le verre c'est une matière que tout le monde connaît. C'est la force d'évocation d'une matière qui m'intéresse. Et comment on peut, à travers ça, avoir énormément d'impact visuel et culturel. Le verre cassé représente le déchet, la destruction, l'abandon. Tout le monde peut raconter quelque chose sur le verre cassé ou sur le ciment, le béton. Je cherche des matières évidentes. Ce qui m'intéresse, c'est quand les matières sont universelles.

MB : *Dans Bleu Remix, le bleu de méthylène a peut-être moins cette portée universelle.*

YM : Le bleu, en soi, est universel. Ensuite, la plupart des gens comprennent quand même que c'est du bleu de méthylène. Ils connaissent cette matière même si maintenant on l'utilise moins. Avant, quand on allait à l'hôpital, on utilisait du bleu de méthylène comme produit de contraste. C'était encore le cas il y a dix-quinze ans. C'est peut-être moins le cas de ta génération mais la mienne a connu le bleu de méthylène. Maintenant c'est interdit, mais avant on pouvait l'acheter en pharmacie, c'était très accessible et plus visible qu'aujourd'hui. A présent, on en entend moins parler donc ça perd de son universalité. Puis pour le bleu, je ne suis pas enfoui dans une matière, ce qui est différent.

MB : *Oui, c'est plutôt le travail du passage de l'intérieur vers l'extérieur du corps.*

Comment est-ce que vous vous entraînez, concrètement, pour arriver à la phase ultime où vous pouvez vous enfouir sous six-cent kilos de verre ou vous couvrir de béton ?

YM : Pour le verre, c'est un cycle qui a pris plusieurs années et qui, pour moi, s'est terminé avec la baignoire de *Bain brisé*. C'est beaucoup de préparation mentale. Du côté physique, j'ai une longue pratique du chi-gong et des exercices de respiration. Mon but n'est pas de me faire mal, au contraire, c'est d'essayer de ne jamais me faire mal, de maîtriser la douleur, de la comprendre, de l'orienter, de lui dire merci. Il y a plein de niveaux. La première fois que j'ai travaillé avec du verre, j'en ai ramassé dans la rue et je l'ai mis dans un évier dans le théâtre où je travaillais. Tous les jours je passais une heure à regarder le verre. Au bout de dix jours ou deux semaines, je me suis senti prêt et j'ai plongé mes mains dedans. J'ai brassé le verre pendant une heure. Et je n'avais aucune coupure. Alors je me suis dit que je pouvais commencer.

MB : *C'est finalement une sorte de rencontre, une manière d'appriivoiser la matière.*

YM : Exactement, c'est enlever les peurs aussi. Je me suis rendu compte qu'en travaillant beaucoup sur mes propres peurs, j'oubliais la peur collective que j'ai pu ressentir à des moments où l'angoisse des gens se transmettait. Je la sentais dans mon corps, cette peur des gens, cette angoisse qui venait des autres. Et je n'étais pas préparé à ça. Car j'étais tellement dans l'introversion, dans le travail sur moi, sur l'acceptation, sur le contournement de ma peur. Puis, d'un coup, j'ai reçu la peur des autres. C'est aussi un apprentissage de ne pas prendre la peur des autres.

MB : *C'est vrai qu'on peut avoir l'impression que vous êtes un peu fermé, que vous êtes plongé dans une bulle, comme si vous instauriez une frontière, peut-être justement pour pas recevoir la projection des autres.*

YM : En même temps je suis très ouvert. Face à des énergies extérieures il y a deux méthodes. La première, c'est le bouclier. On se referme. L'autre méthode, c'est de laisser tout ouvert et de se laisser traverser. Quand on se laisse traverser, il ne faut surtout jamais fermer une porte ou ouvrir un placard parce que la peur entre.

MB : *C'est une sorte de méditation.*

YM : C'est carrément une méditation.

MB : *A quel point vous avez pris en compte ce que perçoivent les spectateur·trice·s dans la création de votre performance ? Est-ce que vous avez préféré vous concentrer sur votre expérience puis, dans un deuxième temps, avoir cette rencontre ?*

YM : Je suis concentré sur mon expérience. Mais je suis très intéressé par les témoignages, parce que les gens ont vécu. Mais pendant la phase de création je n'y pense pas du tout car je sais d'expérience que sur vingt personnes, il y aura vingt perceptions différentes. L'expérience de la performance appartient à chaque personne et je ne peux pas et ne veux pas contrôler ça.

MB : *En même temps, comme les matières ont un aspect universel, on peut s'attendre à certaines réactions. On voit le corps vulnérable, le corps dans sa finitude. A quel point vous êtes conscient de cette image dans cette préparation, étant donné que vous savez qu'il y aura une projection empathique de la part des spectateur·trice·s ?*

YM : Ça dépend des phases dans lesquelles je suis. Quand je suis dans une phase introspective, de toutes façons, j'ai les yeux fermés et je suis concentré sur ce qu'il se passe en moi et moins sur ce qu'il se passe à l'extérieur. Et quand je me sens plus fort, j'ai la puissance de me tourner vers l'extérieur et que ce qui arrive vers moi soit redirigé.

MB : *Dans le processus créatif vous partez finalement de la matière et pas de l'image du corps que vous allez produire ?*

YM : C'est ça.

MB : *Et pendant les performances, comment est-ce que vous percevez votre corps se transformer, par exemple dans Bleu Remix, ou être altéré comme dans Bain brisé ?*

YM : Dans *Bain brisé*, c'est à chaque fois un choc, tout ce poids. Je me demande à chaque fois comment j'y retourne. C'est à la fois très violent et en même temps je suis très détaché. C'est très spécial et comme ça fait des années, le temps agit aussi. J'appréhende ma performance de manière très différente maintenant par rapport à il y a dix ans. Mais je me dis toujours qu'il ne

faut jamais que je m'habitue. Le danger peut venir tout le temps. Dans *Bain brisé*, il faut être vigilant en permanence sinon je peux mourir. Et par rapport à la transformation intérieure, je suis beaucoup dans l'observation de ce qu'il se passe. Je ne peux pas juger et j'évite de ressentir trop. Je reste à un stade où je me dis juste : « Ah, tiens, mon genou a mal ». C'est le B-A BA de la méditation : ne pas s'identifier à la douleur qu'on peut ressentir. Je peux ressentir une douleur mais je ne suis pas cette douleur. C'est un travail sur soi. On ne peut pas y échapper, sinon ça devient insupportable.

MB : Comment en êtes-vous venu à cette forme d'art qui passe par la mise à l'épreuve du corps ?

YM : Il y a plein de facteurs dans mon enfance, dans ma formation d'arts martiaux avec cette idée de se dépasser en permanence et puis dans mes pratiques artistiques, dans mes modèles, dans ce que je vivais... J'ai vécu vingt ans dans les squats. Il y a plusieurs expériences qui, petit à petit, convergent. Et j'ai une capacité, pas naturelle, mais presque, à pouvoir accepter la douleur même si j'ai aussi un corps préparé. Je me souviens, quand je faisais des arts martiaux, on pouvait me frapper avec des bâtons, je ne sentais rien. Après si je me coupe le doigts en faisant la vaisselle, je vais avoir mal comme tout le monde. Je ne suis pas dans mes performances comme dans la vie. Si là on me plante un couteau je vais avoir mal mais par contre si on fait ça lors d'une performance ou en préparation, je ne vais rien sentir. Tout est dans la préparation et dans ce qu'on veut transmettre aux autres, pour ne pas qu'il y ait une histoire de défaite face à la matière. A la fin de *Bain brisé*, je sors et je m'en vais. Quelque part, c'est derrière moi. J'ai passé quelque chose, une épreuve, un pont. Le message subliminal serait un appel à tout le monde à traverser les choses, à en sortir vivant.

MB : Est-ce que vous trouvez un aspect rituel dans ces mises à l'épreuve ?

YM : Oui, mais je ne l'affiche pas. Je n'ai pas envie de stigmatiser mes performances. La définition, je trouve ça dangereux. On va cantonner les gens dans une seule optique. Ça peut être un rituel mais ça peut être autre chose. Tout est juste, tout est vrai. J'accepte toutes les interprétations. Je cherche à trouver une image suffisamment forte et cathartique pour qu'elle puisse parler différemment à chaque personne. Et le rituel, c'est aussi ça.

MB : Est-ce qu'il y a des références artistiques qui vous ont influencé ?

YM : Tout le monde m'a influencé. C'est constant. Je n'ai pas de maître. Oui, j'ai adoré Kantor, et plein de gens. Mais dire que ce sont mes modèles, c'est compliqué. On voit des modèles a

posteriori. Par exemple, avec Marina Abramović, oui, on est très proches dans beaucoup de choses, mais je ne l'ai pas copiée. Il y a évidemment des gens qui sont proches de moi mais je n'ai pas voulu faire comme ces personnes. C'est que mon chemin de vie m'a fait penser que c'est naturel de faire ça.

***MB** : Vous diriez alors que vous êtes dans une sorte de perméabilité constante aux gens, aux œuvres, au monde et que tout ça va vous influencer ?*

YM : Exactement. Pour moi on est influencé par tout, tout le temps. On ne peut pas séparer l'influence qu'on a dans la vie quotidienne ou dans l'art. Tout vient en même temps.

Et toi, qu'est-ce qui t'intéresse par rapport à ce genre de performances ?

***MB** : Pour moi c'est une manière de se décentrer, de ne pas penser le monde comme dominé par la conscience humaine, de voir simplement qu'il y a des choses qui s'affectent réciproquement. L'humain ne peut pas être en train de tout contrôler. J'aime les moments où on voit que la matière a un pouvoir d'action, les moments où des choses non-humaines ou qui n'ont pas de conscience vont affecter d'autres choses de manière concrète.*

YM : Des choses dont *on dit* qu'elles n'ont pas de conscience ! Est-ce qu'une pierre a une conscience ou pas, on n'en sait rien. Pendant des années on disait que les animaux ou les plantes n'avaient pas de conscience alors qu'elles en ont. Maintenant on arrive à voir des niveaux de sensibilité extrêmes et nos outils pour ça se développent. Mais oui, la matière nous construit donc c'est une évidence qu'elle a un pouvoir de transformation.

***MB** : Ça ne reste pas le modèle de pensée dominant. Pourtant, on n'est nous-mêmes qu'un agencement de matières qui suit un cycle.*

YM : Exactement. On est tous structurés avec les mêmes cellules qui ne sont qu'agencées différemment. On n'est pas beaucoup plus qu'une plante, qu'un arbre, qu'une pierre.

***MB** : Comme je travaille sur la façon dont la matière affecte la perception de l'identité, j'ai remarqué qu'il y a des performances qui expriment une forme de perméabilité, où on se laisse traverser par la matière. Vous en parlez vous-même. En même temps, il y a aussi parfois un renforcement de l'identité et du corps dans sa mise à l'épreuve par la matière. Il y a une confrontation, parfois la menace d'ouvrir le corps ou le fait qu'une matière va le modifier. Est-ce que vous avez l'impression de renforcer votre présence, votre corps, votre identité par la confrontation à la matière ? Ou est-ce qu'il y a juste un effacement du Moi ?*

YM : Il y a un effacement et un renforcement. Énergétiquement, quelque part, ça me remplit. Il y a d'abord un sentiment de n'être rien, par exemple quand je suis sous le verre. Je me dis que je suis vulnérable, que je ne suis rien. Je dois être rien pour pouvoir exister dans une matière. Mais une fois que j'en sors, quelle puissance ! C'est comme si la matière me compressait et quand j'en sors ça fait une expansion. Quand je sors ou quand je regarde les gens, il y en a beaucoup qui se mettent à pleurer directement. Il y a quelque chose de très puissant qui se passe au niveau de l'énergie, parce que la matière m'a chargé.

MB : *C'est peut-être aussi le côté expérience-limite ?*

YM : Je ne sais pas, les limites changent, sont fluctuantes. Des fois je fais *Bain brisé* et je me sens très bien, j'ai l'impression que je pourrais rester deux heures comme ça, et il y a des jours où je ne me sens pas bien, où je me dis qu'il faut que je sorte vite. On n'est jamais le même. Je ne peux pas me dire que je sais comment je fais, que je dois faire ceci, puis cela. Non. Il faut se mettre dans le verre et voir ce qu'il se passe maintenant, dans mon corps, aujourd'hui, à cette seconde. Il ne faut pas projeter sur ce qu'on a vécu avant, ni vers le futur. Il faut réagir là, tout de suite. Il faut que je sente si j'ai une gêne ou quelque chose de trop douloureux car des fois je sens qu'un morceau de verre, si je ne bouge pas, va vraiment me couper la peau ou un nerf. Il y a des moments où il faut être attentif à ça car, par exemple, si ça touche la carotide, ça part vite ! Le danger arrive quand je ne sens plus rien. Par exemple, les jambes, techniquement je pourrais les laisser plus longtemps sans bouger mais ensuite ça m'ouvre à des dangers. Si je veux bouger mon pied mais que je ne le sens plus, je peux me couper une artère et je ne sentirais rien. Je me viderais et je n'aurais rien ressenti. C'est important à penser dans la gestion du temps. Plus on est dans la matière, plus elle a un impact sur soi, c'est exponentiel. Plus on reste dans une matière, plus on va apprendre d'elle, plus on va comprendre et subir sa force, sa puissance. On va comprendre comment ça fonctionne cette puissance de la matière sur soi, comment ça entre.

MB : *Et le béton, vous pouvez en parler un peu ?*

YM : C'est le cauchemar. Le béton c'est une expérience très forte mais ce n'est vraiment pas agréable. Le verre, à force, je suis bien dedans. Aujourd'hui, je trouve ça presque agréable. On peut même avoir chaud quand il fait très froid dehors. Une fois, j'étais à Londres, j'ai fait la performance dans un hangar et il faisait zéro degré. Il y avait des courants d'air. Le verre était gelé, il n'y avait pas de loge, rien. Je rentre dans la baignoire, on me recouvre de verre et au bout de cinq minutes mon corps fumait. J'avais chaud, j'étais bien. Je n'avais presque pas envie

de sortir parce qu'il faisait trop froid dehors. La matière se transforme. Le verre qui était froid est devenu chaud. Ça m'a aidé à l'accepter. Dans le béton, c'est pareil. On y vit plusieurs phases différentes. Mais le contact de la matière du verre pour moi est presque agréable. Je l'ai tellement accepté que je suis bien avec. Je n'ai aucun grief contre le verre cassé. Contre le béton, j'en ai beaucoup, à la fois de manière globale ou mondiale – je n'aime pas le béton –, mais aussi personnellement, le contact ne me plait pas du tout. Je me sens agressé.

***MB** : Vous voulez continuer à travailler avec ?*

YM : Je ne me coule plus dedans. C'est fini. Je continue à faire les vidéo-performances autour de « l'homme-béton » mais je ne vais plus faire de performance où je me coule vraiment dans le béton.

***MB** : Merci pour cette discussion.*

Titre : Identités poreuses dans la performance et le théâtre contemporains : matières et corps extrêmes

Résumé : Au début du XXI^{ème} siècle la présence de matières sur scène s'intensifie et entrave les corps, les perturbe ou les pousse à des extrêmes. C'est la capacité du corps humain à la fois à exprimer et à contenir l'identité qui est en jeu et qui remodèle en partie l'expérience théâtrale. Comment la confrontation corps-matière permet-elle de sur-affirmer ou de dissoudre les identités sur scène ? De la nourriture à la javel, en passant par les matières élémentaires (eau, feu, glace, glaise, cire...), les artistes créent un microcosme phénoménologique qui affecte aussi bien leur être en mouvement (épreuve, résistance, vulnérabilité) que leur être perçu (corps souillés, dégradés, attaqués, affaiblis...). Les environnements, les situations ou les actes mis en scène sont radicaux notamment par leur caractère ultra-sensoriel. Ils provoquent souvent l'empathie ou le malaise physique du public plutôt que la recherche du sens, de la logique, de la narration. Les identités sont tantôt sur-affirmées dans une sorte de débordement du Moi, tantôt elles s'évanouissent, sont mises en danger, ou se fondent dans leur environnement. Toutes les relations sont intensifiées : celles de l'artiste à son propre corps et à son environnement matériel, et celle des spectateur·trice·s aux corps des performeur·euse·s. La consommation du spectacle s'en retrouve modifiée, accentuant les phénomènes de projection sensorielle ou d'écœurement, de rejet, voire d'incrédulité. La rencontre entre corps et matières aboutit alors à des identités poreuses à leur environnement, en reconfiguration permanente, tiraillées entre deux extrêmes qui parfois se rejoignent, la sur-définition de soi et la dissolution.

Mots-clefs : corps ; extrême ; matières ; identité ; nourriture.

Title: Porous identities in contemporary performance and theatre: extreme matters and bodies

Abstract: At the beginning of the 21st century, the presence of matter on stage intensifies and hinders the bodies, disturbs them or pushes them to extremes. It is the capacity of the human body to both express and contain identity that is at stake and that partly reconfigures the theatrical experience. How does the body-matter confrontation create an over-affirmation or a dissolution of identities on stage? From food to bleach, through elementary materials (water, fire, ice, clay, wax...), the artists create a phenomenological microcosm that affects both their being in movement (trial, resistance, vulnerability) and their perceived being (soiled, degraded, attacked, weakened bodies...). The environments, the situations or the acts staged are radical in particular because of their ultra-sensorial nature. They often provoke empathy or physical discomfort in the audience rather than the search for meaning, logic and narrative. Identities are sometimes over-affirmed in a kind of overflow of the Ego, sometimes they fade away, are endangered, or melt into their environment. All relationships are intensified: those of the artist to his or her own body and to his or her material environment, and those of the spectators to the bodies of the performers. The consumption of the performance is modified, accentuating the phenomena of sensory projection or disgust, rejection, even incredulity. The encounter between bodies and matter leads to identities porous to their environment, in permanent reconfiguration, torn between two extremes that sometimes come together, over-definition of the self and dissolution.

Keywords: body ; extreme ; matter ; identity ; food.

ED 267 – Arts et Médias
Université Sorbonne Nouvelle
MAISON DE LA RECHERCHE
Bureau A007
4, rue des irlandais
75005 PARIS

ed267@sorbonne-nouvelle.fr / 01-87-27-29-40