

Giuseppe Burighel\*

## La nudité comme figure fédératrice. Usages du corps nu dans la chorégraphie française à partir des années 1990

31 dicembre 2020, pp. 133-148

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11813>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: [danzaericerca@unibo.it](mailto:danzaericerca@unibo.it)

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

### Abstract

Il saggio prende in esame le ricerche estetiche condotte nell'arco degli ultimi trent'anni in Francia da tutto un arcipelago di danzatori e danzatrici, sull'immagine del corpo e sugli usi in particolare del corpo nudo. Più precisamente, si tratta di uno studio che fornisce dei validi esempi di come i coreografi abbiano dato forma a vere e proprie figure del nudo, attraverso precise posture (orizzontalità, verticalità e rovesciamenti) e sparizioni del corpo, seguendo l'idea di un corpo oggetto, o invece, quella di un corpo soggetto. L'ipotesi qui esplorata è che il nudo in danza sia diventato soprattutto una figura di stile, capace di federare gli artisti intorno a pratiche comuni e poetiche condivise.

The essay examines the aesthetic research carried out over the last thirty years in France by an archipelago of dancers, on the image of the body and the uses of the naked body in particular. More precisely, it is a study that provides valid examples about the choreographers have given shape to real figures of the nude, through precise postures (horizontality, verticality and reversals) and disappearances of the body, following the idea of an object body, or instead, a subject body. The hypothesis explored here is that the nude in dance has become above all a figure of style, able to federate artists around common practices and shared poetics.

---

\* Université de Tours et Université de Paris 8, France.

Giuseppe Burighel

## La nudité comme figure fédératrice. Usages du corps nu dans la chorégraphie française à partir des années 1990

L'usage désormais répandu de la nudité sur scène est devenu un trait distinctif des chorégraphes également. Puisque cela a suscité l'intérêt non seulement du public mais aussi des chercheurs et des observateurs de la danse, un des derniers ouvrages consacré à la nudité, que nous voulons citer ici, est celui de Roland Huesca au titre emblématique *La danse des orifices*<sup>1</sup>. Nous nous sommes nous-même penché sur le sujet, ayant suivi l'évolution en France d'un archipel de jeunes chorégraphes qui, à partir de la moitié des années 1990, ont bouleversé les codes de la danse<sup>2</sup>. La démarche commune, basée sur une réflexion critique à la fois sur le système séculaire de la représentation, sur la formation du danseur et sur les modalités de production de l'art, est aussi celle que les artistes ont réservée à l'image du corps (dansant).

Or, au égard à certaines figures (ou postures) comme celles de l'immobilité ou de la disparition des corps, l'usage de la nudité semble déterminer une série d'effets esthétiques pouvant faire l'objet d'un traitement à part. Plus précisément, si certaines nudités ne font que proposer les figures de l'immobilité par l'horizontalité, par la verticalité et le renversement du danseur, ainsi que les disparitions avec l'usage de la lumière, en parallèle, le travail à même la peau et le dévoilement des organes génitaux semblent "fédérer" les artistes autour de gestes originaux. Néanmoins nous avons pu observer que ces gestes ne s'écartent pas des mêmes figures. C'est pourquoi il serait finalement moins question de nouveauté que de récurrences esthétiques. Pour en discuter, il va falloir d'abord que nous précisions les enjeux de la nudité dans les arts de la scène, et plus précisément dans l'art chorégraphique.

La nudité en danse, censée littéralement déshabiller le corps de tout clinquant de l'art, est celle du corps-objet et du corps-sujet. Dans *Jérôme Bel* (1995)<sup>3</sup>, une pièce qui porte le nom de son auteur, elle est l'élément du costume à son degré zéro, et la condition pour la création, à travers de gestes emblé-

---

1. Roland Huesca, *La danse des orifices. Étude sur la nudité*, Nouvelles éditions Jean Michel Place, Paris 2015.

2. Giuseppe Burighel, *Pratiques et formes des discours dans l'art chorégraphique contemporain. Pour un contre-discours critique*, thèse de doctorat en cotutelle avec l'Université de Paris 8 et l'Université de Bologne, sous les directions conjointes de M<sup>me</sup> Isabelle Moindrot et M<sup>me</sup> Elena Cervellati, soutenue à Paris, le 20 octobre 2018.

3. Lieu de création: Festival Bellones-Brigittines – Bruxelles; production: Cie R/B; interprètes originaires: Eric Affergan, Claire Haenni, Yseult Roch, Michèle Bargues, Frédéric Seguette.



Fig. 1: Claire Haenni interprète de *Jérôme Bel* dans le geste d'étirer la peau de son ventre. © Herman Sorgeloos.

matiques, d'une véritable esthétique de la peau. Le chorégraphe aurait inventé des gestes que, sans trop d'hésitation, nous reconnaissons aujourd'hui comme ceux de toute une génération. Nous pensons tout particulièrement au motif d'étirer la peau pour en tester l'élasticité, la réactivité, la résistance, ou pour cacher d'autres parties du corps (fig. 1). L'action est simple et va dans la direction de l'objectivation du corps; dépourvue de toute prégnance psychologique, nous pouvons la retrouver, différemment déclinée, chez Alain Buffard (*Good Boy*, 1998)<sup>4</sup> dans le geste du danseur de recouvrir son sexe par la peau des testicules, ou dans le plus récent *Sous ma peau* (2012)<sup>5</sup> de Maxence Rey.

L'objectivation du corps (nu) est imputable également aux pratiques chorégraphiques qui explorent l'image sexuelle. Si durant les années quatre-vingt-dix, le thème de la sexualité (comme argument identitaire et comme pratique) reste plus ou moins aux marges de la scène chorégraphique<sup>6</sup>, pendant ces dernières années, en revanche, certains observateurs ont remarqué «une dimension frontalement sexuelle» dans l'usage de la nudité, «que ce soit du côté de jeux de gods de *Pâquerette* de

4. Lieu de création: La Ménagerie de Verre – Paris; production: Cie Pi:ES; interprète originaire: Alain Buffard.

5. Lieu de création: Théâtre de l'Étoile du Nord – Paris; production: Betula Lenta, La Briqueterie – CDC du Val-de-Marne, l'Étoile du nord membre du CDC Paris Réseau; interprètes: Leslie Mannès, Marie Pinguet, Maxence Rey.

6. Sauf pour Alain Buffard qui développe un discours *queer* autour de son histoire et de son corps de personne homosexuelle atteinte du sida.

Cecilia Bengolea et François Chaignaud, ou de chorégraphies à grand spectacle comme *L'Orgie de la tolérance* de Jan Fabre<sup>7</sup>. Ce qui semble avoir l'air d'une "danse des orifices", c'est la mise en scène de gestes extrêmes visant à la déssexualisation du sexe par la déconstruction de l'imagerie traditionnelle des pratiques sexuelles. La référence à Michel Foucault est inéluctable: il s'agit de déssexualiser le plaisir pour démonter les discours de pouvoir qui se construisent à partir du sexe (et de la différenciation entre les sexes), et ce en élargissant même les pratiques sexuelles<sup>8</sup>. Les modalités *queer* notamment, allant dans le sens de la déssexualisation du plaisir, trouveraient, selon le philosophe, un espace dans la scène artistique homosexuelle en raison de leur "nature" créative. Cela dit, les gestes que nous allons décrire par la suite, en dépit des retournements comiques, gardent une nature agressive voire violente que "l'entreprise créatrice", quoi que Foucault en dise, ne pourra pas définitivement annuler.

Dans le spectacle *Nou* (2014)<sup>9</sup> du chorégraphe Matthieu Hocquemiller, les corps sont littéralement pénétrés par des objets-godemichés. Dans une scène laissée dans la pénombre, au début on n'aperçoit que quatre sources lumineuses, rouges et blanches; on comprendra ensuite que ces dispositifs sont abrités directement par les corps des performers, un homme et une femme, et plus précisément qu'ils sont situés dans leur bouche, vagin et anus (fig. 2). Le geste en soi n'est pas nouveau dans l'art. En 1965, à l'occasion d'un festival Fluxus organisé à New York, l'artiste japonaise Shigeko Kubota crée une peinture vaginale (*Vagina Painting*) se servant d'un pinceau qui sort de son vagin. En 1975, Carolee Schneemann, le corps nu, performe une sorte de *reading* (*Interior Scroll*) en lisant à haute voix les commentaires de critiques masculins sur son œuvre, commentaires inscrits sur une bandelette qu'elle extrait de son vagin<sup>10</sup>. Or, si les deux performances citées relèvent d'un discours féministe, le *Nou* de Hocquemiller demeure un jeu de lumières, et pour cela bien spectaculaire<sup>11</sup>, en s'amusant à déconstruire le discours autour des pratiques sexuelles<sup>12</sup>. Dans un autre spectacle du même genre, *Pâquerette* (2008)<sup>13</sup> de François Chaignaud et Cecilia Bengolea, là aussi il est question de pénétrations<sup>14</sup>. Même la

7. Laurent Goumarre, *Nus et sexe*, in «Danser», n. 297, avril 2010, p. 60.

8. «L'idée que le S/M est lié à une violence profonde, que sa pratique est un moyen de libérer cette violence, de donner libre cours à l'agression est une idée stupide. Nous savons très bien que ce que ces gens font n'est pas agressif; qu'ils inventent de nouvelles possibilités de plaisir en utilisant certaines parties bizarres du corps – en érotisant le corps. Je pense que nous avons là une sorte de création, d'entreprise créatrice, dont l'une des principales caractéristiques est ce que j'appelle la déssexualisation du plaisir. L'idée que le plaisir physique provient toujours du plaisir sexuel et l'idée que le plaisir sexuel est la base de tous les plaisirs possibles, cela, je pense, c'est vraiment quelque chose de faux». Michel Foucault, *Michel Foucault une interview: sexe, pouvoir et la politique de l'identité* [1982], in Id., *Dits et écrits*, tome IV, Gallimard, Paris 1994, pp. 735-746: p. 740.

9. Production: Cie à contre poil du sens; co-production: Festival International Montpellier Danse, Festival Uzès Danse, Théâtre de Nîmes et le KLAP Maison pour la Danse de Marseille; interprètes: Kay Garnellen, Tom, Marianne Chargois, Matthieu Jedrazac, Camille Mutel.

10. Cf. Roland Huesca, *La danse des orifices*, cit., pp. 172-175.

11. Le chorégraphe est passionné par l'image et il s'est formé à la vidéo et aux outils numériques à l'école des Gobelins de Paris.

12. «Nous choisissons notamment comme vecteur "l'image", au sens large, c'est-à-dire la construction de situations plastiques et visuelles composant ainsi une succession de "paysages" de corps». De la note d'intention du spectacle *Nou*.

13. Lieu de création: Le Quartz – Brest; production: Cie Vlovajob Pru; interprètes: François Chaignaud et Cecilia Bengolea.

14. «Les voici, en équilibre sur un pied; ils explorent l'espace avec leur buste, devant, derrière côté; le bassin reste bien



Fig. 2: Une scène de *Nou* du chorégraphe Matthieu Hocquemiller.

position “cul-par-dessus tête” n’y est pas épargnée: moyen efficace de montrer l’objet dont ils se servent.

Sur un autre versant, selon des modalités cette fois-ci relationnelles, la nudité est celle du corps-sujet. Dans beaucoup de dispositifs chorégraphiques investissant les espaces publics, la nudité apparaît en effet comme un mode de l’interaction en mesure de redéfinir la perception de l’espace social et de l’espace-corps, tant à l’égard des performers que vis-à-vis du spectateur. C’est le travail mené par des artistes tels que Xavier Le Roy (*Temporary Title*, 2015), Maria La Ribot (*Still Distinguishes*, 2000; *Panoramix*, 2003), ou le collectif d’artistes les gens d’Uterpan dirigé par les chorégraphes Annie Vigier et Franck Apertet.

Avec *Parterre*<sup>15</sup>, depuis 2009 ces derniers effectuent des incursions dans des salles de théâtre lorsque des spectacles y sont programmés, les interventions se déroulant avant le début de la pièce, sans même que la direction du théâtre soit au courant de leur action<sup>16</sup>. De ce dispositif la nudité est l’élément

---

vertical, le godemiché à l’aplomb de l’appui [...] Maintenant, réinventant le retiré, ils commencent une “promenade” avec talon sur gode. Puis, ils entament une série de sauts, cul serré pour ne rien faire tomber». Roland Huesca, *La danse des orifices*, cit., p. 169.

15. Lieu de création: Théâtre de Vanves – Paris; production: Cie les gens d’Uterpan; interprètes: Franck Apertet, Benjamin Body, Luis Corvalán Correa, Isabelle David, Camille Dejean, Sophie Demeyer, Evelyne De Weerd, Matevz Dobaj, Damien Dreux, Cécile Laloy, Deborah Lary, Clémentine Maubon, Olga Osorio, Jérémy Paon, Stève Paulet, Denis Robert, Erika Schipa, David Zagari, Francesca Ziviani.

16. «Lorsque cela s’est fait à Paris au Théâtre de la Ville, *Parterre* était programmée par le festival *Artdanthé* organisé par le Centre d’art contemporain de Brétigny; par contre, personne ne savait où la pièce allait avoir lieu. Il avait payé pour six





Fig. 3: Deux représentants de la Cie les gens d'Uterpan en train de glisser sur le public. *Parterre* à la Maison des Métallos (Paris) en 2009. © Steeve Beckouet, courtesy les gens d'Uterpan.

“extrême”, par lequel les performers définissent des “zones d’affrontement public”. Assis sur le gradin en attendant le début de la soirée, à un moment précis ils descendent les marches pour se placer en ligne devant la rampe face à la salle. Puis, ils se séparent en deux groupes pour remonter les escaliers latéraux et s’aligner derrière les derniers fauteuils. C’est à ce moment que l’interaction avec le public commence. Ils se penchent, et, prenant appui sur les spectateurs ils roulent lentement sur ceux-ci, comme dans une danse de contact improvisation: dos, jambes, tête, fesses, toutes les parties du corps glissent sur le public jusqu’à destination finale. Ils répèteront ensuite le même mouvement, mais cette fois seulement après avoir ôté leurs vêtements (fig. 3). Une fois en bas du parterre, ils remettront leurs vêtements et quittent la salle. Ce que le collectif d’artistes aura proposé au public incrédule est quelque chose de l’ordre de l’expérience: sentir le corps de l’autre (os, chair, souffle) et ressentir son propre corps au contact. Une expérience tout à fait unique dans son genre. Quant au fait que la nudité, comme il a été dit, soit la condition *sine qua non* pour qu’il y ait une communauté, artistes et spectateurs rassemblés, nous sommes plus dubitatifs<sup>17</sup>. Au-delà de l’expérience, il serait question moins d’un revival des utopies communautaires, il nous semble, que d’une esthétique de la provocation en vue d’un détournement des usages, aussi bien esthétiques (les modes de la vision au théâtre) que chorégraphiques (renversements, dis-organisations du corps restant au programme).

activations. Dans le contrat, il était stipulé qu’il payait, mais acceptait de ne pas savoir ni où ni quand *Parterre* aurait lieu». Le chorégraphe Franck Apertet cité par Roland Huesca, in *La danse des orifices*, cit., p. 153.

17. C’est le propos du chorégraphe qui affirme que «le principe même de ce protocole, de cette formation, c’est qu’il y a nudité parce qu’il y a groupe, et qu’il y a groupe parce qu’il y a nudité». *Ivi*, p. 148.

## À même la peau

À la jonction de la photographie, de la vidéo et de la peinture, les explorations sur l'image du corps, menées depuis la moitié des années 1990 par l'artiste plasticien Laurent Goldring en compagnonnage avec les danseurs, sont à envisager comme une étude critique de la représentation à partir de l'objectivation du corps nu. Remarquable demeure le travail autour des *bodymades*.

Il ne s'agit pas de transformer le corps en œuvre, mais au contraire de désœuvrer une histoire de la représentation. [...] Mon travail implique de déconnoter le corps [de ses signes]. [...] Après cet élagage, restent un certain nombre d'organes: la peau, les membres, des débris qui bougent aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur, qui se déplacent et se réagencent, qui prennent tout à coup des formes. Le corps déconnoté, le corps sans signifiante, surgit, débarrassé des signes et des thématiques. [...] Chaque corps génère son propre bodymade qui est comme une signature<sup>18</sup>.

À cet effet, l'artiste a collaboré avec nombreux danseurs et chorégraphes tels que Xavier Le Roy, Benoît Lachambre, Maria Donata D'Urso, Alain Buffard, Saskia Hölbling, Germana Civera, et plus récemment avec Isabelle Schad ou Eva Klimackova. À partir d'un travail de recherche hors projet, Goldring a filmé les corps nus des performers pendant leurs échauffements, puisque «c'est là que les gens sont le plus proche de leur corps, c'est de lui qu'ils s'occupent, et non pas de ce qu'ils peuvent donner à voir [...]»<sup>19</sup>. Il a guidé leur mouvement à travers des indications qui se sont transformées au fur et à mesure en indications pour le moniteur où l'image était en train de se constituer<sup>20</sup>. Ensuite, il a créé des dispositifs filmiques, avec un statut de l'image entre fixité et mobilité, dispositifs qui fonctionnent comme des reproductions en boucle d'images et postures en noir et blanc<sup>21</sup>, mais pas «au sens où il y aurait une progression vers une fin, puis un retour à un début et on recommence...»<sup>22</sup>.

Que se passe-t-il lorsque les corps ne sont plus reconnaissables en tant que tels? Sans tête<sup>23</sup> et sans sexe, cachés sur fond noir, «les organes ne s'arrêtent pas là où on pense, un bras se continue avec les côtes, un bras c'est la même chose qu'une jambe, des épaules, c'est la même chose que des fesses, etc.»<sup>24</sup>. Que la pratique artistique et les théorisations de Goldring aient marqué l'univers de la danse, cela est directement confirmé par les chorégraphies qui ont été réalisées à la suite de ces rencontres. Il se trouve, en fait, que les expérimentations du vidéaste sur le corps-matière ont largement séduit les

18. Jacqueline Caux, *Les bodymades de Laurent Goldring*, in «Art Press», n. 242, janvier 1999, pp. 40-42.

19. Laurent Goumarre, *Pour une esthétique de la posture*, in «Art Press», n. 282, septembre 2002, pp. 41-44.

20. «Au commencement d'une séance de tournage je regarde à la fois le corps que je filme et le résultat à l'écran, puis, au fur et à mesure que les choses se mettent en place, le regard se focalise de plus en plus sur l'écran, c'est à l'écran que je m'adresse et que je donne des indications». Cyril Béghin – Stéphane Delorme (propos recueillis par), *Entretien avec Laurent Goldring*, in «Balthazar», n. 5, mars 2002, p. 77.

21. Visibles encore aujourd'hui dans des expositions comme celle qui a eu lieu à la Galerie Maubert (Paris) en 2017.

22. Cyril Béghin – Stéphane Delorme, *Entretien avec Laurent Goldring*, cit., p. 77.

23. Pourtant il lui est arrivé de travailler uniquement sur les visages, en réalisant des portraits comme celui de la danseuse Germana Civera.

24. Cyril Béghin – Stéphane Delorme, *Entretien avec Laurent Goldring*, cit., p. 80.



Fig. 4: Xavier Le Roy dans la position renversée adoptée au cours de *Self Unfinished*. © Xavier Le Roy.

chorégraphes, lesquels y ont reconnu entre autres l'idée du corps sans organes de mémoire artaudienne. Et c'est grâce à l'œuvre du filmmaker que les chorégraphes ont intégré dans leurs créations certaines postures du corps renversé, celles donnant lieu aux effets d'immobilité.

C'est le cas de *Self Unfinished*, solo de 1998, réalisé et interprété par Xavier Le Roy «d'après la collaboration avec Laurent Goldring»<sup>25</sup>, à la suite de l'expérience faite aux côtés de l'artiste plasticien<sup>26</sup>. C'est au moment où Le Roy y apparaît nu, "cul-par-dessus tête", que Julie Perrin voit «le paradigme du corps avant sa représentation organique: l'œuf», superbement décrit par Gilles Deleuze et Francis Guattari dans *Mille Plateaux*<sup>27</sup>; un bloc informe correspondant au dos du performer où on aperçoit quelques parties de son corps: au sommet les volumes montagneux des fesses, au milieu les anses des côtes ainsi que les petites hauteurs de la colonne vertébrale, au fond les crêtes des omoplates (fig. 4). Sans avoir recours à l'éclairage pour modeler la surface du dos, par cette posture Le Roy organise un mouvement qui, grosso modo, n'implique que ses bras. C'est pourquoi la figure que le chorégraphe nous donne à voir évolue finalement dans l'immobilité, dégageant un effet (esthétique) de nudité presque hypnotique.

25. Déjà en 1996, Le Roy avait conçu une de ses premières pièces (*Blut et Boredom*) en collaboration avec Goldring.

26. «Ce qui m'intéressait dans ce travail, c'était le devenir de ces images dans une situation *live* [...]. J'ai donc travaillé sur les caractéristiques physiques, de même que sur la mémoire, sur sa capacité à transformer la perception que nous avons d'un corps. Ces observations m'ont permis de créer un flux de mouvements de va-et-vient caractéristiques de "l'informe"». Jacqueline Caux (propos recueillis par), *Xavier Le Roy, penser les contours du corps*, in «Art Press», n. 266, décembre 1999, p. 20.

27. «Le CsO comme l'œuf plein avant l'extension de l'organisme et l'organisation des organes, avant la formation des strates, l'œuf intense qui se définit par des axes et des vecteurs, des gradients et des seuils, des tendances dynamiques avec mutations d'énergie, des mouvements cinématiques avec déplacement de groupes, des migrations, tout cela indépendamment des formes accessoires, puisque les organes n'apparaissent et ne fonctionnent ici que comme des intensités pures». Gilles Deleuze – Francis Guattari cités par Julie Perrin, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Les Presses du réel, Dijon 2013, p. 74.



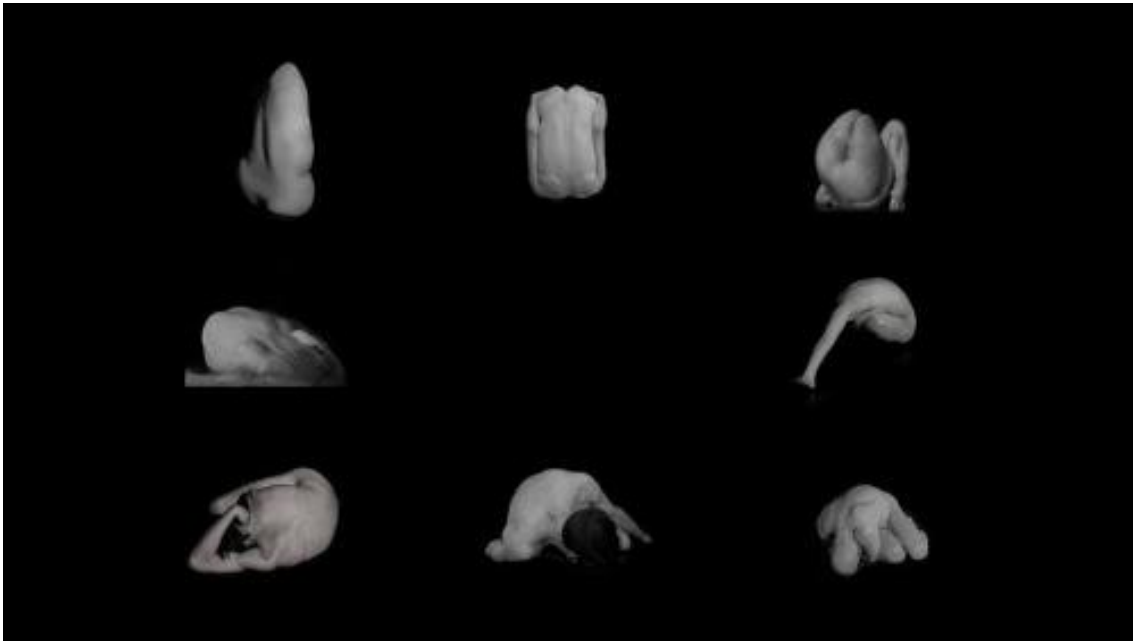


Fig. 5: Image d'un projet d'installation vidéo nommé *Petite chronique de l'image* de Laurent Goldring. L'installation est composée de huit images en boucle, noir et blanc, présentées sur huit moniteurs ou en projections dans une salle obscure. © Laurent Goldring, © Centre Pompidou.

*Pezzo 0 (due)* (2002)<sup>28</sup> est le premier solo de la danseuse italienne Maria Donata D'Urso<sup>29</sup>, et premier opus d'un "triptyque de la peau" qui comporte *Collection particulière* (2005)<sup>30</sup> et *Lapsus* (2007)<sup>31</sup>. Cette pièce est aussi le fruit d'une collaboration avec le plasticien Laurent Goldring. En effet, les propos de la danseuse<sup>32</sup> semblent faire écho aux lignes guides que le plasticien avait rédigées pour son travail. Au niveau esthétique également, la performance est très proche des pictogrammes et des images filmées par Goldring (fig. 5): l'image en noir et blanc à l'écran de ce dernier apparaît comme reproduite sur scène, notamment grâce au savant éclairage d'Yves Godin qui isole le corps nu de la danseuse dans le noir (fig. 6). À propos de son expérience en tant que modèle de *bodymades*, dans un entretien publié dans la revue «Art'o» la danseuse considère:

Penser la peau comme surface et travailler sur le corps nu m'a amenée à réfléchir sur le sens de l'image. En ce sens, mon travail est le résultat de la rencontre avec Laurent Goldring. Grâce

28. Lieu de création: Festival Danças na Cidade – Lisbonne; production: Disorienta; interprète: Maria Donata D'Urso.

29. Cette pièce suit à une installation nommée *Pezzo 0*, réalisée à Catane en 1999.

30. Lieu de création: Rencontres internationales de Seine-Saint-Denis; production: Disorienta; co-production Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis; interprète: Maria Donata D'Urso.

31. Productions: Disorienta; co-production: Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis, Centre chorégraphique national du Havre, Fondazione Fabbrica Europa – Firenze, MC2 – Grenoble; interprète: Maria Donata D'Urso.

32. «Le corps ne dessine pas des trajectoires dans l'espace, mais devient lui-même le lieu de relation ou de déstructuration des formes et des mouvements, lieu de découverte des différents chemins à suivre ou à s'y attarder». De la note d'intention du spectacle *Pezzo 0 (due)*.



Fig. 6: Effets de corps dans *Pezzo O (due)* de Maria Donata d'Urso. © Laurent Goldring.

à ses images, j'ai découvert une autre architecture possible pour mon corps. L'aspect notable de son travail avec la vidéo, c'est la perception de toutes les forces qui soutiennent le mouvement ou l'immobilité apparente, ainsi qu'une certaine attitude à ne pas faire, mais plutôt à laisser apparaître. La caractéristique majeure, celle qui m'a fortement attirée, c'est que l'image passe par une surface bidimensionnelle<sup>33</sup>.

La poétique de la peau en modalité clair de lune, le goût également de l'informe, suggéré par le bloc du dos et lié à la défiguration du corps nu, sont des thèmes que l'on retrouve dans beaucoup de dispositifs. Dans *Effraction de l'oubli* (2010)<sup>34</sup>, par exemple, le corps sur fond noir de Camille Mutel – chorégraphe et interprète –, vu de dos et sculpté par les lumières de Matthieu Ferry (fig. 7), de

33. «Pensare alla pelle come superficie e lavorare sul corpo nudo mi ha portato a riflettere al senso dell'immagine. Il mio lavoro in questa direzione è maturato dall'incontro con Laurent Goldring. Ho scoperto, grazie alle sue immagini, un'altra architettura possibile per il corpo. La particolarità del suo lavoro video è che rende percepibili tutte le forze che sostengono il movimento o l'apparente immobilità, e una certa attitudine al non-fare, ma piuttosto al lasciare apparire. La caratteristica principale, che mi ha fortemente attratta, è che l'immagine passa per una superficie bidimensionale». Enrico Pitozzi (propos recueillis par), *Pezzo O (due)*, in «Art'o», n. 20, 2004, p. 4.

34. Production: Cie Li(luo); co-production: L'Actée Théâtre, Centre Culturel André Malraux – Scène nationale de Vandoeuvre-les-Nancy.



Fig. 7: Le corps sur fond noir de Camille Mutel dans *Effraction de l'oubli*. © Paolo Porto.

même que les micromouvements et les postures renversées de la danseuse<sup>35</sup>, ne sont pas sans rappeler la voie esthétique parcourue par toute une génération de danseurs. De cette écriture chorégraphique nous connaissons désormais la source d'inspiration ainsi que les moments fondateurs. Surtout, nous pouvons, sans hésitation, en dévoiler l'essence: une nature éminemment plastique, fondée sur un regard pictural porté à même la peau, pour des corps qui, loin de toute figuration organique, seraient là, certes, pour suggérer leur propre immanence, mais qui sont producteurs en même temps d'effets de nudité, se déclinant une fois de plus en immobilités, horizontalités, renversements et monochromes noirs.

### **Du Nu à la nudité: «des Vénus, toujours des Vénus...»**

Si la nudité, en tant que phénomène social, relève de la sphère des comportements, des valeurs voire des actes politiques, le nu, tel que nous le contemplons en peinture et en sculpture, demeure un état figuratif du corps, transfiguré dans un idéal de beauté basé sur des proportions mathématiques<sup>36</sup>.

35. La danseuse n'abandonne jamais les positions renversées du corps, que ce soit de dos ou du côté des jambes et de fesses. À un moment donné, elle demeure pendant plusieurs secondes "cul-par-dessus tête": la jambe droite allongée vers le haut en prolongement de la colonne vertébrale.

36. «La nudité, c'est l'état de celui qui est dépouillé de ses vêtements; le mot évoque en partie la gêne que la plupart d'entre nous éprouvent dans cette situation. Le mot "nu", en revanche, dans un milieu cultivé, n'éveille aucune association embarrassante». Kenneth Clark, *The Nude. A Study in Ideal Form*, Princeton University Press, Princeton [1956] 1984; ed. fr.

Comme le dit l'historien de l'art Kenneth Clark, «l'image imprécise que [le nu] projette dans notre esprit n'est pas celle d'un corps transi et sans défense, mais celle d'un corps équilibré, épanoui et assuré de lui-même: le corps re-modelé»<sup>37</sup>. Or, ce qui est tout à fait passionnant est l'évolution de ce corps (nu) «re-modelé», de même que le regard porté sur lui. À ce propos, Daniel Arasse observe, lui, que c'est à la Renaissance que l'on inaugure, «en ce qui concerne la représentation du corps, un phénomène d'une ampleur considérable, plus durable que la réflexion sur les proportions: la présence du corps nu, qu'il soit masculin ou féminin, dans les peintures, les gravures, les sculptures et même les architectures»<sup>38</sup>, par des sujets d'abord mythologiques (dieux, déesses, héros, nymphes, satyres, etc.), qui deviendront plus tard des sujets aussi historiques (voir les peintures d'histoire aux 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles chez le peintre David). Fait exceptionnel, «c'est dans le domaine de l'art religieux que l'ampleur paradoxale de cette invasion de la nudité est la plus frappante»<sup>39</sup>. Et on devra enfin en tenir compte, puisque, de la sensualité des images religieuses au 17<sup>e</sup> siècle, condamnée par l'Église en période de Contre-Réforme, dépend l'érotisation du regard, qui «dans les sociétés européennes est un phénomène historique qui a pris le relais de la diffusion à la Renaissance de l'imagerie mythologique hors de ses cercles traditionnels de réception»<sup>40</sup>.

Suivant le processus d'érotisation du corps féminin, Arasse vise un motif apparu au 16<sup>e</sup> siècle, consistant «dans le corps nu d'une femme présenté couché, isolé (sinon inactif), hors de tout contexte narratif, offert seulement au regard»<sup>41</sup> et peint à l'intérieur des couvercles des coffres de mariage. C'est grâce au peintre Giorgione, nous rappelle Arasse, que le motif sort pour la première fois du lieu auquel il avait été destiné, à savoir l'espace privé de la chambre à coucher des époux. La *Vénus endormie* (1507-1508) (fig. 8) du peintre vénitien donnera lieu ensuite à de nombreuses reprises et variations, dont la *Vénus d'Urbino* (fig. 9) réalisée en 1538 par un autre peintre vénitien, Tiziano, lequel en «modernise» la représentation par le regard qui nous fixe frontalement au sens de l'image d'une femme nue (*donna ignuda*)<sup>42</sup>, nouveau motif pictural et «véritable archétype de l'imagerie érotique européenne»<sup>43</sup>. Trois siècles plus tard, c'est le tour de Manet, qui réalise *Olympia*, un tableau inspiré vraisemblablement du Tiziano. Nous sommes en 1863, l'année où le peintre français expose le fameux *Le Déjeuner sur*

(traduit par Martine Laroche), *Le Nu*, tome I, Hachette, Paris [1969] 1998, p. 19.

37. *Ibidem*.

38. Daniel Arasse cité in Georges Vigarello (sous la direction de), *Histoire du corps. De la Renaissance aux Lumières*, vol. I, du Seuil, Paris 2005, p. 426.

39. *Ibidem*.

40. «On peut suivre Carlo Ginzburg quand il estime que cette érotisation est «liée à des circonstances historiques spécifiques comme la diffusion des estampes» et à la circulation des images mythologiques (où la nudité érotique est largement présente) hors des milieux cultivés qui en étaient les destinataires traditionnels». *Ivi*, p. 429.

41. *Ibidem*.

42. «En représentant la figure nue couchée sur un lit dans ce qui a l'air d'être un palais contemporain, Tiziano rend aléatoire toute référence mythologique [...]. Le contexte matrimonial traditionnel est évoqué sans doute par les deux coffres de l'arrière-plan et par le pot de myrte, mais on ne parvient pas à établir de façon convaincante le mariage à l'occasion duquel l'œuvre aurait été peinte. En fait, si le motif pictural de la femme nue a trouvé son origine (et sa légitimation) dans ce contexte matrimonial, son succès l'a rendu, en 1538, autonome par rapport à ce type de justification». *Ivi*, p. 430.

43. *Ivi*, p. 431.



Fig. 8: *Venere dormiente* (Giorgione).  
Gemäldegalerie, Dresden.



Fig. 9: *Venere di Urbino* (Tiziano Vecellio, dit Tiziano).  
Galleria degli Uffizi, Firenze.

*l'herbe* au Salon des Refusés, tandis que Caliban y présente sa *Vénus* selon une version du nu féminin mythique<sup>44</sup> plus proche de Giorgione que de Tiziano. Admis au Salon de 1865, contre toute rhétorique académique le tableau de Manet provoqua des réactions extrêmement violentes et connut un énorme succès de scandale.

Qu'aura-t-on fait du même motif pictural au tournant du 21<sup>e</sup> siècle? Chez des danseuses telles que Vera Mantero et Gaëlle Bourges, le motif de la *donna ignuda* a été repris en modalité performative<sup>45</sup>, selon une approche critique de la représentation du corps féminin, et rendu à la scène par la nudité des performeuses qui prennent la parole pour réfléchir sur leur condition de femmes dans la société. Quant à la nudité, elle est l'élément attractif qui sert aux artistes pour tenir un discours critique, de même que le moyen, via les récurrences picturales, pour produire de nouveaux effets d'immobilité, horizontalités et verticalités soudaines et inattendues. De fait, les performances de Mantero et de Bourges marquent le passage du nu représenté par les peintres à la nudité du performer, soustrayant à l'image du corps féminin l'idéal du motif pictural.

Vera Mantero, interprète d'*Olympia* (1993), se concentre sur le regard du modèle représenté dans l'œuvre de Manet: allongée nue sur le côté, posée par son bras droit sur un coussin et cachant son pubis sous sa main, dans le tableau du maître français (ainsi que dans le tableau de Tiziano) Olympia a le regard porté vers le spectateur (fig. 10). Ayant fait scandale, comme on vient de dire, le détail laisserait entendre une quelconque forme de provocation voire de défi de la part du sujet représenté (Mme Victorine Meurent). Sans doute, la chorégraphe y a vu un terme d'identification (fig. 11) car «Vera Mantero

44. Allongée sur l'eau verte comme sur une ottomane, les yeux presque fermés.

45. Le sujet avait été fréquenté par les performers depuis les années 1960, comme le témoigne un dispositif de 1964 de Robert Morris, un artiste très proche de la communauté américaine des danseurs postmodernes. Plus récemment, toujours du côté du *body art* la performeuse polonaise Katarzyna Kozyra s'est montrée dans un lit d'hôpital après avoir subi une chimiothérapie (*Olympia*, 1996), dans la même pose tenue par le modèle représenté dans le tableau de Manet. Cf. Julie Perrin, *Le nu féminin en mouvement*, in «Communications», n. 92, 2013, online: [www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_2013\\_num\\_92\\_1\\_2701](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2013_num_92_1_2701) (u.v. 13/6/2020).





Fig. 10: *Olympia* (Manet). Musée d'Orsay, Paris.

transpose au présent la puissance subversive du tableau en cassant l'immobilité de l'image: la pose reproduite sur scène subit des écroulements successifs qui troublent la référence à Manet et rappellent que le sujet nu est maître du jeu [...]. Détachant la fleur de sa tempe, Mantero défait d'ailleurs sa chevelure et, se soulevant difficilement sur ses mules, entame une danse désarticulée où l'image du féminin cède la place à un numéro de claquettes disgracieux et dégingandé»<sup>46</sup>. La performance se termine par un discours que la danseuse prononce à l'égard d'*Asphyxiante Culture*, un texte de Jean Dubuffet, dont elle lira quelques pages afin de considérer le rôle de la culture (discours culturel) dans les représentations du corps féminin.

Dans le triptyque *Vider Venus (Je baise les yeux, La belle indifférence, Le verrou)*, Gaëlle Bourges interroge, elle, le regard porté sur le(s) corps féminin(s) ainsi que les modes de représentation, que ce soit par le geste d'un peintre ou par l'action de s'autoproduire d'un trio de stripteaseuses. Dans *Je baise les yeux* (2009)<sup>47</sup>, la chorégraphe met en place une conférence en présence d'un modérateur (Gaspard Delanoë) pour débattre, avec deux collègues de théâtre érotique (Alice Roland et Marianne Chargois)<sup>48</sup>,

46. *Ivi*, p. 178.

47. Lieu de création: Festival Antipodes / Le Quartz – Brest; production: Association Os; interprètes: Gaëlle Bourges, Marianne Chargois, Gaspard Delanoë, Alice Roland.

48. Pendant une période, Gaëlle Bourges a exercé comme stripteaseuse dans des théâtres érotiques; c'est dans ce contexte qu'elle aura connu les autres interprètes.



Fig. 11: Vera Mantero interprète de *Olympia*. © Jorge Gonçalves.

d'un sujet d'emblée épineux, tel que le métier de stripteaseuse. Attablées devant des microphones, nues et bizarrement emperruquées (la blonde décolorée, la rousse, et la brune, Gaëlle, avec une barbe postiche), les trois femmes élaborent une pensée réflexive sur leur expérience de stripteaseuses, avec démonstrations professionnelles à l'appui. La posture assise en mode de conférencier qu'elles adoptent sert alors de moyen d'attraction (en conjonction avec la nudité) vers leur condition d'artistes. «C'est un acte de résistance pour nous, artistes contemporains, qui galérons pour joindre les deux bouts»<sup>49</sup>, a avoué la chorégraphe.

Dans le deuxième volet du triptyque, celui nommé *La Belle indifférence* (2010)<sup>50</sup>, sans conférence ni modérateur, les trois femmes poursuivent leur réflexion "professionnelle" en la superposant cette fois-ci à l'histoire du nu dans la peinture occidentale du 16<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles. Sous la voix enregistrée de l'historien de l'art Daniel Arasse<sup>51</sup>, installées côte à côte sur une longue table drapée de blanc, elles prennent la pose de la *Venus d'Urbino* (Tiziano), d'*Eva Prima Pandora* (Jean Cousin), de la *Venus au*

49. Gaëlle Bourges interviewée par Richard Gaitet, document online: <https://www.gaellebourges.com/wp-content/uploads/2018/06/art-jbly-standard-img.jpg> (u.v. 27/7/2020).

50. Lieu de création: Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis; production: Association Os; co-production: Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis, Le Quartz scène nationale de Brest; interprètes: Gaëlle Bourges, Marianne Chargois, Alice Roland.

51. Deux extraits radiophoniques d'après *Histoires de peintures* sur France Culture, émissions 8 et 18, de et par Daniel Arasse (éditions Denoël, 2004).



Fig. 12: Les trois interprètes de *La belle indifférence* reproduisant le motif pictural de la *donna ignuda*. © Danielle Voirin.

*miroir* (Diego Velázquez), de la protagoniste de l'œuvre de Johan Heinrich Füssli (*Cauchemar*), de *La Maja desnuda* (Francisco Goya), de *La Grande Odalisque* (Jean-Auguste-Dominique Ingres), d'*Olympia* (Édouard Manet), et d'*Ève au Paradis* (Lucas Cranach l'Ancien)<sup>52</sup>. Dans la deuxième partie du spectacle, coiffées de somptueuses perruques de cheveux longs, roux et bouclés, elles reprennent les mêmes poses (fig. 12), mais en l'occurrence le "catalogue sonore" change. Dans la bande-son, la voix de Daniel Arasse laisse en effet la place à celles des danseuses elles-mêmes: à l'écoute, des récits de travailleuses du sexe. L'histoire (de l'art) liée aux corps représentés inévitablement se combine à d'autres histoires (de vie), engendrant un effet d'étrangement nécessaire à la réflexion sur l'état aujourd'hui de la représentation et de la condition féminines<sup>53</sup>. Ce qui aura intéressé la chorégraphe, ce sont «les agencements d'actes

52. Cf. Roland Huesca, *La danse des orifices*, cit., p. 140.

53. Bourges reviendra au nu et à la nudité dans la pièce *À mon seul désir* (2014). Inspirée de la série des six tapisseries *La Dame à la licorne* – une œuvre réalisée à la fin du 15<sup>e</sup> siècle et visible au Musée National du Moyen-Âge à Paris –, dans les deux premières parties jouées sur l'avant-scène la pièce montre quatre figures dont la Dame (habillée seulement sur le devant) et trois femmes nues qui, par le simple port de masques, imitent les positions et les gestes des animaux présents dans les tapisseries. La nudité représentée ici est celle "naturelle" des animaux. Cependant, les symboles et les métaphores se multiplient sur les corps des quatre femmes, et sur la masse des corps qui, dans la scène de clôture, "retourne" l'image iconographique. Montrant le dos de la toile, on assiste là à une invasion de lapins – indistinctement femmes et hommes nus et masqués – dansant une sorte "d'orgie" de l'ère moderne... Nous soulignons la nature discursive du dispositif mis en place par l'artiste. Car les images continuent d'être accompagnées par la "langue", en mode de voix off: en l'occurrence, on entend l'histoire de la *Dame à la licorne*, à savoir le récit de sa chasteté, de sa virginité, du désir et de l'élan libertaire.

et de paroles, d'images et de mots, de choses et de discours, pas le corps seul. Il n'y a d'ailleurs pas de corps seul, isolé, qui vivrait en dehors du langage, à l'extérieur d'une histoire des représentations»<sup>54</sup>.

Tout le long de cette étude, nous avons considéré les usages de la nudité durant les trois dernières décennies dans le domaine de la production en France de l'art chorégraphique. Il s'agit d'un contexte de la création riche en propositions performatives, marquées par l'esprit critique des artistes envers les modèles de représentation du corps (dansant). Nous avons cherché à mettre en exergue les récurrences esthétiques concernant les usages du corps nu, récurrences qui semblent en effet fédérer les artistes autour d'autres modèles de (re)présentation du corps. Il s'agit de postures du corps immobile, que nous avons qualifiées d'horizontalités, de verticalités et de renversements, et de formes de la disparition, ces dernières basées sur un principe de métamorphose des corps. Or, en raison de l'effet d'attraction du regard et grâce aux possibilités plastiques de la peau, la nudité semble cautionner autant les unes que les autres, à savoir les immobilités discursives du performer et les disparitions par métamorphose des corps. C'est pourquoi la nudité fait fonction de figure supérieure. Grâce à elle, les danseurs et les danseuses peuvent en effet profiter d'un retour sur leur statut de performers, développer des poétiques du corps dis-organique et pratiquer une esthétique relationnelle. Avec le risque toutefois que ces mêmes poétiques et pratiques soient rendues "stériles" par les récurrences esthétiques.

---

54. Nadia Chevalérias (propos recueillis par), *Entretien avec Gaëlle Bourges*, in «Laura», n. 18, octobre 2014, online: <https://groupelaura.fr/laura18.pdf> (u.v. 14/6/2020).