

LE NU
FÉMININ
EN
MOUVE
MENT

Julie PERRIN

Article paru dans
*Communications. Performance. Le corps
exposé*, (Christian Biet, Sylvie Roques,
dir.), édition du Seuil, n° 92, 2013, p.
173-182

LE NU FÉMININ EN MOUVEMENT

Julie PERRIN

Article paru dans
Communications. Performance. Le corps exposé, (Christian Biet, Sylvie Roques, dir.), édition du Seuil, n° 92, 2013, p. 173-182

Imponderabilia (1977). L'action impondérable, quoique déterminante, ne peut être exactement appréciée ni prévue. Lorsque Marina Abramovic et Ulay proposent de se poster nus de part et d'autre de l'étroite entrée de la Galleria d'Arte Moderna de Bologne, ils imposent au spectateur qui se faufile d'entrer en contact avec leur nudité et lui laisse le choix de faire face à qui il voudra. L'effet – difficile à peser, impondérable ? – de cette expérience sur le spectateur est saisi par une caméra qui transmet la performance en direct tout en livrant une trace pour la postérité.

Barbed Hula (2001). Sur cette vidéo, l'artiste israélienne Sigalit Landau effectue une danse Hula hoop dont le cerceau en barbelés déchire progressivement la peau de la performeuse nue. La performance appelle une lecture symbolique : si le barbelé renferme les sujets dans des territoires géopolitiques, la frontière qu'il incarne meurtrit à même la chair. La performance interroge la frontière de sang entre Israël et la Palestine et se veut un appel à la paix (que la plage au sud de Tel Aviv où se situe la performance, frontière naturelle, semble figurer). Action propitiatoire ? L'interprétation symbolique est troublée par l'absence de visage et une tête révoltée qui disparaît vite du cadrage et dont on ne saurait dire si elle traduit le plaisir ou la douleur¹.

En ouvrant par ces deux exemples, je veux souligner combien l'art de la performance depuis les années 1960 a le potentiel de mettre en acte un trouble des frontières de tout ordre – social, politique, moral, esthétique, etc. – que le nu à la fois signale et amplifie. *Imponderabilia* intensifie la puissance du seuil comme structure architecturale ordonnant les espaces et les fonctions d'un lieu (la rue / la galerie d'art). Dans le même temps, la performance d'une part confirme la redéfinition de la galerie d'art comme lieu public susceptible d'accueillir le nu (qui n'est donc plus réservé aux bordel, foire, sauna, bains publics ou théâtre érotique²) et d'autre part suspend la séparation symbolique entre le

1 « C'est une performance personnelle et politico-sensuelle qui concerne les limites invisibles et sous-cutanées qui enveloppent le corps activement et infiniment » déclare Sigalit Landau, in Gabriele Horn, Ruth Ronen (éd.), *Sigalit Landau*, cat. expo., Berlin, KW Institute for Contemporary Art, Ostfildern-Ruit, G. Hatje, 2007, p. 258.

2 Si le nu théâtral a pu être présent dans l'Antiquité ou au Moyen-âge dans une version comique ou sacré, son incursion dans le spectacle public est autorisée à partir de la seconde moitié du 19e siècle dans les métropoles coloniales mais réservées aux exhibitions « exotiques » ou « primitives » des foires, cirques ou expositions universelles avec leurs zoos humains. La performance fera surgir le nu dans l'espace non autorisé de la galerie d'art, le faisant en quelque sorte sortir du tableau (lieu jusqu'alors réservé à sa représentation artistique).

privé (l'espace domestique) et le public en exposant l'intime – le corps nu – au contact du spectateur dans l'espace public. *Imponderabilia* s'attaque à la pudibonderie bourgeoise, questionne notre rapport au genre et provoque les définitions juridiques de l'obscène³. La performance joue ainsi de transgressions morales, sociales ou légales – et clairement politique dans le cas de *Barbed Hula* – en mettant le corps nu (et la peau comme frontière) au cœur du questionnement des systèmes de représentation. L'apparition de la nudité sur la scène chorégraphique américaine des années 1960 relève de préoccupations et enjeux semblables. Si l'histoire de l'art chorégraphique suit ses propres lignes, elle croise sans cesse les autres arts de son temps et ses lignes fusionnent tout particulièrement avec celles de l'art de la performance par cet intérêt commun pour la mise en avant du corps de l'artiste, dans sa dimension esthétique et politique et sa confrontation avec un public. Les travaux de Anna Halprin (depuis le milieu des années 1950) et la communauté artistique du Judson Dance Theater (1962-64⁴) en témoignent, qui associent les chorégraphes à des figures marquantes de l'art de la performance. Halprin, influencée par la pensée du New Bauhaus de Chicago et marquée par les mouvements politiques et culturels de la côte ouest (*Beat generation*, *Free Speech Movement*, mouvement des femmes, culture hippie...) est soucieuse d'engagements et de la collaboration entre artistes et disciplines : elle invite, côtoie et inspire des artistes d'avant-garde de la danse (Simone Forti, Trisha Brown, Yvonne Rainer...), de la musique (John Cage, La Monte Young, Terry Riley), du cinéma expérimental (Stan Brakhage) ou des arts visuels (Robert Morris). Le Judson Dance Theater à New York, porté par des chorégraphes, est traversé par une interdisciplinarité qui relève autant d'un modèle de collaboration entre artistes que d'une suspension des catégories de danseur, plasticien ou compositeur. Se définir comme *performer* – artiste qui agit, accomplit face à un public – est une façon d'échapper aux catégories conventionnelles et de s'autoriser, alors qu'on est danseur de formation, à composer (Steve Paxton, James Waring...) ou faire du cinéma (Elaine Summers, Rainer) ou à danser alors qu'on est plasticien (Robert Rauschenberg, Carolee Schneemann, Morris). Certains projets du Judson (comme Halprin en 1965⁵) choisiront le nu comme mode d'expression : à quelles fins ? Quelles formes prend le nu en mouvement ? Et quelles frontières vient-il troubler ? Chacun des exemples examinés ici engage une forme de tension politique et un dialogue direct et parfois cinglant avec l'histoire de l'art et ses conventions. C'est que le nu ne fait pas toujours effraction⁶ dans un contexte donné : le nu a ses formes convenues (esthétiques ou sociales) – formes que la performance affronte.

L'engagement du corps dans la performance à la fois répercute et participe aux bouleversements de la société dans un contexte donné. C'est particulièrement vrai aux États-Unis où la performance prend part à et prend la mesure de la révolution sexuelle, de la culture psychédélique, des luttes antibourgeoises, antimilitaristes et féministes. Pour le dire en termes foucauldien, la performance des années 1960 et 1970 éclaire le régime somato-politique dans lequel elle s'inscrit tout en fabriquant une nouvelle figure de la subjectivité⁷ qui échappe à l'ordre institué et redessine les contours de l'ordre établi. Le nu dans la performance doit alors être appréhendé au regard d'un régime de pouvoir et de représentation donné. Il n'est pas dit qu'il produise du désordre à tous les coups. La présence massive, depuis les années 1990, du nu sur la scène théâtrale et chorégraphique européenne que l'ont dit traversée par l'histoire de la performance a pu produire chez le spectateur une forme de lassitude, loin de la véhémence de ses manifestations trente ans auparavant. C'est que la présence du nu n'est garante de rien : elle peut être le signe d'un art de l'émancipation comme l'occasion d'une instrumentalisation du sujet nu et du spectateur (sensationnalisme, voyeurisme plat, corps-marchandise, nu consensuel). La critique féministe n'a eu de cesse d'alimenter ce débat (par exemple en réaction aux femmes-pinceaux des *Anthropométries* d'Yves Klein ou aux *Sculptures vivantes* de Piero Manzoni). Face aux œuvres des années 1960 ou à celles d'aujourd'hui, il nous faut donc à chaque fois décrypter les mouvements du nu, autrement dit l'attitude et les enjeux qui le façonnent. Le nu ne se livre pas de manière ontologique

3 Le premier amendement de la Constitution des États-Unis (1791) propose une définition de l'obscénité qui n'aura de cesse d'être réévaluée et de varier selon les États. Est considéré comme obscène ce qui sollicite un intérêt lubrique (1957), ce qui dépeint en public la conduite sexuelle d'une façon non artistique (1964).

4 C'est la durée stricte du Judson Dance Theater qui de 1962 à 1964 présente vingt « concerts de danse » à New York, en tout quelque deux-cents projets. Les artistes impliqués continuent souvent à être associés au courant du Judson après 1964.

5 Sa pièce *Parades and Changes* comporte une séquence où les performers s'habillent et déshabillent dans un continuum inaccentué en regardant un spectateur droit dans les yeux. La pièce sera censurée à New York pendant 30 ans.

6 N'en déplaise à François Jullien pour qui « un nu n'est jamais discret ; il fait au contraire effraction », *De l'essence ou du nu*, Seuil, Paris, 2000, p. 48.

7 Amelia Jones analyse la performance précisément du point de vue de la dislocation du sujet moderniste cartésien, produisant une redéfinition du sujet (postmoderne) qui concerne l'artiste comme le spectateur. Amelia Jones, *Body Art. Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.

mais fabrique sa signification dans un contexte symbolique de réception qu'il revient au regardeur de construire s'il ne veut pas passer à côté des enjeux d'une œuvre. Si l'on convient, avec l'anthropologue Mary Douglas, que le corps est le symbole d'une société donnée et « reproduit à petite échelle les pouvoirs et les dangers qu'on attribue à la structure sociale⁸ », l'on comprendra pourquoi artistes et critiques devront s'attacher à examiner les structures et confins du corps et ce qu'ils révèlent et construisent de notre rapport à la société.

• Le nu scénique face à l'histoire de l'art : Robert Morris

L'action se déroule sur un son enregistré de marteau-piqueur. Un homme se tient debout bras croisé face à des panneaux blancs. Muni de gants, il manipule les rectangles de contreplaqué qu'il fait glisser jusqu'à dévoiler derrière eux une femme allongée et immobile, posée comme *Olympia* sur un coussin, cachant son pubis sous sa main et le regard dirigé vers le public. Cela n'interrompt pas son action qui consiste à soulever, déplacer, laisser tomber les plaques en observant la force de résistance de l'air, puis à soustraire de la vue l'*Olympia* derrière une plaque. L'homme reprend sa position de départ les bras croisés. Cette performance de 17 minutes est présentée par Robert Morris en 1964 à New York⁹. Morris, plus connu comme plasticien minimaliste puis de l'antiforme, est proche de la communauté chorégraphique comme en témoigne son texte « Notes on Dance » et son parcours¹⁰. Il a réalisé huit performances dont cinq danses entre 1960 et 1965. Site interprété avec Carolee Schneemann relève néanmoins d'une logique très plastique et rattachée à ses théories sur l'art. C'est d'abord une histoire de l'art qu'il construit dans laquelle le nu joue un rôle comme image – tableau – et comme symbole – de la peinture et de l'histoire de l'art. Cette performance construit tout un système d'oppositions que l'on retrouvera dans son texte « Notes on sculpture¹¹ » et que le jeu sur le titre contient : *Site* c'est le site, la construction mais aussi, par homophonie, la vue (*sight*). D'un côté, un homme en action, figure de travailleur, figure d'artiste dans son atelier (*site* ou chantier), emblème de la sculpture ; de l'autre, un modèle, figure de femme immobile, objet (et sujet ?) du regard (*sight*), emblème de la peinture. L'une incarne l'histoire, le sujet du tableau, le récit, le détail (ainsi du collier ou des formes particulières du corps), autrement dit tout ce que le minimalisme récuse ; l'autre construit un effacement du sujet (Morris porte un masque aux contours anonymes et simplifiés), une non-couleur (le blanc domine), un non-récit, des formes unitaires et planes et insiste sur le caractère physique, tactile et littéral de son activité de sculpteur. Il est à l'opposé de la nature optique, immatérielle de la peinture.

Dans cette logique, le nu doit donc effectivement être confiné dans une immatérialité et le corps qui la figure dans la performance doit en fait s'effacer, demeurer discret, retenir le potentiel érotique qu'il contient. Position paradoxale s'il en est : cette *Olympia* faisait irruption avec fracas chez Manet dans toute sa chair, dans la singularité anatomique de Victorine Meurent¹² et surtout par la référence avouée à la prostitution (*Olympia* est au second Empire un nom très usité de prostituée et sa pose en est caractéristique), enfin par l'arrogance d'un regard face au public qui affirmait une nudité assumée et le pouvoir de renverser les rapports de force dans l'échange de regard, neutralisant le voyeurisme. Si Morris dévoile l'*Olympia*, il l'étouffe aussitôt. Elle est reléguée au second plan (elle sort d'ailleurs régulièrement du cadre du film de la performance) et disparaît au final derrière un panneau blanc, vaincue. Ce faisant, il semble bien que ce ne soit pas la puissance de la seule peinture (et du passé) que l'artiste désamorçait. Il paraît balayer dans le même temps la puissance scandaleuse (qui ne semble pas au fond l'intéresser) du tableau de Manet et le potentiel critique du nu scénique. Le nu dans *Site* n'existe qu'au prix d'une série de réductions: le corps est réduit à deux dimensions pour devenir image; le nu est dénié dans sa matérialité présente et réduit à sa référence – référence qui dans le contexte somato-politique des années 1960 a perdu de sa provocation ; la blancheur dont Schneemann est poudrée

8 Pour Mary Douglas les rites agissent sur le corps politique par le moyen terme symbolique du corps physique. Elle insiste sur les orifices du corps et sécrétions comme lieux du symbole de la vulnérabilité d'une structure sociale ou d'idées, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, La Découverte/Poche, Paris, 2001 (trad. Par Anne Guérin de *Purity and Danger*, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1967), p. 131.

9 À quatre reprises, d'abord programmée par Steve Paxton au Stage 73 et finalement lors du concert #16 au Judson Church.

10 « Notes on Dance », *The Tulane Drama Review*, vol. 10 n°2, winter 1965, p. 179-186. Époux de Simone Forti, il fréquente l'atelier de Halprin puis de Robert Dunn, est membre actif du Judson Dance et sera le compagnon d'Yvonne Rainer.

11 « Notes on sculpture », *Artforum*, février 1966 (1ère partie), octobre 1966 (2ème partie).

12 Victorine Meurent (1844-1927) est l'artiste peintre qui servait régulièrement de modèle à Manet.

semble vouloir la faire ressembler à un marbre, autrement dit à une œuvre d'art plus qu'à un être de chair ; la femme ainsi représentée est réduite au regard de l'homme et à son pouvoir d'action ; et le nu scénique est réduit à l'immobilité de la pose, autrement dit réduit à la loi¹³. C'est un nu chaste, autorisé, posé que Morris a fabriqué dans *Site*. S'il tente de faire bouger les frontières de l'art, il adopte les conventions de son époque concernant le nu et ne provoque aucun remous dans l'ordre social ou moral.

• Le nu posé troublé par le mouvement : Vera Mantero, Gaëlle Bourges et Carolee Schneemann

Le nu scénique est-il tenu à l'immobilité telle qu'adoptée par Ulay et Abramovic ou Morris ? Pire, est-il relégué à une beauté chaste qui ne fait que renforcer les canons de la représentation du féminin ? Alors que *Waterman Switch* du même Morris provoque en 1965 le scandale auprès des conservateurs et de groupes ecclésiastiques parce Morris et Rainer y traversent lentement la scène de la Judson Church enlacés face-à-face et nus, les arguments du Révérend Moody (ministre du culte à la Judson) pour la défense invoquent le goût et le respect des convenances (*taste and decorum*) dans la manière de réaliser cette action, l'intégrité artistique et l'absence de connotations sexuelles ou de provocations telles qu'on les voit à la télévision¹⁴. L'action accompagnée d'un *aria* de Verdi est qualifiée par Jill Johnston de beauté romantique extrêmement simple¹⁵. C'est donc encore une nudité chaste que Morris a mise en scène et en référence cette fois à l'œuvre de Muybridge dont les séries photographiques d'homme nu en mouvement sont projetées. Quelles frontières est-il alors venu troubler, provoquant le scandale ? Pourquoi s'émeut-on cette fois, un an après *Site*, de la présence d'un nu dans une église ? Est-ce parce qu'il est délogé du champ de l'art ou de la mythologie ? Est-ce l'irruption du nu masculin qui fait soudain désordre ? Est-ce la mise en mouvement des corps ? Ou bien encore le contact nu entre deux performers ? Différentes frontières définissent précisément l'ordre du nu et la façon dont la loi entend réguler son accès à l'espace public : le nu en mouvement ou le contact physique entre personnes nues sont alors interdits. Danser nu n'est autorisé que si l'on porte cache-sexe et cache-tétons (*pasties*), ce à quoi se résoudront Rainer et Paxton dans *Word Words* présenté à la Judson en 1963 (concert #3)¹⁶. D'autres artistes de la période ne s'encombreront pas d'une telle topographie juridique corporelle de l'obscène, ainsi le Living Theater, Yayoi Kusama ou Schneemann, justement, qui défient la censure. Mettre en mouvement le nu peut devenir le moyen d'un geste littéralement iconoclaste. C'est précisément de cette façon que deux chorégraphes contemporaines s'emparent de l'histoire du nu en art, en référence, toujours, à *Olympia*. En 1993, Vera Mantero 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. Les endormissements feints, sursauts, l'expression comique d'un inconfort du modèle sur sa couche puis les déformations de la pose permettent à Mantero d'exister comme sujet et non comme seule image reconnue. L'ambiguïté du sens – et parfois le trouble du genre surgi des postures – donne au nu son caractère insaisissable et émancipé. 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 l'ambiguïté d'un numéro de claquettes disgracieux et dégingandé. En ouvrant l'interprétation et troublant l'ordre du désir, le nu féminin scénique demeure ici sujet du discours et ce d'autant que Mantero amorce le solo *Olympia* en lisant, nue, *L'asphyxiante culture* de Jean Dubuffet.

En 1968, déjà, Schneemann demandait dans sa performance *Naked Action Lecture* : « Un istorien¹⁷ de l'art peut-il être une femme nue ? Une femme a-t-elle une autorité intellectuelle ? Peut-elle avoir une autorité publique alors qu'elle est nue et qu'elle parle ? Est-ce que le contenu de la conférence était moins appréciable quand elle était nue ? Quels multiples niveaux de malaise, de plaisir, de curio-

13 L'immobilité comme la référence à un nu artistique le protègent de la censure.

14 Cf. « Nude Dance in Church Issue », Lettre de Howard Moody, 10 mai 1965, inédit, Archives de la Judson Church à la Fales Library, New York

15 Jill Johnston, « Morris – Childs », in *Marmalade me*, Wesleyan University Press / University Press of New England, Hanover & London, revised and expanded edition 1998 (1ère éd. 1971), p. 89-94.

16 Sur la réception de ce duo nu, cf. Sally Banes, *Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962-1964*, Duke University Press, Durham London 1995 (1ère éd. UMI Research Press, Michigan, 1980), p. 89 et sq.

17 Schneemann retire le h d'historien car le his renvoie en anglais au masculin.

sité, de fascination érotique, d'acceptation ou de rejet ont été activés dans le public¹⁸ ? » En prenant la parole, le nu féminin sort autrement du tableau et vient déstabiliser le discours constitué de l'histoire de l'art, tenu par les hommes. C'est précisément ce que met en jeu *La belle indifférence* (2010) de Gaëlle Bourges¹⁹. Dans cette pièce, trois femmes exécutent lentement à l'unisson une série de nus chastes, sorte de palimpseste de l'histoire de la peinture occidentale (Titien, Goya, Manet...). En voix *off*, Daniel Arasse – figure du savoir historique masculin – analyse la révolution artistique de *l'Olympia* de Manet et la place du nu dans la peinture. Tandis que l'action se poursuit en boucle, le récit érotique de trois travailleuses du sexe s'intercale produisant un contraste criant entre la crudité des scènes décrites – la sexualité réclamée par les hommes dans un théâtre érotique – et les représentations autorisées de la femme sous le pinceau du peintre. Cette sexualité racontée par des femmes qui assument leur rôle de travailleuses du sexe et décrivent successivement avec humour, tendresse ou sarcasme leur relation au client vient rendre quelque peu dérisoire la représentation par les hommes du féminin idéalisé en art. Les performeuses honorent une beauté picturale conventionnelle qu'elles fissurent en effet par leurs récits : l'évocation répétée des éjaculations conduit à une réalité organique qui renvoie aux propres sécrétions féminines absentes des représentations artistiques. C'est alors que récit érotique et discours esthétique coïncident soudain autour de la question des sécrétions à travers l'évocation par Arasse de l'immaculée conception et des débats érudits sur les menstrues. Le nu *posé* en mouvement s'extirpe alors de la référence picturale stricte, laissant s'insinuer des va-et-vient explicitement sexuels pour conduire à la scène finale où les performeuses retirent lentement de leur vagin un tampon qu'elles suspendent dans un cloche en verre, tandis qu'Arasse s'interroge sur le sang de la vierge et la possibilité même qu'une femme ait pu enfanter Dieu. Par la question des sécrétions et des orifices, Bourges trouble la frontière lisse du corps et complexifie les apparences, s'attaquant aux symboles et à l'ordre de la représentation.

Le nu féminin scénique contemporain doit beaucoup à la performance des années 1960 et à sa radicalisation féministe dans les années 1970. Si la loi concernant l'exposition publique de la nudité s'est assouplie depuis, que les mouvements de libération des femmes et d'émancipation de l'homosexualité ont fait bouger les lignes, il n'est pas sûr que l'ordre moral ait fondamentalement changé. Aussi une forme de continuité semble traverser l'histoire du nu dans la performance conduisant à jouer de sa mise en mouvement et de l'exploration de ses confins et orifices en regard de l'histoire de l'art. Schneemann a clairement anticipé un féminisme engagé : artiste active de Fluxus et du Judson Dance, elle choisit dès les années 1960 de faire du corps féminin le lieu d'un combat contre les rigidités sexuelles de la société et les normes masculines qui encadrent le monde de l'art. En dépit de la loi, elle exposera sur scène son corps nu en mouvement, érotisé et sexué. Qu'elle se soit prêtée à *l'Olympia* de Morris est donc tout à fait incongru, elle qui la même année dans *Meat Joy* exacerbait les plaisirs de la chair et des matières (peinture, aliments crus et corps s'y mêlent allègrement). Sa pièce la plus commentée est sans doute *Interior Scroll* (1975) où, influencée par le film d'Anne Sevrerson qui présentait une trentaine de vagins en gros plan, elle décide de se défaire de la convention selon laquelle le génital est obscène. La performance commence par une série de poses évoquant le modèle en art et se termine par la célèbre lecture du texte inscrit sur une bande de papier qu'elle extrait progressivement de son vagin. La posture de lecture est peu confortable et peu seyante ; elle renvoie à l'intimité d'une femme retirant son tampon. Le texte dénonce explicitement le monde de l'art (un cinéaste structuraliste) machiste qui la renvoie à son statut de danseuse. L'action enfreint les frontières du corps et semble vouloir exposer l'intimité au regard. Schneemann, en travaillant aux frontières de l'autobiographie (comme Bourges), en érodant le tabou des orifices, fait en quelques sortes « un don de son propre corps aux autres femmes²⁰ ».

Le nu dans la performance vient sans cesse interroger le spectateur sur les lignes de déviances que l'artiste instaure par rapport aux normes. S'il soulève massivement la question de la distribution de l'érotisme et de la sexualité dans l'espace public, il pose également de front la question du plaisir du spectateur. Le trouble des frontières précédemment évoqué n'engage pas nécessairement un plaisir

18 Carolee Schneemann, *More than meat joy : complete performance works and selected writings*, Documentext/McPherson & Company, New York, 1979, p. 180. Je traduis.

19 Ce texte doit beaucoup à mes échanges avec la chorégraphe, en particulier à l'occasion d'une conférence intitulée « Ça finit toujours à poil » donnée en février 2012 à la Ferme du Buisson dans le cadre du cycle « Conversations sur la performance » organisé par le théâtre de la Cité internationale à Paris.

20 Carolee Schneemann, *op. cit.*, p. 194. Je traduis. La performeuse Annie Sprinkle travaille aussi en ce sens. Cf. le film documentaire de Virginie Despentes, *Mutantes. Féminisme porno-punk, black out*, 2010.

troublant. Le spectateur est souvent tiraillé entre malaise, désir, dégoût (cf. *Barbed Hula*). Le plaisir peut être recherché voire provoquée en des trances collectives (comme au Living Theater) ou au contraire mis à distance : Artaud *versus* Brecht, pour le dire schématiquement. Jérôme Bel tente ainsi de disséquer le corps nu dans *Jérôme Bel* (1995) en faisant l'inventaire froid de ses particularités anatomiques (grains de beauté, poils, anatomie du génital...). Yoko Ono, elle, rend la fesse abstraite dans *Four* (1967) en filmant en gros plan une série de fesses nues qui marchent. Rainer tente aussi de dés-érotiser le corps nu et de désamorcer la relation désirante avec le public²¹. Dans *Trio Film* (1968), les corps nus de Becky Arnold et Paxton bavardant sur un canapé peuvent-ils être interprétés en termes aussi formels que le ballon qu'ils s'envoient nonchalamment ? C'est mon *Déjeuner sur l'herbe*, déclare²² la chorégraphe : neutraliser le corps, le rendre ordinaire... Sauf que chez Manet, la scène prétendue ordinaire fait scandale. Il semble que tout nu sollicite au moins le désir de regarder : il ne se donne pas pour ordinaire car il passe difficilement inaperçu. Le nu scénique toujours trouble l'ordinaire précisément parce qu'il se donne sous le regard d'autrui en convoquant l'ordre esthétique, juridique et moral.

Julie Perrin

Pour citer cet article : Julie Perrin, « Le nu féminin en mouvement », in Christian Biet, Sylvie Roques (dir), *Communications. Performance. Le corps exposé*, édition du Seuil, n° 92, 2013, p. 173-182

Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr

21 Pour une lecture critique de la question féministe du désir en art, cf. Amelia Jones, *op. cit.*, chp 1.

22 Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, New York University Press, New York, 1974. 210. Sur la question du plaisir chez Rainer, cf. Julie Perrin, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Les presses du réel, Dijon, 2012.