

## **TEMPORALITÉS CORPORELLES : UN CONTRE-POUVOIR ?**

*Mélissa Bertrand*

DOI 10.46522/CT.2023.S1.11

### **Résumé**

Loin du désir de rendre le corps toujours plus efficace, certains artistes reviennent sur la vulnérabilité et la contingence du corps. Ils mettent l'accent sur la rencontre du corps avec les matières premières et bousculent les impératifs de la performance. J'analyserai trois types de temporalités « dissidentes » calquées sur le corps de l'artiste. Premièrement, la temporalité de l'échec. Dans P.P.P., Phia Ménard jongle avec des boules de glace. Ce matériau « non jonglable » fait écho à un corps transgenre, en pleine transition sexuelle, et donc en dehors des normes de genre dominantes. La temporalité est saccadée, incertaine et parfois répétitive. La deuxième temporalité que j'analyserai est la vitesse extrême dans Feu inextinguible de Cassils. L'artiste utilise des techniques de cascades pour s'immoler sur scène pendant quatorze secondes. La performance vise à dénoncer le traitement superficiel de la violence dans les médias. La troisième temporalité est l'extrême lenteur. Je donnerai l'exemple de Tiresias, de Cassils, où l'artiste transgenre et non binaire appuie son buste nu contre un torse de glace pendant quatre heures. Un second exemple sera celui de Whitewashing où Rébecca Chaillon lave son corps noir à l'eau de Javel pour dénoncer le racisme systémique. Une transformation du corps s'opère, même si celle-ci reste imperceptible pendant la représentation.

### **Mots-clés :**

*corps, performance, matière, temps, temporalité*

Selon la chercheuse féministe Sylvia Federici :

Capitalism also attempts to overcome our 'natural state' by breaking the barriers of nature and by lengthening the working day beyond the limits set by the sun, the seasonal cycles, and the body itself, as constituted in pre-industrial society.

Federici 2014, 135

En quoi cette modification du temps de travail qui contretrait le rythme du corps se différencie-t-elle de la mise à l'épreuve physique caractéristique de tout un pan de la performance des années 1960 à aujourd'hui ? N'y a-t-il pas un asservissement de l'artiste à des temporalités et des conditions de travail éreintantes ? Sans même parler de l'alignement contraint du calendrier de création sur l'agenda de l'économie culturelle, qu'en est-il du traitement du temps sur scène ? Comment la temporalité d'une performance est-elle gérée, modifiée et adaptée par les artistes en fonction de leurs aptitudes et limites physiques ? Comment le temps peut-il matérialiser une esthétique du dépassement de soi ?

À l'heure de la productivité, de la rentabilité, de la consommation rapide et de l'omniprésence des médias, certaines artistes retournent à leur corps pour en explorer la vulnérabilité et la contingence. Ils et elles s'intéressent à la rencontre avec des matières brutes qui éprouvent notamment la fonction protectrice de la peau. Si des représentations sociales et symboliques sont bien en jeu, c'est au niveau de l'épiderme qu'a lieu l'essentiel de l'action. Le dispositif scénique, souvent minimaliste ou épuré, resserre l'attention sur des sensations plutôt que sur une fable, bien que les deux puissent se rencontrer et se compléter.

Loin de la volonté de rendre leur corps toujours plus efficace, Phia Ménard, Cassils et Rébecca Chaillon prennent à rebours les impératifs de performance promus par une société capitaliste. La performance physique reste néanmoins présente dans des scènes d'effort ou de mise en danger au cours desquelles il s'agit davantage d'éprouver et d'expérimenter en tant que telles les limites d'un corps en particulier que de réussir une tâche ou d'optimiser ses actions dans le but d'aboutir à un spectacle dont la forme serait achevée.

Si le corps est maltraité, il l'est par choix, par engagement politique et artistique. La rencontre entre un corps et des matières comme la glace (*P.P.P.* de Phia Ménard et *Tiresias* de Cassils), le feu (*Inestinguishable Fire* de Cassils) ou la javel (*Whitewashing* de Rébecca Chaillon), relève d'un processus. Il s'agit d'une recherche sur ce que le corps peut exprimer et communiquer via sa vulnérabilité. Pour les artistes dont il est question dans cet article, l'exploration et la défense d'un aspect de leur identité sont le moteur de leur création. La performance physique, avec tout ce qu'elle contient de laborieux et même de destructeur, favorise l'affirmation de l'individu plutôt que son aliénation. J'en donnerai ici quelques exemples : la quête de son identité de genre par le geste (Phia Ménard), la pénibilité choisie pour dénoncer une violence sociale subie, à l'instar du racisme ou de la transphobie (Rébecca Chaillon et Cassils) ou encore la mise en danger réelle et gratuite de l'artiste pour rompre avec la médiatisation de la souffrance (Cassils).

Cette affirmation de soi, de son identité et/ou de ses convictions, passe également par le recours à des temporalités extrêmes qui font dévier les attentes esthétiques : on vient au théâtre pour voir du presque rien se produire sur le plateau, on prend son mal en patience face à un geste répétitif et maladroit, ou encore le spectacle est déjà fini alors qu'il vient à peine de commencer. La scène devient l'endroit d'où exprimer un contre-pouvoir qui se construit dans l'expérimentation de temporalités irréductibles, de temporalités calquées sur l'endurance ou le fonctionnement du corps de l'artiste.

S'agit-il pour autant de mettre en place « une nouvelle économie de l'attention [...] qui s'oppose au rythme trépidant des sollicitations permanentes » (Neveux 2019, 193) et dont la logique deviendrait « systématique », sans nuance<sup>1</sup> ?



1. « Il est fréquent, ici et là, d'entendre louer les vertus de la lenteur au théâtre telle une riposte aux accélérations dont le capitalisme est sans nul doute l'agent. [...] [Cependant] les minutes qui prennent leur temps, la pesanteur des durées décrivent aussi bien le quotidien scolaire ou laborieux. Réduire la vie sensible à quelques-uns des traits largement documentés du néolibéralisme conduit à minorer l'écartèlement sensible, *le problème*, dans lequel nous sommes pris » (Neveux 2019, 193).

Comment le temps – qu’il s’étire, se répète ou qu’il se réduise à une poignée de secondes – devient-il un moyen de se rapprocher d’un corps et de son expérience ?

Puisqu’ « il n’y a pas d’automatisme des dispositifs pour la politique » (*ibidem*), j’analyserai des exemples concrets de spectacles performatifs dont les temporalités me paraissent problématiques précisément parce qu’elles jouent sur des contradictions. Les créations citées plus haut ne se réduisent pas à un message engagé, même lorsqu’elles en portent un. À la lueur de ces exemples, je proposerai trois types de relations corps-matière qui engendrent des temporalités dissidentes : les répétitions et décalages, l’extrême rapidité et l’extrême lenteur.

### **1. Les répétitions et décalages : une esthétique du ratage**

Dans *P.P.P.* (2008), la glace est omniprésente : on trouve sur scène un siège en glace sculptée, une robe congelée qui se tient droite sans armature et des réfrigérateurs amovibles qui se transforment occasionnellement en cabines d’essayage. Mais c’est la présence de la glace sous forme de boules d’environ deux kilos, qui chutent des cintres de manière apparemment aléatoire, qui met le plus en danger Phia Ménard. Lorsque les boules ne sont pas attrapées au vol, elles éclatent au sol et forment peu à peu des débris froids et glissants qui menacent les déplacements de l’artiste. Un impact involontaire pourrait également la blesser ou l’assommer. Enfin, le froid crée des conditions éprouvantes et brûle parfois la peau de la performeuse qui se dénude peu à peu.

*P.P.P.* est à la fois considérée par Phia Ménard comme sa pièce de *coming out* en tant que femme transgenre et comme le début du cycle artistique I.C.E, « Injonglabilité Complémentaire des Éléments ». Avec les créations du cycle I.C.E, l’ancienne circassienne décale certaines pratiques de jonglage vers l’exploration de matières qu’elle considère comme proprement « injonglables », à l’instar de la glace ou de l’air.

Dans *P.P.P.*, qui signifie « position parallèle au plancher », cette exploration se fait en dialogue avec les transformations que vit le corps de Phia Ménard. La pièce a effectivement

tourné pendant une dizaine d'années durant lesquelles l'artiste a opéré une transition de genre notamment par la prise d'hormones (Lodi Rizzini 2022, 22). L'eau, en tant que matière qui change d'état, fait directement écho à cette métamorphose progressive. Le champ symbolique qui lui est associé est convoqué via le passage du froid qui sclérose à la fluidité, connotée comme féminine, du liquide.

La temporalité mise en place dans ce spectacle est quant à elle hachée, incertaine et parfois répétitive. Il n'y a pas de récit linéaire porté par un texte, mais une succession de tableaux qui prennent forme par la transformation progressive des ambiances sonores et de l'espace scénique (déplacement et diversification de l'emploi des réfrigérateurs, éparpillement de la glace au sol...). Phia Ménard accumule les séquences de jonglage qui aboutissent régulièrement à un échec : la boule d'abord attrapée tombe et se brise ou échappe de ses mains et roule par terre. Tous ces « ratages » sont en réalité l'endroit où le corps découvre et apprend une gestualité différente. On voit Phia Ménard qui s'apprête à shooter dans une boule comme dans un ballon puis se raviser, se dandiner, la faire glisser sous sa robe, imiter un accouchement... 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.

Ces hésitations et ces bugs sont alors le lieu d'une réinvention de soi, de l'identité genrée de l'artiste. La temporalité de la performance est celle de reprises, de variations et de déclinaisons. Les gestes sont déviés de leur « réussite » au sens où le jonglage ne sert pas ou peu à émerveiller. On s'éloigne de la virtuosité circassienne pour s'approcher de « l'art *queer* de l'échec », pour reprendre l'expression du philosophe transgenre Jack Halberstam. Dans son ouvrage *Queer Art of Failure*, il défend cet art de l'erreur comme source d'inventivité et de beauté :

C'est une histoire d'art sans marchés, de drame sans scénario, de récit sans progrès. L'art étrange de l'échec tourne autour de l'impossible, de l'improbable, de l'improbable et

du banal. Il perd tranquillement et, en le perdant, il imagine d'autres buts pour la vie, pour l'amour, pour l'art et pour l'être.

Halberstam, 2011, 87

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 d'athlètes qui découvrent être placé·e·s en quatrième position<sup>2</sup>. Cette précision du ratage, qui a lieu parfois à quelques centimètres ou quelques millisecondes près, se retrouve dans la performance de Phia Ménard. L'agilité du jonglage est ici sciemment décalée<sup>3</sup> vers un échec orchestré pour montrer cet à-côté du corps, cette marginalisation de l'identité transgenre, que Phia Ménard a souhaité représenter via la confrontation à la glace<sup>4</sup>.

Dans *P.P.P.* le temps est donc celui de l'errance, d'un corps qui se cherche, qui répète, qui tourne en rond dans l'espace scénique, passant d'une tenue à une autre. C'est ce caractère presque circulaire du temps qui permet de glisser subtilement du jonglage à des gestes quotidiens qui ritualisent l'expression de genre. Dans cette sorte de salle de bain magique, qui fascine autant qu'elle inquiète, Phia Ménard décline son identité dans de multiples nuances. L'espace se transforme,



2. « By coming in fourth the athlete has just lost, just missed a medal, just found a (non)place outside of recorded history. [...] These images remind us that winning is a multivalent event: [...] this act of losing has its own logic, its own complexity, its own aesthetic, but ultimately, also, its own beauty » (Halberstam, 2011, 93).

3. « 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 » (Roussial, 2019, §15).

4. « [...] 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'attrance 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 transsexuelle, 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 » (Ménard, 2015).

la glace fond : la scénographie est elle-même conçue comme un corps qui se métamorphose. Elle rend visible le passage du temps. Les bruits d'explosion de boules de glace rythment le spectacle, à la fois répétitifs et aléatoires. Les flaques s'étendent, attestant du temps que Phia Ménard prend pour passer d'une représentation d'elle-même à une autre. Sa peau rougit au contact renouvelé avec la glace qui sert parfois directement à frictionner son corps comme pour le laver. Il s'agit d'une autre marque que laisse cette épreuve physique dans la durée et la répétition. Cette marque, à même le corps, rend l'effort tangible et facilite la projection empathique des spectateur·trice·s.

La cadence du spectacle s'accélère un peu avant sa fin. Le rythme devient saccadé et presque hypnotique lorsque Phia Ménard rassemble les débris de glace pour mieux les disperser en formant progressivement une spirale à l'aide d'un balai. Ce mouvement l'accompagne vers une ultime transformation. Elle enfle la robe en cours de décongélation puis, épuisée par ces expériences, Phia Ménard s'assoie enfin sur la chaise en glace avec laquelle sa robe semble fusionner. Ne parvenant à rompre la glace qui retient le tissu, la performeuse se débat péniblement et finit par s'en extraire. Dans les premières versions de *P.P.P.*, Phia Ménard retire ensuite sa brassière puis ses seins en silicone. Elle termine ainsi sur scène, dans une quasi nudité, offrant la vulnérabilité de son corps en transformation au regard des spectateur·trice·s. La lutte avec la glace cesse, le temps se suspend, le corps s'expose.

## 2. L'extrême rapidité : éprouver l'immédiateté

Dans *Inextinguishable Fire*, l'artiste canadien·ne non-binaire<sup>5</sup>, Cassils, a recours à une tout autre gestion du temps. Iel s'enduit de solution réfrigérante et enfle plusieurs couches de vêtements protecteurs avant de s'immoler sur scène. Une



5. J'emploierai le pronom « iel », contraction de « il » et de « elle » pour remplacer les pronoms neutres employés par l'artiste en anglais.

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 minutes. Le film est ensuite projeté sur grand écran.

Cassils fait appel à des professionnels du cinéma d'action et applique des techniques de cascades hollywoodiennes pour se protéger. Le danger est malgré tout réel et nécessite un entraînement physique. 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 combinaison. *Inextinguishable Fire* est également limitée à quatorze secondes car c'est la durée de l'expiration de Cassils qui permet de protéger son œsophage. 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. La durée de la performance est calquée sur les capacités du corps à supporter les conditions imposées par le feu.

Le sous-titre de l'action, « *a deconstruction of violence*<sup>6</sup> », montre que l'intention de Cassils provient de son désir de changement social. Cassils s'inspire du film du réalisateur allemand, Harun Farocki, portant le même titre que sa performance. Ce court-métrage d'agit-prop datant de 1969 a pour objectif de restituer l'horreur du napalm au travers du médium cinématographique. Il dénonce l'impossibilité à regarder une brûlure filmée, impossibilité de laquelle découlerait un déni de la violence perpétrée. 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. 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



6. 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]. URL : <https://vimeo.com/125448268> (Consulté le 06 février 2023).



qui peuvent aussi bien éprouver une fascination morbide qu'un sentiment de rejet quand la performance a lieu devant leurs yeux. Cette discordance est liée à la gestion du temps, à l'écart entre l'extrême rapidité de l'acte et le ralenti du film : le second permet a posteriori de mieux éprouver l'immédiateté du premier. Se forme également une tension entre la passivité de la contemplation du public 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 extinguishment.

Steinmetz, 2015

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 event.

Cassils, 7

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 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.

Le changement de médium, quant à lui, crée un effet de contraste et interroge la consommation quotidienne d'images, souvent de courtes durées. L'amplification du phénomène de médiation via le ralenti et la répétition fait ressortir l'unicité et la rapidité de l'expérience initiale. L'expérience proposée par la performance non-médiée, en étant réduite à une poignée de secondes, paraît d'autant plus insaisissable

et puissante qu'elle coïncide *et* ne coïncide pas à son traitement filmique. Si en tant que spectateur·trice·s on ne peut pas s'identifier pleinement à ce que vit Cassils sur scène, c'est le sentiment même du présent, de l'événementialité, de l'imédiateté qui est accentué.

Paradoxalement, Cassils ne demande pas véritablement aux spectateur·trice·s de réagir, voire, au contraire, présuppose leur passivité, 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 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 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 révisionnée avec la distance médiatique que permet le film. 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 dénonce une impossibilité à regarder l'image d'une brûlure, 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, la chaleur, le bruit des flammes et l'odeur de la combustion impliquent une participation, même infime, des personnes qui assistent à la scène.

Le ralenti et la répétition de la séquence filmée permettent quant à eux de faire durer l'expérience, de lui laisser le temps de s'imprimer dans la mémoire, de la « digérer ». Sa lenteur, tout comme l'insert d'un arrière-plan, peut néanmoins contribuer à en faire une image qui perd de sa capacité à affecter. L'expérience s'éloigne de sa brutalité, de sa vivacité, de son caractère quasiment irrationnel, pour être esthétisée.

On peut ainsi avoir deux expériences, radicalement différentes, du même événement. Et c'est justement cet écart de traitement temporel qui problématise la réception d'un fait violent, l'accès au réel, et le positionnement spectatorial.

### **3. L'extrême lenteur : des sensations vives à l'évènement non-spectaculaire**

Dans *Tiresias* (2011), Cassils 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, comme c'est le cas dans d'autres créations, ce qui laisse visible 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.

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. De même que la glace change d'état, le genre de Cassils s'affirme dans sa fluidité.

La pertinence du choix de la glace n'est pas seulement métaphorique. La glace possède sa propre temporalité qui peut interagir avec celle du corps : leur rencontre crée une expérience de la durée. Dans un premier temps, c'est la glace qui refroidit, tend et immobilise le corps. Ensuite, 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. 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. La violence de l'assignation de genre transparaît dans le contact éprouvant du corps de Cassils avec la glace qui brûle sa peau. La durée de l'œuvre participe aussi de ce supplice auquel Cassils se soumet volontairement.

La lenteur de la performance et l'immobilité de Cassils donnent aussi à sentir le transfert des propriétés de la matière sculptée vers le corps de l'artiste. 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. Il s'agit d'une sculpture vivante, une sculpture au présent, proche de l'intime d'un corps en particulier.

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 proportions (Getsy, 2015, 17) : 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.

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 d'*Inestinguishable Fire*. Les spectateur·trice·s se calent 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, s'installe l'attente que quelque chose se passe. Mais rien ne se produit qui soit immédiatement visible. La lenteur induit une participation du public par son attente contemplative.

Avec ce temps long, qui est aussi le temps de la vie du corps, la performance relève quasiment d'un principe anti-capitaliste de non-rentabilité, de refus de l'efficacité. Cassils est aussi passive que les spectateur·trice·s qui l'observent regarder quelque chose d'invisible, dans un dédoublement de la spécularité. La performance procède presque par retrait sensoriel et suspens temporel avec le gel du corps qui saisit dans un premier temps puis qui installe un état d'immobilité. Les sens des spectateur·trice·s, eux aussi, sont peu sollicités.

L'identité de Cassils ne s'exprime pas tant par le résultat obtenu à l'issue de la performance – l'apparition de son corps biologique – mais plutôt par un processus de dévoilement dans la durée. Le sujet se définit par le lent déploiement de ses possibles. Le temps de la performance, incompressible, est celui de l'expérience anti-spectaculaire d'un corps qui s'explore et se définit par une épreuve choisie.

Rébecca Chaillon, dans *Whitewashing*, puis dans *Carte noire nommée Désir*, affirme quant à elle son identité de femme noire par la tentative même de délayer sa couleur de peau. L'attaque de la peau de Rébecca Chaillon par la javel exprime une stigmatisation raciste d'ordre systémique. Cette agression surinvestit la matérialité de l'identité en produisant un phénomène violent, bien qu'invisible, pendant le temps de la performance et pendant toute la durée de sa tournée.

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. 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 public.

Chaillon, 2019<sup>7</sup>

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 blancs le rôle de personnages (réels ou fictifs) racisés » (*ibidem*). 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 noire » (*ibidem*).

Tandis que Rébecca Chaillon 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. Au début de la performance, Rébecca Chaillon porte des lentilles de contact blanches qui donnent l'impression qu'elle est aveuglée par cette couleur. 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



7. Texte inséré au début de la captation de *Carte noire nommée Désir* datant du 9 décembre 2019, réalisée par Mara Teboul et Aurélie Collignon.

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 et lave sa partenaire à l'eau claire. Plus tard, Aurore Déon se couvre de peintures brunes et dorées, dans une démarche inverse à la recherche de blancheur initiée par Rébecca Chaillon. Elle se lave également avec du café.

Le déplacement de l'usage désinfectant, blanchissant et décapant de la javel de la sphère domestique vers le corps de la performeuse produit une opposition symbolique frappante entre le sale-noir et le blanc-propre. La dégradation corporelle est à la fois réelle et métaphorique. 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.

Rébecca Chaillon ne se situe pas dans la recherche d'effets spéciaux qui subjuguent les spectateur·trice·s. Elle touche son public en essayant de « 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 » (Chaillon, 2022, §33).

La performeuse évoque en entretien l'impact réel de cette performance sur son corps, les raisons et limites de son choix :

Je vois que j'ai commencé à jaunir, à blanchir, ça m'a fait vachement peur. [...] Là il y a un truc extérieur, la javel c'est reconnu comme quelque chose qui est dangereux. [...] 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.

*Ibidem*, 35

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 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. Il devient une frontière concrète entre des dichotomies culturelles (homme-femme, classes populaires-foyers aisés, personnes racialisées-personnes blanches).

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 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 inverse peut aussi se produire, c'est-à-dire qu'un événement réel peut être perçu comme mis en scène et fictif. L'application de la javel sur le corps paraît tellement insoutenable que les spectateur·trice·s peuvent croire qu'il s'agit d'un trucage. 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...

*Ibidem*

La javel, notamment parce qu'elle agit sur le corps dans la durée, 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. 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. Le choix d'une action scénique dont l'impact perdure hors des représentations défie la spectacularité du geste tout en affirmant sa puissance politique. La temporalité de l'action déborde du moment où elle est accomplie, s'inscrit définitivement dans le corps de l'artiste et rompt



profondément la distinction entre vie privée, engagement politique et représentation artistique.

### **Conclusion**

La gestion de la temporalité sur scène ne représente pas seulement un contre-pouvoir idéologique bâti sur des oppositions conceptuelles binaires (l'errance et l'échec contre la productivité, la lenteur contre la consommation...). Quand c'est le corps de l'artiste qui génère la temporalité propre à la séance théâtrale, ce qu'éprouve ce corps devient politique. Il n'y a là rien de systématique. Certes, on ne peut pas se contenter d'affirmer que la lenteur est nécessairement anticapitaliste. Mais elle le devient lorsque le corps qui s'y confronte délibérément tente par-là même d'échapper aux logiques du spectaculaire, de l'efficacité de la représentation, et introduit de la gêne, du trouble, parfois même de l'inquiétude, du soupçon ou de l'ennui. C'est d'autant plus le cas lorsqu'il s'agit d'un corps de femme, d'une personne qui se définit comme transgenre ou racisée, c'est-à-dire de corps porteurs d'une identité minorisée ou marginalisée. Le modelage de la temporalité se fait à l'aune d'un vécu que l'artiste tente de restituer dans toute sa complexité.

Dans les boîtes noires qui accueillent la majeure partie de la production théâtrale actuelle occidentale, la temporalité de l'expérience scénique crée un contexte particulier qui affecte la relation scène-salle. Elle produit une aire relationnelle aussi intime qu'elle est définie par les capacités physiques de l'artiste et par ce qu'il ou elle accepte de s'infliger dans la durée. Les spectateur·trice·s, pour leur part, ne sont pas captif·ve·s et choisissent ou refusent de participer à cette rencontre aux modalités temporelles assez claires, qu'il s'agisse d'une performance de quatorze secondes ou de quatre heures.

Envisager la temporalité comme un potentiel contre-pouvoir ne doit pas se cantonner à un système théorique qui ferait de tout spectacle ne respectant pas la durée moyenne d'une représentation, ou un rythme défini, un spectacle engagé et

anticapitaliste. Pour que le façonnage scénique de la temporalité questionne les forces à l'œuvre dans nos sociétés, pour qu'il interroge qui détient le pouvoir et comment, il faut retourner aux corps. Au théâtre, le temps devient politique lorsque le corps d'un individu en particulier témoigne de ses limites, de la frontière intime entre le supportable et l'intolérable, ou de ses propres zones d'errance, d'inconfort, de jeu et d'espièglerie. Lorsque le temps ramène les spectateur·trice·s à l'échelle d'un corps, le théâtre et la performance ne sont pas qu'un dispositif de représentation dont l'esthétique pourrait être mécanisée. Et plus le temps permet de prendre la mesure d'une expérience personnelle, souvent radicale, plus il ouvre vers la contradiction, la multiplicité des interprétations, en bref plus il est politique.

### **Bibliographie :**

- CASSILS, Heather, site officiel. [En ligne]. URL : <https://www.cassils.net/> (Consulté le 02 février 2023).
- CHAILLON, Rébecca, 2022, « 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*, pp. 1-12.
- CHAILLON, Rébecca, site officiel de la compagnie Dans le Ventre. [En ligne]. URL : <http://dansleventre.com/wordpress/whitewashing/> Consulté le 11 avril 2021.
- FEDERICI, Silvia Beatriz, 2014 [2004], *Caliban and the witch*, 2., rev. Ed, New York.
- GETSY, David, 2015, *The Image of Becoming: Cassils's Allegories of Transformation*, MU, Eindhoven.