



**HAL**  
open science

# Intimité de la sexualité en danse et en performance : de la démarche de création à la transgression “ entre ”

Léo Bourgeon

► **To cite this version:**

Léo Bourgeon. Intimité de la sexualité en danse et en performance : de la démarche de création à la transgression “ entre ”. Sciences de l’Homme et Société. 2021. dumas-03294482

**HAL Id: dumas-03294482**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03294482>**

Submitted on 21 Jul 2021

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

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

# **Intimité de la sexualité en danse et en performance :**

**de la démarche de création  
à la transgression « entre »<sup>1</sup>**

**Léo BOURGEON**

Sous la direction de Marion GUYEZ

UFR LLASIC  
Département Arts du spectacle

---

Mémoire de master 2 mention Création artistique - 30 crédits

Parcours : Arts de la scène

Année universitaire 2019-2021

---

<sup>1</sup> Expression empruntée à Pauline Boivineau dans son article « La relation artiste-spectateur face et avec la nudité : une transgression " entre ". », *EspacesTemps.net* [En ligne], Travaux, 2019.



## Remerciements

Je voudrais remercier tout particulièrement ma directrice de mémoire - Marion Guyez - qui a su me guider avec justesse et m'aiguiller avec attention. Merci beaucoup pour l'aide apportée, les conseils judicieux et la pertinence de nos discussions qui ont contribué à faire vivre ma réflexion.

Je souhaite exprimer ma reconnaissance à Mandeep Raikhy qui m'a accueilli les bras ouverts. Merci de m'avoir donné toutes les clés de la réalisation de *Queen-size* sans tabou. Merci à Lalit Khatana et Parinay Mehra qui se sont prêtés au jeu des entretiens avec enthousiasme et intérêt.

Je donne toute ma gratitude à Camille Mutel qui a pris le temps de m'expliquer sa démarche et ses projets. Merci de m'avoir conseillé d'étudier *Go, go, go said the Bird*.

Merci à Matthieu Hocquemiller et à Barbara Métais-Chastanier pour cet article qui m'a amené vers le sujet de ce mémoire.

Un grand merci à toutes les petites mains qui ont eu la gentillesse de bien vouloir lire et corriger mon mémoire. Je pense tout particulièrement à mes amis Joël et Matthews.

Je souhaite remercier mes proches qui ont su faire preuve de patience et de compréhension pendant l'élaboration acharnée de ce deuxième mémoire qui me tient tant à cœur.

Merci à l'autre-moitié de la bonne équipe pour toute l'attention, la délicatesse, et l'accompagnement dans les derniers mois de rédaction.

Merci à toi, mémoire, d'avoir fait émerger des réflexions qui me sont si chères et qui m'accompagneront dans mes projets artistiques à venir.

J'espère que l'envie de se saisir de l'intimité de sa sexualité se fera naturellement tout bientôt...

### **DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT**

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

PRENOM : Léo

NOM : BOURGEON

DATE : 15/05/2021

# Sommaire

Introduction	7
PARTIE 1 / Déshabiller l'intime - Expressions de l'intime par le corps	23
A. <u>LE CORPS COMME RÉCIT DE SOI : HISTOIRE DE CORPS À FLEUR DE PEAU</u>	28
1. <i>LA PEAU : INTERFACE DU VÉCU</i>	28
2. <i>UNE QUESTION DE CORPORÉITÉ : LE CORPS EST UN FLUX</i>	33
3. <i>AU-DELÀ DU PERCEPTIBLE : HISTOIRES DE CORPS...</i>	35
B. <u>ÉTUDE DE LA NUDITÉ : ESPACES ET SIGNIFICATIONS DU NU EN SCÈNE</u>	40
1. <i>LES SIGNES DE LA NUDITÉ : QUAND LA NUDITÉ BROUILLE LES ESPACES</i>	41
2. <i>FLUIDITÉ DE LA NUDITÉ : QUAND LA NUDITÉ TROUBLE</i>	47
3. <i>AGENTIVITÉ DE LA NUDITÉ : FAIRE ADVENIR PAR LE CORPS</i>	50
C. <u>LE DÉSIR AU REGARD DE L'INTIME : ÉROTISME DANS L'ACTE PERFORMATIF</u>	55
1. <i>DESÉROTISATION : QUAND LE DÉSIR N'EST PLUS AU CENTRE</i>	56
2. <i>ÉROTISME DE SURFACE : LE DÉSIR EN SUSPENS</i>	57
3. <i>ÉROTISME ET REGARD : UN ÉCHANGE SCOPIQUE SCÈNE/SALLE</i>	59
PARTIE 2 / Dénuder les êtres jusqu'à l'essence -	
Relier l'intime à l'histoire collective par le sexuel en scène	63
A. <u>DES SEXUALITÉS AU PLATEAU : RAPPORT À SOI ET AU MONDE</u>	66
1. <i>DÉDRAMATISER LA SEXUALITÉ : SE SAISIR DE LA SEXUALITÉ ET DE SES POTENTIALITÉS LUDIQUES</i>	66
2. <i>LA SEXUALITÉ COMME OUTIL : RENONCER AU POTENTIEL EXCITATEUR DU SEXE</i>	69
3. <i>LA SEXUALITÉ COMME CULTURE : VOIR AU-DELÀ DE LA PULSION</i>	72
B. <u>ÉLAN SUBVERSIF DU POST-PORN SUR LES SCÈNES CONTEMPORAINES : RÉAPPROPRIATION DES INTIMES ET DU DÉSIR</u>	77
1. <i>SE DRESSER CONTRE LES OPPRESSIONS : DÉFAIRE LES IMAGINAIRES DOMINANTS</i>	78
2. <i>QUESTIONNER LES PAROLES SITUÉES : S'APPROPRIER LE DISCOURS</i>	81
3. <i>LA SEXUALITÉ « AGENCY-DRIVEN » DE LA PORNOGRAPHIE QUEER : UNE AUTRE DÉMARCHE DE CRÉATION</i>	84
C. <u>CONSCIENCE POLITIQUE DE L'INTIME : RECONQUÊTE DES ESPACES PUBLICS ET VISIBILITÉ DES INTIMES EN PERFORMANCE</u>	87
1. <i>INTIMITÉ DE LA SEXUALITÉ AU PLATEAU : UNE PROPOSITION POLITIQUE</i>	88
2. <i>GÉOGRAPHIE DE LA SEXUALITÉ : VERS UNE POLITIQUE DES ESPACES</i>	91
3. <i>S'EMPARER DU DEVENIR SEXUEL : ÊTRE ÉROTIQUEMENT HEUREUX·EUSES</i>	93

PARTIE 3 / Exposer l'intimité de la sexualité au regard - Mécanique de l'intime en danse et en performance	97
A. <u>ABORDER LE SEXUEL DANS UN CADRE ARTISTIQUE :</u>	
<u>DES ÉTHIQUES DE CRÉATION</u>	100
<b>1. POLITIQUE DU CONSENTEMENT : AU REGARD DU LIEN CHORÉGRAPHE/INTERPRÈTES</b>	101
<b>2. DÉMARCHE COLLABORATIVE : RENCONTRES ET DISCUSSIONS</b>	105
<b>3. AGENTIVITÉ : POUR UN INTIME SPONTANÉ ET AUTHENTIQUE</b>	110
B. <u>DES DISPOSITIFS SCÉNIQUES INTIMES : ALLER À LA RENCONTRE DES PUBLICS</u>	114
<b>1. SCÉNOGRAPHIE DE L'INTIME : POUR UN ESPACE INTIME</b>	115
<b>2. POUR UNE INCLUSIVITÉ DU PUBLIC : UNE PLUS GRANDE INTERACTIVITÉ</b>	119
<b>3. UN PUBLIC QUI FAIT DES CHOIX : PLUS DE LIBRE-ARBITRE</b>	122
C. <u>INTIMITÉ DE LA SEXUALITÉ : PERSPECTIVES DE TRANSGRESSION ET USAGES</u>	126
<b>1. HÉTÉROTOPIES INTIMISTES : ESPACES SEXUELS SUBVERSIFS ET LIBERTAIRES</b>	127
<b>2. PRISE DE CONSCIENCE DU REGARD : RÉCEPTION DES PUBLICS</b>	130
<b>3. CULTIVER SA CURIOSITÉ DE SPECTATEUR·TRICE : L'INTIME-MATIÈRE ET SON DEVENIR</b>	133
Conclusion	136
Bibliographie	141
Sitographie	143
Table des illustrations	145
Table des annexes	146
Table des matières	194

## Introduction

Là où le corps et l'esprit exultent, le désir et l'étreinte de deux êtres, la mise à nu de la chair, la plus cachée, la plus sensible et la plus protégée. Un lieu de jouissance et de souffrance, de puissance et de fragilité. Un lieu cru. Les intimes se découvrent et partagent leur secret.

Cécile Sales, « Les enjeux de l'intime », *Etudes*, 2012, Tome 146, pp.749-759.

Je m'en souviens encore. Je m'en souviendrai toujours, de cette sensation de lumière qui caresse ma peau, la tiédie, l'irradie. Chaque parcelle de mon corps est rendue visible jusqu'aux moindres poils qui s'étendent sur mon épiderme. La sensation étrange d'être sous le feu des projecteurs – exposé·e au regard de cet autre en face de moi. Presque à nu, des picotements parcourent mon bas-ventre. Ma présence même comme état de ma vulnérabilité : mes fragilités sont révélées au grand jour. Dans la boîte noire, ce « lieu cru<sup>2</sup> » où tout est à vue : j'ai l'impression que les êtres se montrent et que les corps se délient. Ils s'ouvrent et s'interpénètrent. Une intimité peu à peu s'établit.

Mon rapport à la scène est presque érotique, et mon plaisir d'y être est d'autant plus intense comme si la scène et moi étions en pleine étreinte et que j'allais vivre l'orgasme le plus intense. Alors seulement, la mise à nu de ma chair<sup>3</sup> peut commencer. Ainsi peut se résumer, ce moment tout particulier qui n'appartient qu'à moi. Pour chaque être en scène<sup>4</sup> pourtant, l'expérience du plateau est peut-être la plus intime à ressentir, à partager. Donner à voir à autrui un morceau de soi tel un bout de viande étendu sur l'étable du marchand : le jeu est implacable mais c'est le jeu, celui de l'expression de soi (on ne parlera pas ici « d'exhibition » car il n'y a pas de tabou à vouloir se montrer). Poussé·e par ce constat, titillé·e par cette sensation plaisante dont le parfum reste ancrer dans la peau – je me suis tourné·e vers les récits de soi : l'exposition, la surexposition ou l'expression de soi au plateau. Comment rendre visible cette sensation ? Jusqu'où est-il possible de la faire ressentir ? Quelles réactions provoque-t-elle aux publics ? Ou plus simplement l'intime mérite-t-il le regard ?

Se donner la possibilité de s'abandonner complètement à la vue d'anonymes est un sentiment libérateur, signe d'une extrême confiance et d'altruisme. C'est-là que ma

---

<sup>2</sup> Reprise de l'expression de Cécile Sales.

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> Terme neutre qui va être employé à plusieurs reprises pour signifier un·e performeur·euse au plateau.

joie de la scène se fait ressentir : mon adrénaline atteint des sommets. Interpréter des rôles ne m'a plus suffi. Je me suis alors tourné-e vers la performance comme outil sensible du réel m'offrant les clés du laboratoire d'expérimentation. De plus, l'opportunité de mettre en avant la création en train de se faire et l'artiste en mouvement a permis de visibiliser ma démarche, de m'assumer en tant que créateur-ice : en bref, d'acquérir une légitimité. La performance *ÎLS* au musée d'art de Grenoble durant la Nocturne des étudiants 2019 m'a ouvert les yeux. À l'origine, je ressentais le besoin de me pousser dans mes retranchements : voir jusqu'où j'étais capable d'expérimenter avec un public en face de moi. Comment tisser des liens ? Comment se rapprocher ? Le public est engagé par le regard ; mais trop longtemps, trop souvent, je pense qu'il n'a pas la possibilité d'agir : il ne suffit plus de s'asseoir et de regarder. Je me suis dit qu'il fallait passer à l'action, rendre son pouvoir d'agir à la personne en face, pour que moi aussi, je la regarde faire et l'encourage. De ce fait, il me semblait nécessaire de créer un échange plus personnalisé avec les publics pour qu'ils participent à nouveau et prennent part à l'action artistique, non seulement accepter d'observer un propos mais encore s'engager à le faire vivre. Mon complice, Steven Devaux, et moi-même voulions revenir à l'essentiel, faire ressentir un état de nature où la morale est l'ennemi du bien commun. Un espace *safe*<sup>5</sup> où l'intime, la nudité et la sexualité ne sont pas tabous : où il est bon de vivre librement. Abandonnant toute pudeur, nous nous sommes dénudé-e-s au fur et à mesure. Jouant avec la perception de nos corps, nous avons tantôt cherché à le dégenrer, le féminisant ou le masculinisant parfois à l'excès. Nous avons par la suite invité les publics présents à faire de même : partager des moments d'intime en se moquant des codes. Les publics ont dormi ensemble, chanté ensemble, dansé ensemble. Les personnes masculines ont dansé en talons, des personnes féminines se sont mises seins nus, les corps se sont effleurés, les peaux se sont caressées. Les êtres étaient libres à nouveau.

L'intime en scène est dès lors devenu pour moi le sujet inhérent de mon geste artistique, la matière malléable qui doit prendre forme dans mes créations : j'ai décidé que je devais jouer de mon intime. Je fais appel à mon histoire personnelle, mes ressentis, mes sensations passées, présentes et que j'aimerais éprouver à l'avenir, tout le terreau

---

<sup>5</sup> Terme employé par la communauté LGBTQIA+ pour signifier un espace sécurisé où il est possible de se retrouver sans subir de réactions négatives. Il s'inscrit dans une démarche d'*empowerment* (reprise de pouvoir) en se réappropriant un lieu pour qu'il devienne zone d'expression libre.

qui constitue ma sphère intime - sphère en constante construction. L'expression physique de mon travail artistique est un trop-plein qui sort des tripes, un quelque chose d'indéfinissable qui doit prendre forme malgré moi : me pousser à me dépasser sans cesse. Je n'ai pas de mal à parler de moi, à me mettre littéralement nu devant un public. Je me considère comme une toile blanche à partir de laquelle peindre. De par mon éducation et mon parcours artistique, j'ai très vite appris que je devais accepter de me mettre en danger et qu'il fallait oser, oser pour ne pas le regretter. Je fais donc fi des cadres et des convenances, c'est devenu ma façon de m'exprimer, ma façon d'être en tant que personne et en tant qu'artiste. Je me demande alors de quelles manières mes questionnements sociétaux du quotidien sur nos rapports aux corps, aux désirs et à la sexualité peuvent-ils être une source d'inspiration de mes performances artistiques ? Comment mon propre corps peut-il être l'étincelle artistique d'une création ? Comment la sexualité et le désir peuvent-ils être à la fois des outils de compréhension du monde et un tissu créatif ? Existe-t-il un intime commun ? Comment l'intime peut-il s'adjoindre d'un devenir politique ?

Je décide alors de franchir le quatrième mur pour aller au-delà, avoir un vrai face à face avec les publics : pouvoir les regarder dans les yeux en pleine conscience tout en engageant la discussion. Chercher à comprendre quel lien j'aimerais mettre en place avec les spectateur·trice·s de mes créations me pousse à cette recherche et à l'écriture de ce mémoire afin de réenvisager mon interaction avec e·lle·ux. Je me suis rendu·e compte que la relation que j'avais précédemment tissé avec les publics de mes créations ne pouvait plus perdurer n'étant pas complètement satisfaisante ni sincère. Il faut dorénavant que je m'en réempare pour envisager une réelle appétence commune avec celui-ci – construire la base d'un échange sain et honnête. De plus en plus d'artistes, comme Richard Schechner avec *Commune*, la compagnie Thé à la rue avec *Dévêtu(e)*, *Nachlass*, *pièces sans personnes* de Rimini Protokoll considèrent que le public fait partie intégrante du spectacle. Ces mêmes artistes ne font plus de distinction entre la personne qui regarde et qui est sous le regard, toutes deux sont des éléments clés qui interagissent pour la mise en œuvre du spectacle - et je veux m'inclure dans cette mouvance-là. Il s'agit avant tout de se baser sur les sensations ressenties, d'initier un dialogue pendant la performance pour ensuite ouvrir le débat. En effet, le fait de rendre plus poreux l'imperméabilité des rôles regardant·e/regardé·e donne à penser notre place dans le

monde. Sommes-nous contraint-e-s à vivre cette dichotomie ? N'avons-nous pas la possibilité de transformer notre environnement ? N'en avons-nous pas fini avec ces binarismes ambiants qui ne sont pas conscients de leur antilogie ? Sommes-nous prêt-e-s à agir ? Les arts du spectacle est l'endroit de ces expérimentations. Alors que pendant des décennies des théoriciens<sup>6</sup> du théâtre ont énoncé des moyens de réimaginer le jeu, depuis le 20<sup>ème</sup> siècle et l'avènement du théâtre post-dramatique nous entrons dans une ère où il est maintenant temps de s'emparer d'autant plus de notre rapport aux spectateur·trice·s. Après des millénaires à rester assis-es à regarder son double lui raconter des histoires, n'est-il pas temps de se lever et de le rejoindre ? N'est-ce pas le moment de rencontrer cet autrui pour prendre place et surtout prendre part ?

À travers les chemins tortueux qui m'ont amené jusqu'ici, j'ai d'abord considéré l'idée de me pencher sur la place des corps « hors normes » en scène puis l'invisibilisation de certaines minorités. Je suis alors tombé-e sur une revue d'*Agôn*, la revue des arts de la scène, consacrée à la distribution dans le spectacle vivant. C'est ainsi que j'ai fait la découverte de Matthieu Hocquemiller et de son travail dans un article intitulé « Processus de distribution dans/de la performance post-pornographique »<sup>7</sup>. Il s'agit d'un entretien entre Matthieu Hocquemiller et Barbara Métais-Chastanier. L'article retrace le processus de sélection des performeur·euse·s de ses spectacles, comment le chorégraphe s'inspire du post-porn pour interagir avec e·lle·ux. Sa pièce *Auto-porn box* devient centrale dans mon processus de recherche. Chaque performeur·euse·s invitent le public à entrer dans leurs univers sexuels singuliers. Grâce à ce spectacle qui m'a ouvert des perspectives, je me suis rendu-e compte que c'était bien l'intimité de la sexualité que je voulais étudier.

La phase de réflexion qui a fait émerger les thématiques précédemment citées (l'exposition de soi, la place des corps « hors normes », l'invisibilisation de certaines minorités, l'intimité de la sexualité) a eu lieu en novembre 2019. En décembre 2019, la crise sanitaire du coronavirus a éclaté. Elle est devenue une pandémie mondiale à partir de janvier 2020. L'élaboration de ce mémoire – ici je parle de la phase d'idées formulées

---

<sup>6</sup> Notre société patriarcale a tendance à ériger des figures masculines et à supprimer les figures féminines de l'histoire. On ne retient que les travaux d'hommes car ils sont jugés plus majeurs. Il en est de même pour les arts de la scène.

<sup>7</sup> Métais-Chastanier, Barbara, « Processus de distribution dans/de la performance post-pornographique », *Agôn*, publié le 12 novembre 2015, consulté le 07/08/2019. Annexe 1.

sur le papier, de conceptualisation – a été effectué à partir de mars 2020. Ce mémoire je l'ai écrit durant toute la période de COVID-19. Sa mise en œuvre a subi des accrochages. Je n'ai pas ménagé mes efforts pour réussir à obtenir des entretiens avec des artistes touché·e·s de plein fouet et dont les spectacles ont été reportés puis annulés. Il a fallu convaincre, rassurer et tisser des liens. Le contexte incertain, le durcissement de leur précarité, l'atmosphère anxieuse n'a pas aidé à la réalisation d'entretiens dans un état d'esprit serein où l'artiste est à l'aise même si parfois se poser des questions sur leur pratique leur ont permis de se rendre compte du caractère essentiel de leur travail artistique respectif. J'avais imaginé ce mémoire avec un désir de la rencontre en ressentant le besoin d'aller converser avec des artistes et de m'immerger dans leur processus artistique. Comment de leur côté abordaient-ils l'intime et la sexualité? Quelle part d'intime entrait en jeu dans leurs relations avec les interprètes? Quelles démarches étaient mises en place pour traiter l'intime? C'est par les entretiens en visio-conférence que j'y suis parvenu·e.

Alors que j'écris cette introduction au début du deuxième confinement, je me rends compte que je n'ai jamais été aussi isolé·e, que cela soit parce que je vis seul·e, parce que je me retrouve seul·e dans ce processus engageant d'écriture mais aussi parce que je suis confronté·e à mon intime. Ce mémoire est un produit brut de l'intime (plus qu'il ne l'aurait été à l'origine) dont les expériences de confinement ont mis en lumière de nouvelles perspectives et m'ont permis d'apporter un autre regard, un autre vécu à sa réalisation. Dans une période particulière, inédite pour la société actuelle, les êtres-humain·e·s sont confiné·e·s dans leur intime. Le fait d'être enfermé·e·s chez soi a permis aux individus de repenser et réimaginer leur rapport à l'intime. De par son adaptabilité, l'humain·e a réussi à faire vivre son intime et faire perdurer sa sexualité : que cela soit le *phone sex*<sup>8</sup> ou les *sextos*<sup>9</sup>, les *sextoys* connectés, l'explosion des *webcammeur·euse·s*<sup>10</sup> sur les plateformes pornographiques. Pourtant se filmer ou être en direct nu·e devant des anonymes et dévoiler une part de soi n'est pas anodin – même si cela le devient de plus en plus. Il s'agit ici de sexe-poser au regard et être l'objet du désir de cet autre qui se

---

<sup>8</sup>Activité qui consiste à parler de sexe au téléphone dans une visée excitatoire.

<https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/phone-sex>

<sup>9</sup> Messages sexuels envoyé à un tiers dans une visée excitatoire.

<sup>10</sup> Personne lambda qui se filme en direct lors d'une relation sexuelle. Certain·e·s webcammeur·euse·s ont une réelle notoriété.

cache derrière son écran. Quelle place la jouissance privée doit avoir face au regard public ?

Au fur et à mesure de mes expériences théâtrales, corporelles et performatives, les potentialités d'actions de ces médias artistiques se sont faites ressentir. Au-delà du champ culturel auquel l'art est souvent relayé, le spectacle vivant endosse de plus en plus un réel pouvoir d'agir qui s'articule autour d'une réflexion sur notre société et la place de l'humain-e dans le monde. Avec les outils qui sont les nôtres, nous, artistes avons la possibilité d'apporter des clés et des pistes de réflexion aux publics. La culture et les arts sont des médias qui captivent les masses (moins qu'auparavant certes) mais qui mobilisent parfois plusieurs milliers de personnes. Le pouvoir subversif et la force corrosive des arts vivants sont encore sous-estimés. Dès l'antiquité, le théâtre - qui donnera naissance à plusieurs formes artistiques par la suite - se dresse comme un art à contre-courant car il détourne tous les codes sociétaux le temps de la représentation. Ainsi, on peut se demander si l'art de la représentation cultiverait le désir de la désobéissance :

« Désobéir, voilà un verbe qui rime assez bien avec désirer. Désobéir est aussi antique, souvent aussi urgent, que désirer. [...] Et comment ne pas, une fois de plus, convoquer les mythologies d'Atlas ou de Prométhée ? Ou l'histoire d'Ève ? Désobéir : ce serait le refus en acte et, tout ensemble, l'affirmation d'un désir en tant qu'irréductible. [...] La puissance de transgression (mot qui veut d'abord dire le passage malgré tout d'une frontière fermée, la désobéissance à une règle qui limitait notre liberté de mouvement) donnerait-elle son style même au désir ? L'infraction (mot qui veut d'abord dire la brisure d'un cadre ou d'un carcan) donnerait-elle son mouvement au désir, sa forme fût-elle brisée, brisante ou zigzagante ? »

Georges Didi-Huberman, *Soulèvements*, éditions Gallimard, 2016.

S'arroger le droit de désobéir pour mieux désirer. Ou plutôt, abroger les carcans pour désirer toujours. Ici, on remarque qu'il est dans la nature humaine de désirer, nous sommes animés par le désir et quoique nous puissions faire le désir nous pousse parfois à désobéir. Cette recherche aspire notamment à comprendre pourquoi le désir appelle à la désobéissance et comment désobéir amène à désirer. En effet, sommes-nous satisfait-e-s de ce que nous sommes ? Sommes-nous satisfait-e-s tout court ? C'est indéniable que nous faisons face à une crise du désir. Aujourd'hui, dans la société capitaliste dans laquelle nous vivons, il est d'autant plus facile d'obtenir ce que l'on veut. Pourtant il est parfois plus excitant de parcourir le chemin pour arriver au désir que de satisfaire le désir lui-même. Aller au spectacle c'est aussi exercer son droit au désir. En effet, qu'en est-il d'Éros ? Est-ce que des siècles d'histoire ont supprimé une histoire érotique de la scène ?

Les arts du spectacles sont éminemment visuels, leur mécanique de fonctionnement se construit par jeux de regard. Sans faux-semblant, avouons-le, c'est parfois pour le plaisir des yeux que nous nous asseyons dans la salle de spectacle, pour recevoir en pleine face ce choc esthétique. Si j'ai été touché au point de me lever de mon siège et applaudir ou si au contraire je suis mécontent-e de ce que j'ai vu, je le dois au désir : de mes attentes à mes envies, ce que j'ai voulu et désiré ne se réalise pas toujours. « Le spectacle vivant doit redevenir une école de l'érotisme, c'est-à-dire de la démocratie, en nous réapprenant à poser un œil amoureuxment désirant sur autrui.<sup>11</sup> » L'éthnoscénologue Jean-Marie Pradier envisage le désir comme un outil de la rencontre pour reconnecter les êtres. Si j'ai décidé d'aborder la sexualité dans ce mémoire, c'est que je suis convaincu que trop de personnes sont encore érotiquement ou sexuellement insatisfaites. Une seule question me taraude l'esprit et revient sans cesse : « Que faut-il faire à l'autre pour le rendre érotiquement heureux?<sup>12</sup> »

L'intime se définit comme la réalité profonde/l'essence d'un être vivant conscient. C'est aussi ce qui lie étroitement par ce qu'il y a de plus profond<sup>13</sup>. Quant à l'intimité, c'est le caractère intime de ce qui est profond, intérieur, secret, caché, il s'agit aussi d'une relation étroite<sup>14</sup>. Nous allons le plus souvent faire appel à l'adjectif « intime » car sa définition correspond à cette vision de l'intime qui nous intéresse et que nous voulons défendre. Nous voulons consacrer notre attention sur le phénomène de mise à nu de la chair pour révéler la réalité profonde de l'être qui caractérise l'intime. Être intime serait la sensation de plénitude d'êtres qui sont unis et proches par ce qu'il y a de plus essentiel en elleux : cet état de symbiose ultime passionne. Souvent, on comprend l'intime comme l'idée que l'on se fait de ce lieu dans l'ombre qui nous est propre et dont on ne connaît pas toute l'étendue : dès lors seulement une part de mon intime apparaîtrait en surface. Comme le dit Françoise Mevel : « Ainsi, s'interroger sur l'intime équivaut à questionner les frontières : entre soi et soi, entre soi et l'autre, entre le dicible et l'indicible, entre ce que l'on offre au regard ou ce qu'on lui cache.<sup>15</sup> » De ces espaces

---

<sup>11</sup> Pradier, Jean-Marie, « Les caresses de l'œil ou les scènes d'Eros », *Ce sexe qui nous dépasse* (dir. Valérie Battaglia), Edition L'aube essai, collection Monde en cours, 2003.

<sup>12</sup> Pharo, Patrick, *Ethica erotica : Mariage et prostitution*, Les Presses, 2013.

<sup>13</sup> Dictionnaire Le Robert.

<sup>14</sup> *Idem*.

<sup>15</sup> Mevel, Françoise, « Si l'intime m'était conté », *Dialogue*, 2008/4 (n°182), pp. 75-88.

« entre », il va justement être attrayant d'examiner les béances. Qu'est-il possible d'exprimer de son intime ? Qu'est-il possible de montrer de cette part vulnérable de soi ? Comment ce lieu particulier prend-il effet sous le regard de l'autre ? « L'intime peut alors se définir comme ce lieu dans le monde où l'homme peut se tenir séparé du monde et d'où, par la fenêtre, en secret, il peut le contempler.<sup>16</sup> » Cette citation de la psychologue Françoise Mevel, spécialisée dans la dialectique intime privée/publique, résume bien la démarche que nous allons essayer de développer dans ce mémoire. Elle souligne le point de vue que nous allons adopter et qui va nous permettre d'observer à distance les dispositifs intimes déployés dans les trois créations du corpus.

Alors que l'expérience de la scène est pour moi presque sexuelle et que nous abordons à plusieurs reprises la satisfaction érotique du public, il devient évident que nous aimerions parler de l'intime sous l'angle de la sexualité. En effet, nous considérons que la relation sexuelle est l'acte intime par excellence. À cet instant, l'humain abaisse le masque social pour montrer son vrai visage. Il exprime son désir par la réalisation de son fantasme : la conquête de son désir parle de soi et de son intime. C'est l'être dans cet instant de fragilité qui nous intrigue. Cette mise à nu de la chair la plus profonde, la plus viscérale est le parachèvement le plus intime. Intimité et sexualité on peut être quelque chose à se dire ; il est intéressant de tisser un lien entre une histoire de l'intime et une histoire de la sexualité. Comment dialoguent-ils au plateau ? À l'égal de l'intime, la sexualité construit un espace-temps « entre » qui lui est propre. Comment l'exposition de la sexualité déplace-t-elle donc l'intime ? La sexualité donne à voir un lieu de connivence des corps, des intimes et des désirs. Ce lieu de jouissance et de fragilité est un lieu cru<sup>17</sup> qui désinhibe et dévoile les êtres. Quant à la sexualité, elle endosse un devenir intime c'est-à-dire qu'au fil du temps elle érige à elle seule une archive, un récit des pratiques sexuelles et qu'elle écrit constamment son histoire. La sexualité et ses pratiques sont toujours en cours. Elles s'inscrivent dans une époque, un environnement. Les notions d'intimité et de sexualité évoluent et fluctuent au fil du temps. L'un des axes de ce mémoire s'attache à mettre en lumière le passage de l'intime de la petite histoire à l'histoire collective par la sexualité. Par quels procédés scéniques la sensation d'intime

---

<sup>16</sup> Mevel, Françoise, « Si l'intime m'était conté », *Dialogue*, 2008/4 (n°182), pp. 75-88.

<sup>17</sup> Expression de Cécile Sales.

peut être vécu à plusieurs ? Comment l'intime est-il aussi une sensation qui se partage ? De quelles manières l'intimité de la sexualité perturbe-t-elle les représentations du public, son imaginaire et le monde dans lequel il vit ? Sexualité et intime ont beaucoup à se dire.

Dès lors, une histoire des arts du spectacle n'est pas si éloignée à une histoire de la sexualité. Tout le travail de l'ethnoscénologue Jean-Marie Pradier vise à mettre en lumière une histoire érotique des arts de la scène sous le principe d'éroscénologie, c'est-à-dire l'étude des significations de l'érotisme. « Au plus proche d'Éros, le spectacle vivant est par excellence l'une de ces productions génératrices du désir.<sup>18</sup> » Pendant l'Antiquité, le théâtre grec met en avant les passions les plus torrides, mortel-le-s et déité-e-s s'accouplent à foison. Les acteurs représentent tous les rôles, à la fois jugés comme des stars et des parias de la société, ces beaux éphèbes doivent user de leurs charmes pour survivre. À Rome, en période antique, le théâtre est joué de façon vulgaire, les blagues graveleuses font rire l'assemblée et le nœud dramatique est souvent centré soit sur un vieil homme épousant une jeune femme ou une vieille femme se mariant à un jeune homme. Beaucoup plus tard, le marquis de Sade s'empare de la sexualité comme terrain de jeu et thème-fleuve de ses romans. Dans son univers subversif et sans tabou, il retrace les rencontres sexuelles et érotiques de ses personnages mêlés à ses propres expériences. C'est un des premiers auteurs de l'histoire qui affirme la sexualité comme matière d'écriture et outil littéraire d'excitation. Il y dépeint l'Homme dans ses pires joutes avec le désir. Au fil du temps, des théâtres clandestins à la réputation sulfureuse ont été créés pour assouvir le regard coquin du spectateur. Ils ont fini par être reconnus et s'affirmer. À Paris, Pigalle est devenu le centre nerveux de l'érotisme spectaculaire. Les meneuses de revue parisiennes des cabarets se sont faites un nom. Le spectateur vient s'asseoir le regard transi et observe chaque parcelle des corps dénudés qui sont offerts à sa vue. Les danseuses de music-hall sont elles aussi des légendes, leurs arrivées dans une tenue toujours plus affriolantes causent de nombreuses réactions et fracas dans la salle. Ici, l'érotisme est éminemment spectaculaire, c'est le regard qui parcourt, déshabille et imagine le corps. C'est un érotisme de l'image, de la suggestion. Le psychanalyste et sexothérapeute Alain Hénil parle de choréophilie pour désigner l'excitation sexuelle

---

<sup>18</sup> Pradier, Jean-Marie, « Eros, au fondement du spectacle vivant. », *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*, Pierre Philippe-Méden (dir.), éditions L'Entretemps, 2015, pp. 19-32.

ressentie à la vue ou à l'évocation de la danse, du corps en mouvement.

Hans-Thies Lehmann dans *Le Théâtre Postdramatique*<sup>19</sup> évoque une tendance affirmée du théâtre du XX<sup>ème</sup> siècle, la monologie. De plus en plus d'auteur·trice·s laissent la place aux récits intimes de leurs personnages qui se dévoilent sous l'angle autobiographique. L'autobiographie ou le regard de l'artiste sur le monde s'imposent comme les leitmotifs des nouvelles créations du XXI<sup>ème</sup> siècle sur les scènes contemporaines. L'intime est dévoilé au grand jour et la sexualité prend de plus en plus place comme sujet inhérent de certaines créations. Toutefois, nous nous demandons si la sexualité doit toujours être reléguée au rang de l'intime. Le sexuel est intégré dans un enjeu de représentation comme toute autre pratique mais a-t-il vraiment sa place ? Intime et sexualité ont également une histoire complexe avec l'espace. Leurs expressions en extérieur, en public ou dans un cadre collectif trouble les habitudes et interroge les frontières préétablies. Engager un processus de travail sur l'intimité et la sexualité encourage les artistes à définir de nouvelles règles relationnelles, à créer de nouveaux systèmes de collaboration. De plus, traiter de la sexualité au plateau influence et réinterroge la distribution et son processus. Enfin, les chorégraphes cherchent à développer une relation êtres au plateau et êtres en salle qui ne soit pas « sous » le regard mais « avec » le regard. Les artistes imaginent des nouvelles dispositions de salle pour agencer l'espace de telle sorte que le public se sente plus convié et à l'aise le temps du spectacle. Comment l'étude de l'intimité de la sexualité en danse et en performance permet de brouiller le paradoxe espace privé/espace public en utilisant comme outils la nudité, l'érotisme et la pornographie pour concevoir un rapport singulier avec le public ? De quelles manières des chorégraphes initient un processus de création collectif autour de la dimension intime de la sexualité comme outil de trouble pour engager un dialogue entre nos corps et nos désirs ?

Le corpus s'articule autour de trois œuvres de deux d'artistes françaises-aises et un artiste indien donnant l'occasion d'avoir une ouverture sur le monde : comment un autre pays, une autre culture perçoit-elle les notions d'intime et de sexualité ?

---

<sup>19</sup> Lehman, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002.

Matthieu Hocquemiller est le premier artiste à faire son entrée. Après une formation au Centre des Arts du Cirque de Montpellier, il est interprète, danseur ou acrobate dans plusieurs compagnies et travaille pour Alain Buffard, Michel Kelemenis. Dès 2005, il fonde à Montpellier, la ville où tout a commencé pour lui, la compagnie à *contre poils du sens* où il se concentre principalement à la chorégraphie. Depuis, Matthieu Hocquemiller a réalisé un master en Sciences humaines et s'est formé aux outils numériques et à la vidéo à l'Ecole des Gobelins à Paris. Il signe ses propres créations depuis 2005 : *On épluche bien les Oignons*, *J'arrive plus à mourir*, *Bonnes nouvelles*, *Jusque là c'est nous*, *Post disaster dance*, *nou*. Son univers artistique met en lumière le corps comme enjeu politique et la danse comme connexion physique des sens. Il est missionné à deux reprises par Rodrigo Garcia pour programmer les deux éditions du festival Explicit au Humain trop humain/Centre Dramatique National de Montpellier avec sa collaboratrice Marianne Chargois. Nombre de ses pièces sont présentées au Festival + de Genres à Klap/Maison pour la danse. C'est par les performances *Auto-porn box* (créées en 2015) que je découvre le travail de Matthieu Hocquemiller. « Une *Auto-porn box* est une performance en auto-portrait, partant d'un parcours, un regard et un univers sexuel singulier. <sup>20</sup> » Chaque box varie selon la forme, la durée, et le propos engagé. À la croisée de la fiction et du documentaire, *Auto-porn box* propose une rencontre singulière avec un-e artiste et sa pratique sexuelle : Kay Garnellen retrace son parcours de transition *FtoM*<sup>21</sup> et son rôle dans l'industrie du porno, Tom est travailleur du sexe et engage un processus de réappropriation de son corps et de sa sexualité, Marianne Chargois ouvre les portes de son métier de dominatrice et des séances qu'elle effectue avec ses clients, Camille Mutel entraîne le spectateur·trice dans un geste performatif radical, Mathieu Jedrazak immerge le public dans son univers *camp*<sup>22</sup> sorte de fête dionysiaque où il réalise tous les fantasmes qu'il n'a jamais pu vivre, et enfin Matthieu Hocquemiller se tourne vers le dévoilement de soi par une performance de *strip-tease* qui questionne l'imaginaire et l'ambiguïté de genre. *Auto-porn box* défie l'espace de l'intime et sort « le sexuel et sa représentation de la petite histoire érotique pour l'inscrire dans

---

<sup>20</sup> <https://www.acontrepoildusens.com/node/16?language=fr>

<sup>21</sup> Terme employé par les personnes transgenres pour signifier une transition de femme à homme.

<sup>22</sup> Le *camp* est considéré à la fois comme un style et/ou une attitude esthétique qui met en valeur l'excès, l'exagération, le décalage. Susan Sontag définit le terme dans *Notes on camp* (1964).

l'agencement au monde<sup>23</sup>». N'ayant pu rencontrer Matthieu Hocquemiller, je vais m'appuyer sur des entretiens et des articles publiés sur Internet.

C'est par le biais du travail de Matthieu Hocquemiller que j'ai rencontré celui de Camille Mutel. Lors de notre entretien je me rends compte que Camille Mutel est une artiste protéiforme au parcours riche d'expériences. Elle ressent un choc artistique à l'âge de 20 ans pendant une représentation de *butô*<sup>24</sup>. Elle se destine alors à la danse et se forme aux côtés d'Hervé Diasnas. La pratique du *butô* va considérablement changer son approche du corps et du mouvement. Elle évolue dans les cercles alternatifs en France, au Japon et en Italie. Elle me raconte son expérience de strip-teaseuse, de performeuse à Rome où elle est parfois servie avec les autres plats du buffet. Déjà à cette époque, elle s'intéresse à la relation entre le corps et la nourriture, elle prépare des performances avec des chefs où elle utilise de la viande, du poulpe, du chocolat. On ne connaît pas la date de création de sa compagnie Li(luo), toutefois sa première pièce *Vestale* a été créée en 2003. Sa compagnie prend son envol et franchit le seuil de la reconnaissance institutionnelle avec sa pièce *Effraction de l'Oubli* en 2010. La compagnie Li(luo) et les intérêts de sa directrice artistique se concentrent autour du rapport à soi et à l'autre, à la relation tout en questionnant ce qui fait lien. La signature de Camille Mutel se reconnaît par une précision esthétique de l'image et une nudité au plateau présente depuis 2003. Dans les derniers entretiens, elle reconnaît s'interroger de plus en plus à sa relation aux spectateur·trice·s. En 2015, aux côtés de Philippe Chosson et Isabelle Duthoit, elle réalise *Go, go, go said the bird (Human kind cannot bear very much reality)*<sup>25</sup>, titre extrait d'un poème de T. S. Eliot sur la difficulté à saisir le temps présent. *Go, go, go said the bird* retrace le duo de deux êtres nus qui font corps avec la voix d'Isabelle Duthoit. Au programme de la rencontre de ses corps : « invitation, tentation, inhibition, initiation <sup>26</sup> » ; les danseurs se lancent dans un accouplement effréné, sorte de rituel distancié. L'objet parfois devient médium érotique, rapproche ou éloigne les corps, et agit comme un instrument clinique. Quant au chant d'Isabelle Duthoit entre charge érotique et

---

<sup>23</sup> <https://www.acontrepoildusens.com/node/16?language=fr>

<sup>24</sup> Courant chorégraphique d'origine japonaise et créé dans les années 60 qui signifie « danse du corps obscur ». <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/buto/11792>

<sup>25</sup> Va, va, va dit l'oiseau/ L'humain ne peut supporter beaucoup plus de réalité. Trad. rédacteur·trice.

<sup>26</sup> <https://www.compagnie-li-luo.fr/go-go-go-said-the-bird>

désérotisation, il oscille dans un spectre hiératique, rituel, sauvage. Je me suis aussi appuyé·e sur un entretien que j'ai réalisé avec elle sur sa pièce.

Le dernier artiste du corpus est indien, il se nomme Mandeep Raikhy. Sa première approche de la danse se fait à 19 ans par le jazz<sup>27</sup>. Il quitte l'Inde pour Londres où il obtient un *Bachelor of Art*<sup>28</sup> en danse-théâtre à l'école Laban. Il fait de nombreuses tournées avec la première compagnie qui l'emploie et devient un des membres de l'équipe éducative. Depuis 2010, il crée ses propres pièces avec sa compagnie. Ses œuvres notables sont : *Inhabited Geometry*, *A male ant has straight antennae*, *Queen-size*, et *Anatomy of Belief*. Ses pièces ont tourné partout en Inde mais aussi dans le monde. Mandeep Raikhy enseigne à l'Université Ambedkar à New Delhi où il a participé à la création d'un master danse intitulé *Performance practice*, le premier de son genre en Asie du Sud. Depuis 2009, il est le directeur artistique du collectif *Gati Dance Forum* qui milite pour un environnement plus propice à la danse contemporaine en Inde à travers des ateliers, des résidences, des festivals, et des publications. Mandeep Raikhy a aussi enseigné dans d'autres universités à travers l'Inde et il a été invité à être l'un des programmateurs du *Serendipity Arts Festival* de Goa en 2020. Tout son travail cherche à explorer les intersections entre la danse création, la performance, la recherche et la pédagogie. Ses créations s'articulent toujours autour d'un point de vue engagé (la masculinité, la religion, l'intimité etc...) et de l'étude du geste (la prière, la rotation, l'effeuillage, le jeu). C'est pour sa pièce *Queen-size* que mon attention s'est portée sur Mandeep Raikhy. Intitulée d'après la taille d'un lit, la pièce *Queen-size* retrace la rencontre de deux corps masculins, deux hommes qui évoluent dans l'espace d'un lit et devant un public. Cette œuvre allait directement à l'encontre de l'article 377 du Code Pénal Indien qui interdisait l'homosexualité. À travers l'exploration chorégraphique, elle étudie dans les moindres détails la rencontre à la fois charnelle et émotionnelle de ces deux êtres. En faisant sorte de rendre visible une rencontre qui aurait lieu dans un espace privé, Mandeep Raikhy tente d'interroger le rapport au public, la vie privée et la différence d'opinion.

---

<sup>27</sup> Style de danse.

<sup>28</sup> Equivalent d'une licence.

Ces trois artistes nous proposent trois approches de l'intime au plateau : Matthieu Hocquemiller s'adresse directement à des artistes/travailleur·euse·s du sexe qui représentent leur sexualité au plateau, Camille Mutel étudie le rapport sexuel comme une pratique de corps de façon distanciée, et enfin Mandeep Raikhy se dresse contre la loi indienne avec une rencontre engagée dans l'intimité de deux hommes et l'exploration de leurs corps. Chaque pièce tend à redéfinir un rapport au public qui bouscule les espaces de l'intime. Les pièces étudiées s'inscrivent principalement dans des réseaux de danse même si pour leur distribution elles essayent d'en sortir. On va souvent parler de danse mais aussi de performance. Ces pièces engagent un processus de représentation proche de la performance : *Queen-size dure 2h45* avec les pauses, les interprètes d'*Autoporn box* performant leur sexualité, et *Go, go, go said the Bird* glisse de la danse à la performance.

Le choix de la méthode employée pour ce mémoire a été matière à réflexion. Pour l'écriture de ce mémoire, en termes de champs de recherche je me suis tourné·e rapidement vers les sciences humaines et sociales pour enrichir mon point de vue. En effet, la notion d'intime a été beaucoup traitée en psychologie et psychiatrie (Serge Tisseron, Françoise Mevel, Cécile Sales). J'avais besoin à ce moment-là de préciser ma pensée et d'avoir une vision plus définie du concept d'intimité. Ces deux domaines m'ont ouvert des perspectives et m'ont permis d'avoir des considérations que je n'aurais pas eu autrement. Abordant la nudité au plateau, des ouvrages d'esthétiques tels que *La danses des orifices* de Roland Huesca, *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle* de Pierre Philippe-Meden (dir.) m'ont guidé dans l'analyse visuelle de la nudité. Ce mémoire évolue aussi en réinterrogeant la place de la sexualité dans l'intime et l'extime<sup>29</sup>. Pour cela, j'ai fait appel aux *porn studies* avec des théoricien·ne·s tel·le·s que Sam Bourcier (*Queer Zones*), Paul B. Preciado (*Manifeste contra-sexuel*), Diana J. Torres (*Pornoterrorisme*) qui m'ont permis de décrypter les rapports entre sexualité et pratique, sexualité et culture, sexualité et politique. Toutefois, la méthodologie principale de recherche de ce mémoire s'articule par des entretiens avec les chorégraphes. Il s'agissait d'une envie de longue date qui me donnait la possibilité d'être en contact avec des artistes et de partager indirectement une part d'intime avec e·lle·ux. Dans mon optique de départ, je voulais aller à leur rencontre pour les interviewer. Se trouvant au quatre

---

<sup>29</sup> Tisseron, Serge, *L'intimité surexposée*, Ramsay, 2001.

coins de la France et du monde et la crise sanitaire de Covid-19 s'accroissant, j'ai dû me rendre à l'évidence que je ne pouvais réaliser ce souhait, j'ai donc renoncé à la rencontre en face à face. Pour remédier à la distance, j'ai fait appel à l'interface en réalisant des entretiens en visio-conférence. Non seulement nous pouvions poser un visage sur l'autre mais la démarche était aussi plus personnelle. J'ai alors réalisé un questionnaire adapté pour chaque chorégraphe après avoir visionné une captation de leurs pièces respectives, et consulté des entretiens et des articles sur le web. J'ai aussi listé une suite de thématiques essentielles à évoquer pendant l'entretien. Les rencontres ont eu lieu via l'application Skype dont l'une des fonctionnalités m'a permis de les enregistrer dans le but de pouvoir les réécouter par la suite.

Bien que le sujet principal de ce mémoire soit l'intime et la sexualité, on peut penser qu'il aborde seulement une vision de l'intime et du sexuel plus intellectuelle, liée au cerveau, au subjectif, à l'inconscient, à ce non-lieu qui nous est propre et que serait l'intime. Il n'en est rien. À la fois cérébral et charnel, ce mémoire tente de retracer les manifestations physiques et en acte de l'intime et de la sexualité dans trois parcours artistiques qui font la part belle aux relations intrasubjectives et à l'intime en prise avec le corps. Dans cette perspective, comme nous l'avons démontré avec passion, défaire les évidences et déconstruire les images préconçues de l'intime et du sexuel sont les axes premiers de cette recherche. C'est par l'entrée du regard que va se formuler ce mémoire : un regard qui va être déplacé au fur et à mesure de l'écriture du point de vue des chorégraphes, des performeur·euse·s, des publics et bien sûr de mon propre regard.

Dans un premier moment, je vais essayer de comprendre comment chaque corps est ancré et inscrit dans une histoire implicite qui lui est propre, une part d'intime la plus cachée, la plus secrète. Se mettre nu devant un public est un acte éminemment intime. Pour les trois créations suivies, les corps nus prennent une place centrale dans le dispositif performatif. C'est pourquoi il me paraît essentiel d'étudier les signes de la nudité. Enfin, l'acte de regarder peut s'emparer d'une dimension érotique. Le désir provoque un sentiment d'intimité intense entre regardant·e et regardé·e.

Dans un second temps, le sexuel au plateau peut s'emparer au contraire d'un discours politique sur la place de nos corps et de nos désirs en société, remettant en cause les interdits tout en déplaçant les espaces d'expressions qui lui sont habituellement dédiés. Deux des chorégraphes de ce corpus mettent en lumière dans leurs créations que

le sexuel peut être considéré comme une pratique de corps à part entière à l'égal de la danse. Matthieu Hocquemiller et Camille Mutel militent pour que le sexuel soit reconnu comme une culture qui existe et qui est en théorisation. Dans l'entretien que j'ai réalisé, Mandeep Raikhy parle à de nombreuses reprises du désir comme une proposition politique. Comme évoquer ci-dessus, désobéir et désirer ont une histoire commune, nous verrons comment le chorégraphe s'en empare pour contrecarrer une loi indienne homophobe. La démarche subversive des créations encourage une réappropriation du corps, du désir et des sexualités.

En dernier lieu, il nous paraît essentiel d'exposer les rouages de ces créations qui touchent à l'intimité de la sexualité. J'ai voulu savoir quelles approches étaient mises en place et quelle relation était tissée entre chorégraphe et êtres en scène. Enfin, chacune des œuvres cherche une intimité avec son public et tente d'imaginer des dispositifs scéniques plus inclusifs. Le public est de plus en plus engagé dans la performance et les artistes lui font confiance en lui offrant un rôle agissant dans la représentation. Ces chorégraphes veulent initier un dialogue qui tente à vouloir éduquer le regard du public et le pousser à se réinterroger sur ce qu'il voit et ce qu'il vit au quotidien. Les spectateur·trice·s sont encouragé·e·s à se réemparer de leur devenir sexuel et érotique.

## **PARTIE 1 / Déshabiller l'intime**

-

### **Expressions de l'intime par le corp**

*Queen-size* de Mandeep Raikhy, *Auto-porn box* de Matthieu Hocquemiller et *Go, go, go said the Bird* de Camille Mutel nourrissent un rapport à l'intime qui diffère, qui déplace et qui transcende par leurs processus de création, la place du corps et la relation tissée avec le public. Ces pièces dessinent un portrait édifiant des différentes manières d'être intime, de créer de l'intime ou des espaces d'intimités. L'intime devient un outil, un biais pour parler des êtres et interroger notre façon d'être ensemble. Qu'est-ce que la rencontre physique et charnelle des corps et le lien créé entre êtres en scène et en salle révèlent de nos relations à l'intime ? Comment le corps, la nudité et le désir parlent-ils à la fois de nous et d'autrui ? « Ainsi, s'interroger sur l'intime équivaut à questionner les frontières : entre soi et soi, entre soi et l'autre, entre le dicible et l'indicible, entre ce que l'on offre au regard ou ce qu'on lui cache. »<sup>30</sup>

Dès lors, on peut se demander quel environnement et quel contexte sont propices à l'expression de l'intime ? Dans quels espaces l'intime est provoqué ? À quel moment l'intimité est détournée ? Ces trois réflexions vont nous accompagner dans la mise en œuvre de cette exploration. « "Intime" vient du latin *intimus*, superlatif de *interior*, lui-même dérivé de *intus*. *Interior*, c'est le dedans, l'intérieur. *Intimus*, c'est le plus intérieur, qui s'oppose d'ailleurs à *extimus* qui est le plus extérieur. »<sup>31</sup> Le dedans de l'intérieur, ce qu'il y a de plus intérieur, c'est bien à l'intime de l'intime que nous allons nous pencher par la suite. À cela s'ajoute, en opposition, tout ce qui concerne l'extérieur et ce qui est le plus éloigné. De ces deux lieux, nous interrogerons le commun et le distinct, ce qui fait sens ou non-sens voire même contre-sens. L'intime s'inscrit et se construit par rapport à l'environnement, à ce qui l'entoure. Ainsi, nous porterons notre intérêt prononcé à l'espace, à la géographie de l'intime, à l'intimité *in situ* (lié à l'espace de son développement).

Dans cette optique, cette partie concentre trois visées de recherche. Il s'agit de partir du constat que l'intime prend aussi vie par notre enveloppe corporelle. De façon presque anatomique, nous mettons en évidence les attaches interrelationnelles entre l'intime et le corps puis nous cherchons à saisir comment la nudité déplace et trouble les espaces de l'intime. Enfin, nous explorons la fonction du désir dans le

---

<sup>30</sup> Mevel, Françoise, « Si l'intime m'était conté », *Dialogue*, n°182, 2008/4, pp. 75-88.

<sup>31</sup> *Idem*.

dispositif intime et relationnel avec les spectateur·trice·s.

Pour cela, il va être nécessaire d'aller au-delà de l'intime que l'on perçoit. Comment le corps devient un vecteur/révéléateur de l'intime ? Comment le corps s'empare d'une intimité qui lui est propre ? De quelle manière cet intime corporel s'exprime-t-il ? Toutes les potentialités du corps sont mises en lumière pour éclairer les différents strates qui constituent le terreau intime. Les trois propositions chorégraphiques étudiées laissent une place essentielle au corps-soma, à cet intime ancré profondément dans le corps. *Queen-size* retrace la rencontre physique et charnelle de deux corps masculins qui s'offrent aux regards pour affirmer leurs existences et leurs droits d'être en connivence quand la loi l'interdit. Comment l'intime de ces deux corps est provoqué ? Dans *Auto-porn box*, chaque performeur·euse met en évidence la découverte de son propre corps, corps lui-même marqué par leurs pratiques corporelles et sexuelles du quotidien étant travailleur·euse·s du sexe et performeur·euse·s post-porn. « Que penser, que faire d'un corps exposé au regard, exposé dans l'intimité de sa sexualité? »<sup>32</sup> Chaque interprète ouvre les portes de son univers personnel et de sa sexualité pour faire résonner un engagement pro-sexe, libérateur et bienveillant. Enfin, *Go, go, go said the Bird* incarne la fusion physique de deux corps pendant l'acte sexuel : « Au centre, bien sûr et toujours : le corps, lieu du carrefour des affaires humaines, véritable milieu intérieur et extérieur à la fois. Tissant des connivences, l'homme, pour exister, met sans cesse en œuvre un projet spatial, une "géographie de relations" par laquelle son rapport au monde se ramifie. »<sup>33</sup> La pièce met en évidence le dehors et le dedans de l'intime.

Les chorégraphes du corpus attachent une attention toute particulière à vouloir imaginer d'autres moyens et espaces d'expression de l'intime. Comment le fait d'être nu sur le plateau est abordé ? Quel sens ou contre-sens est donné à la nudité ? Comment est-elle évoquée comme état de fait pour parler d'intime ? À cela s'ajoute, la façon dont va être perçue cette nudité par les publics. Le leitmotiv de ces créations se base sur le récit de soi autour de pratiques sexuelles qui se font nues. « À chaque aire culturelle correspondrait donc une définition de la nudité et de ses valeurs, des gestuelles, des

---

<sup>32</sup> Garcin-Marrou, Flore, « Le "performatif" de Judith Butler à l'épreuve de la scène », *Esthétiques queer dans la littérature et les arts, Sexualités et politiques du trouble*, Plana Muriel et Sounac Frédéric (dir.), Editions universitaires de Dijon, 2015, p. 43.

<sup>33</sup> Huesca, Roland, « Nudités : les "utopiques" du corps et de la peau », *Agôn* [En ligne], 3 | 2010, publié le 1er février 2011, consulté le 22/09/2019.

pratiques, des lieux spécifiques. »<sup>34</sup> Le contexte de la nudité est ancré dans une culture et une époque donnée dont les signes et les significations qui lui sont attribués diffèrent et évoluent. Par exemple, de nos jours, le naturisme est toléré dans les parcs de la capitale allemande alors que l'Inde, pays d'origine du *Kamasutra*, a tendance, au contraire, à couvrir les corps. C'est pourquoi la nudité dans *Queen-size* n'est pas totale. Les nudités d'*Autoporn box* et de *Go, go, go said the Bird* sont, elles, plus frontales et explicites sous le regard du public : « Il y a une transgression rarement franchie et décuplée par la nudité, en ce qui concerne la proximité des corps entre artistes et spectateurs. La proposition est de l'ordre de l'expérience personnelle – qu'est-ce que cela me fait de toucher un corps nu ? – et collective – que faisons-nous ensemble face et avec ce corps ? Que produit la nudité, comment signifie-t-elle le corps ? »<sup>35</sup> Les interprètes de Matthieu Hocquemiller sont familiers à la nudité, le travail du nu est décomplexé, ses utilisations sont connues et conscientisées. Pour *Go, go, go said the Bird*, le nu est avant tout artistique, il est matière, plateforme, aplat et son érotisation est finement réfléchi. À cet endroit-là, le nu rapproche les corps et les intimes tout en révélant une part de sexuellement explicite.

La place de l'érotisme dans l'intime peut intriguer : à quel moment l'intime est-il érotique ? On peut se demander pourtant, de quelle manière le désir exprime une part de l'intime ? Est-ce qu'il existe une intimité érotisée ? Comment l'intime prend vie par le dispositif scopique ? Être intime avec le public, est-ce érotique ? Cette partie met en évidence la charge érotique que peut susciter l'intime dans un cadre artistique en relation direct avec le regard. Pour cela, nous nous tournons vers l'éroscénologie, domaine qui étudie les significations de l'érotisme : « la danse et le spectacle vivant constituent de la sorte des concerts interactifs, dont le coït raffiné représente le parachèvement intime le plus accompli. »<sup>36</sup> Jean-Marie Pradier en est la tête de file, professeur émérite à l'Université Paris 8, il consacre une partie de sa carrière à mettre en parallèle une histoire de l'érotisme à celle des pratiques artistiques : « au plus proche d'Éros, le spectacle vivant

---

<sup>34</sup> Barthe-Deloizy, Francine, *Géographie de la nudité, Etre nu quelque part*, Collection D'Autre part, Editions Bréal, 2003, p. 14.

<sup>35</sup>Boivineau, Pauline, « La relation artiste-spectateur face et avec la nudité : une transgression "entre" ». », *EspacesTemps.net* [En ligne], Travaux, publié le 24 octobre 2019, consulté le 24/10/2019.

<sup>36</sup> Pradier, Jean-Marie, « Eros, au fondement du spectacle vivant », *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*, Pierre Philippe-Méden (dir.), éditions L'Entretemps, 2015, pp. 19-32.

est par excellence l'une de ces productions génératrices du désir. »<sup>37</sup> *Queen-size* retrace la rencontre furtive de deux hommes entre rejet et rapprochement : « cette rencontre est celle qui est jugée la plus érotique par les spectateurs, or il s'agit d'une des seules où ils ne sont pas en contact avec la nudité. Une réelle distanciation est opérée, y compris avec l'éros que peut convoquer la vision et le toucher d'un corps nu. »<sup>38</sup> Les interprètes évoluent en caleçons, l'érotisation du contenu chorégraphique a lieu par la rencontre de ces deux corps et l'effort physique qu'elle demande. « La sexualité est au spectacle vivant ce que le ciel est aux étoiles. Danse et théâtre sont des phénomènes sexuels. (...) Quant à l'acte sexuel, il est aussi théâtral que chorégraphique.<sup>39</sup> » Êtres en scène et êtres en salle tissent une relation quasi-sexuelle ou l'un touche et l'autre pénètre tandis qu'ils se jouent conjointement du regard pour faire émerger le désir et le plaisir de se regarder. Pour *Go, go, go said the Bird*, Camille Mutel en fait son mot d'ordre en étudiant l'acte sexuel au plateau. Sa pièce s'intéresse à comprendre quand il y a désir, à quel moment il intervient ? Est-ce que tout doit être désir ? Là où la relation sexuelle est passée au crible de façon presque scientifique, le désir prend vie là où on ne l'attend pas. Désérotiser donc, pour mieux recontextualiser le désir. Matthieu Hocquemiller et ses acolytes mettent en scène leur propres désirs, la démarche d'*Auto-porn box* est d'embarquer dans un univers sexuel singulier afin de visibiliser les sexualités, les pratiques, et les érotismes parfois inconnues du public. Repenser le plaisir mais aussi repenser le désir : « Si les représentations brutes de la sexualité continuent à inonder le marché d'une « pornoscopie » bas de gamme, l'art de la représentation érotique semble en panne. Ce plaidoyer pour une « éroscénologie générale » réconcilierait l'espace de la représentation avec le désir de l'altérité, l'intelligence de la séduction, le jeu sacré de la symbolique sensuelle. »<sup>40</sup> Contre un épuisement de l'érotisme, les *Auto-porn box* proposent un nouvel imaginaire sexuel. Les box deviennent des jeux où le public est invité par petit groupe (parfois seul·e) à y participer et découvrir un univers intime et sexuel particulier.

---

<sup>37</sup> Pradier, Jean-Marie, « Eros, au fondement du spectacle vivant », *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*, Pierre Philippe-Méden (dir.), éditions L'Entretemps, 2015, pp. 19-32.

<sup>38</sup>Boivineau, Pauline, « La relation artiste-spectateur face et avec la nudité : une transgression "entre" », *EspacesTemps.net* [En ligne], Travaux, publié le 24 octobre 2019, consulté le 24/10/2019.

<sup>39</sup> Pradier, Jean-Marie, « Les caresses de l'oeil ou les scènes d'Eros », *Ce sexe qui nous dépasse*, Battaglia Valérie (dir.), Cosmopolitiques, Editions De L'aube, Monde En Cours, 2003.

<sup>40</sup> *Idem*.

## A. LE CORPS COMME RÉCIT DE SOI : histoires de corps à fleur de peau

De prime abord, le fait d'exposer son corps nu sur le plateau semble être un geste particulièrement intime puisqu'il est parfois considéré comme l'aspect le plus privé chez une personne. Donner à voir son corps en partage, sans hésitation et sans embellissement, pour mieux révéler sa nature, voilà l'un des moteurs des créations. Dans cette partie, un accent est mis sur le corps comme récit de soi et trace de son intime : qu'est-ce que le corps montre de soi ? Nous allons nous intéresser à une intimité qui est physique pour ensuite aller au-delà de ce que l'on peut percevoir à l'œil nu de celle-ci. Interface, premier rempart entre nous et les autres, la peau recueille à elle seule tout un tas de signifiants. Partie de nous que nous exposons aux regards, première strate d'intime, la peau connecte nos ressentis intérieurs à l'environnement extérieur. Même la façon dont le corps se meut parle de soi, et expose encore un peu plus de l'intime. De ces qualités physiques à ses propriétés organiques, le corps s'exprime par de nombreux phénomènes habituels et inattendus qui lui sont propres et qui le rend plus unique. Le corps est aussi un terreau qui fonctionne en amassant les couches, il est le réceptacle de son propre vécu. En bref, comment sont exprimés les ressentis intimes du corps ?

Dans les trois créations, le corps est mis en jeu, dépassé. *Queen-size* retrace les histoires de corps implicites du chorégraphe et des danseurs qui ont nourri le vécu et le processus de création de la pièce. Dans *Go, go, go said the Bird*, Camille Mutel chorégraphie une intimité des corps en action, la rencontre entre les peaux. Elle analyse minutieusement l'intimité demandée au corps pendant une relation sexuelle pour en renouveler les attentes. Enfin, les *Autoporn box* dévoilent un intime de corps marqué par les pratiques sexuelles de chaque performeur·euse. Par exemple, Kay Garnellen retrace sa transition de genre et ses changements corporelles.

### **1. La peau : Interface du vécu**

Mettre en scène et en mouvement des corps, c'est exposer la peau et la densité de la vie dont cette enveloppe est chargée. L'enveloppe, le lisse semblent être plus poreux et en relief que l'on pourrait croire. Il en revient à nous de collecter les débris résiduels et d'atteindre les béances. Les chorégraphes font appel à la peau pour libérer le

tacite, rendre visible l'invisible et lui donner un sens. Ainsi, dans son *Auto-porn box*, Kay Garnellen retrace sa transition de genre *FTM*<sup>41</sup>. Une des box les plus documentaires, celle de Kay invite le public à venir partager son intime au plus près de ses réalités. Preuves à l'appui, Kay devient le conférencier de sa propre vie et de son devenir homme, il dégaine les nombreuses boîtes de testostérones et les prescriptions du médecin. En fond de scène défile un diaporama avec les moments marquants de ses changements physiques. La peau de Kay Garnellen apparaît en aplat, elle est marquée, les cicatrices d'une mammectomie<sup>42</sup> sont visibles en dessous des tétons. La texture de la peau n'est plus la même, elle est devenue graveleuse, plus rigide et ferme. Kay fait face aux photos qui défilent de lui en pleine métamorphose, de son ancien corps à son nouveau. En caleçon blanc, dos au public, il va progressivement s'insérer plus d'une centaine de seringues dans les fesses. Chaque seringue après chaque seringue, chaque prise de testostérone est revécue, intégrée à même la peau.



Figure 1 :  
 Kay Garnellen, *Auto-porn box*  
 de Matthieu Hocquemiller, Cie  
 a contre sens du poils / Crédit  
 photo : site de la compagnie

Roland Huesca dit quelques mots à ce sujet : « En d'habiles concordances, la peau, surface voyageée, devient contrée de métamorphoses, un carrefour de significations singulières et contiguës construisant et déconstruisant sans relâche chaque signifiant proposé. »<sup>43</sup> Comme le dit le professeur d'esthétique, cette peau incarne donc à elle seule de nombreux signifiants, flux en mouvement constant, elle se fait et se défait de ses significations. D'un corps féminin à un corps trans, cette peau en garde les séquelles, elle est à la fois mémoire, trace et archive d'un être en devenir. Le vécu de Kay transparaît sur sa peau, il montre qu'il en détient les clés. Tatouée, percée cette peau se charge de ses propres signifiants étant à la fois ni féminine ni masculine, elle déjoue les attentes car elle navigue dans le royaume des genres. Cette peau fait partie intégrante de la performance, elle devient l'agent. C'est par cette peau que l'acte performatif prend sens, elle retrace la transition de Kay, son intime au quotidien avec ce

<sup>41</sup> *Female to male*.

<sup>42</sup> Opération chirurgicale ayant pour but l'ablation des seins.

<sup>43</sup> Huesca, Roland, *La danse des orifices, Etude sur la nudité*, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2015, p.18.

corps qu'il fait sien de plus en plus. Caméléon, métamorphe<sup>44</sup>, cette peau est plus qu'une surface d'expression de soi, elle est chantier en construction, esquisse en train d'être crayonnée, elle a la capacité d'évoluer et de changer son apparence : elle fait advenir.

Dans l'univers de Camille Mutel, la peau est omniprésente : en duo, les interprètes se déshabillent pour ensuite évoluer nu-e-s durant la pièce. Nudité-costume ou nudité tout court, la peau est ici présentée comme matière en déambulation. Cette peau est considérée comme une toile blanche qui prend vie avec une technique corporelle de danse venant du butô et une corporéité de la nudité fusionnées avec un travail minutieux de la lumière. La peau laiteuse de Camille Mutel fait face à celle plus poilue de Philippe Chosson : les peaux se frottent, se rencontrent et s'échauffent. L'emploi de l'œuf comme matière et sécrétion humaine permet d'exsuder les potentialités de la peau jusqu'à la transcender, la faire fusionner. L'œuf parcourt l'espace de la peau, il s'immisce dans les plis et les recoins, inonde chaque pores.



Figure 2 :

*Go, go, go said the Bird* de Camille Mutel, Cie Li(luo) / Capture d'écran captation

pourraient tracer : « Pour cet imaginaire de corps, la peau, comme surface, devient une membrane où affleurent les profondeurs. À l'image du plan d'immanence de la philosophie deleuzienne, elle constitue le sol feuilleté sur lequel frayent les mouvements. Espace des possibles, elle donne consistance à la danse. »<sup>45</sup> Ici, les multiples expériences de Camille Mutel depuis la création de sa compagnie et son processus de création autour de la nudité au plateau refont surfaces. Sa vision d'artiste et de travailleuse du sexe - comme elle le reconnaît plus tard, notamment avec le *strip-tease* et l'utilisation de la nourriture en performance - alimentent cette vision de la peau comme membrane. Cette peau est une membrane en trois-dimension et à taille humaine d'un vécu de la sexualité.

---

<sup>44</sup> Qui a la possibilité de se changer. <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/M%C3%A9tamorphe/fr-fr/>

<sup>45</sup> Huesca, Roland, « Nudités : les "utopiques" du corps et de la peau », *Agôn* [En ligne], 3 | 2010, publié le 1er février 2011, consulté le 22/09/2019.

C'est par cette peau que fait irruption le désir et que les images s'agencent. Cette peau est en quelque sorte un immense organe génital qui est caressé, examiné et éprouvé. Il prend vie sous le regard des publics et se déploie pour signifier : « Sur le plateau, à même la peau, de multiples représentations du corps se succèdent; des mondes ne cessent de se faire et de se défaire à mesure qu'on les regarde.<sup>46</sup>» Les images affluent, Camille Mutel met les publics face à une représentation de la sexualité de façon anatomique, froide, sans fioriture. Elle mobilise le corps et la peau pour faire appel à un imaginaire qui transpose et transcende la sexualité sans la mimer. Ses échanges avec Philippe Chosson sont construits de manières ludiques, il s'agit de signifier par le corps et le rapport entre l'œuf et la peau au lieu de représenter en acte. Pendant 1h15 le public fait face à ces deux corps, il regarde en détails, il cartographie, la peau devient ainsi espace de jeu et d'actions. C'est sur cette peau que se concentrent les regards, elle est l'événement principal. Camille Mutel déclare apprécier la proximité avec les publics : « Par contre avec peu de gens, quand on se regarde réellement dans les yeux du coup on arrive presque à sentir le goût de la peau du danseur qui est là.»<sup>47</sup> Faire ressentir cette perception du réel et du sexuel aux publics via le médium de la peau résume bien la démarche de Camille Mutel.

L'idée de la création de *Queen-size* a émergé pendant un moment intime du chorégraphe Mandeep Raikhy. Alors qu'il serrait la main de son amant, peau contre peau, il a ressenti l'envie d'élaborer une pièce centrée sur la rencontre physique et charnelle de deux hommes et comment cette rencontre a lieu dans le corps. *Queen-size* plonge les spectateur·trice·s dans l'intimité de cette rencontre chorégraphique et la peau comme matière a aussi un rôle à jouer. Tantôt dénudée, tantôt rhabillée, cette peau se montre et se dérobe aux regards. Les danseurs jouent un rôle incessant qui consiste à enlever ou remettre un vêtement. *Queen-size* retrace une rencontre de la peau, pour son créateur, l'identité de genre ou l'orientation sexuelle des danseurs importent peu, seule la rencontre de ces deux corps doit compter. Entre éloignements, balancements et frottements, la peau est une matière malléable et les danseurs l'attrapent à bras le corps. La peau se transforme en terrain de jeu et ses potentialités ludiques sont déployées.

---

<sup>46</sup> Huesca, Roland, *La danse des orifices, Etude sur la nudité*, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2015, p.49.

<sup>47</sup> Entretien avec Camille Mutel. Réalisé le 9 septembre 2020. Annexe 2.

Recouverte ou mise à nu, attrapée avec vigueur ou caressée avec envie, approchée avec calme ou agrippée avec hâte, la peau caractérise l'échange des danseurs, elle existe dans le mouvement. Les danseurs évoluent comme une seule masse, il ne forme plus qu'un amas de chair et de peau qui déambule : « Véritable archéologie du corps, ces mouvances, issues des profondeurs, affluent en surface. Chaque sensation produite fait l'apologie d'une peau devenue vibration mouvante de la matière. Insensiblement, les mises en jeu d'attitudes et de formes surprenantes inquiètent le voir pour mieux proposer de nouvelles images de corporéité. »<sup>48</sup> La peau n'est plus surface, elle est forme et matière de l'intime : elle fait ressurgir un vécu de la rencontre intime. Les danseurs donnent à voir un échange authentique où les peaux vibrent à l'unisson. Les deux



interprètes forment une sorte de créature qui serait liée par la peau.

Figure 3 : *Queen-size* de Mandeep Raikhy / Crédits photo : Sidharth Sarcar et Hari Adivarekar

Cette nouvelle corporéité et fusion de la peau va nourrir un autre imaginaire : « Dans ses palpitations, aux creux même de ses ondoiements, la peau devient le territoire où de multiples intensités parcourent le corps; pas d'origine, pas de fin, pas de codes, simplement le déploiement d'une coexistence de mondes à vivre, et à faire vivre, dans le présent de la présentation. »<sup>49</sup> Dans ce contexte, l'ondulation de la peau est mise en exergue. Sans début ni fin, elle est vibration de l'intimité.

---

<sup>48</sup> Huesca, Roland, *La danse des orifices, Etude sur la nudité*, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2015, p.51.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p.52.

## 2. Une question de corporéité : le corps est un flux

Tout ce que le corps absorbe est rejeté d'une façon ou d'une autre, la sueur après une activité physique, par exemple. C'est ce que nous allons voir ici : le corps est traversé de flux et de fluides. Il est organe et sécrétion. Les corps s'abandonnent complètement aux regards, ils se livrent dans leur authenticité : ils suent, ils sécrètent. Ce qui d'habitude est caché, a lieu en privé car jugé gênant, honteux ou dégradant est exposé au public. Il s'agit de se réapproprier son corps avec ces débordements. Ces fluides sont aussi l'expression physique de l'intimité de l'être. Dans *Go, go, go said the Bird*, Camille Mutel ne cache pas cette organité du corps, il est muscles qui se tendent et se détendent. Rien n'est édulcoré, le rapport sexuel est aussi figuré avec ces flux. Dans notre entretien, elle réitère l'importance du fluide signifié par l'œuf :

« Par contre ce qui me semblait important c'est l'histoire du fluide, cette sorte de gros lubrifiant qu'on a et qui appartient autant au féminin qu'au masculin, au début on ne sait pas trop si c'est de la cyprine ou si ça se transforme en quelques choses de plus sperme parce qu'il blanchit au fur et à mesure. Il y avait vraiment ces migrations, ces mutations de l'un à l'autre avec ce bocal qui se glisse entre nous. Il est en dehors du corps donc on peut l'utiliser comme une prothèse mais en même temps il est creux (...). »<sup>50</sup>



Figure 4 : *Go, go, go said the Bird* de Camille Mutel, Cie Li(luo) / Crédit Photo : Paolo Porto, 2016.

Avec ce fluide, les corps fusionnent pour ne faire plus qu'un, l'échange a lieu. Ils sont comme huilés, lubrifiés pour se rencontrer et s'interpénétrer. Pour que l'œuf se transforme en lubrifiant, il faut que les deux interprètes « battent » leur corps au même rythme pour qu'il devienne blanc. Ils doivent être à l'écoute, faire attention l'un à l'autre et être en symbiose totale. Ce n'est pas sans nous rappeler les créations de Jan Fabre qui utilisent à de nombreuses reprises les fluides corporels :

---

<sup>50</sup> Entretien avec Camille Mutel. Réalisé le 9 septembre 2020. Annexe 2.

« Perturbant l'empathie – et le désir – du public, jusqu'à provoquer colère ou dégoût, le travail présenté dans les années 2000 par l'artiste flamand Jan Fabre sur les sécrétions, les fluides corporels (larmes, sueur, sang et urine), révèle, pour Huesca, une esthétique selon laquelle le mouvement ne se définit plus en fonction d'un point d'origine, d'une zone de fixité, mais se fond dans le flux qui traverse le corps. »<sup>51</sup>

De multiples fluides traversent le corps, pour le libérer dans sa totalité et révéler son intimité il faut aussi le représenter sans tabou, avec les sécrétions qu'il génère. Les deux êtres en scène de *Go, go, go said the Bird* se prêtent au jeu, iels se passent un œuf dans la bouche, Philippe récupère l'œuf dans le bas du dos de Camille, iels se frottent pour que leurs corps s'assemblent : la part belle est fait au corps-flux.

Pour *Queen-size*, une mise en jeu du corps tend à montrer ses qualités organiques. Dans l'entretien, Mandeep Raikhy parle de la force physique nécessaire pour la pièce : « Les danseurs commencent à suer, ils commencent à transpirer l'un sur l'autre et sur le public. Tu peux sentir leur odeur, la couleur de leurs vêtements qui changent avec la transpiration et voir qu'ils se battent contre l'épuisement. »<sup>52</sup> L'expression des corps a lieu par les fluides. Le public peut même sentir l'odeur corporelle des danseurs. Là aussi, les corps ne font qu'un et les fluides sont échangés. Corps en sueurs l'un contre l'autre, ils se frottent et s'éreintent jusqu'à l'épuisement. L'audience participe même à cet échange intime et érotique, elle est prise dans la boucle. Ces corps jouissent de sueurs. Mandeep Raikhy rajoute : « Je pense que cette transformation d'un objet qui est homoérotique à une performance qui est homoérotique parce qu'elle engage une force physique et une mise en jeu du corps en 2h30 change notre point de vue. »<sup>53</sup> C'est parce que la performance est harassante que les corps s'épuisent dans la durée et libèrent leurs flux. Dans un rythme incessant de rencontres, d'éloignements, de frottements, de se rhabiller ou de se mettre à nu que les corps démontrent leur capacité à s'exprimer. Comme le dit Roland Huesca, professeur d'esthétique à l'Université de Lorraine, les corps est un ensemble de connexions et de circulations : « Des béances pour faire le lien entre le dehors et le dedans et métaphoriser les flux ; des trous pour entrer dans l'imaginaire

---

<sup>51</sup> Jacotot, Sophie, "La nudité sur les scènes de danse contemporaine", *Recherches en danse* [En ligne], Actualités de la recherche, publié le 10 mai 2017, consulté le 10/10/2020.

<sup>52</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3.

<sup>53</sup> *Idem*.

du corps, de ses vides, de ses pleins, de ses circulations et de ses connexions (...). »<sup>54</sup> *Queen-size* fait ressentir un autre espace-temps où tout est à l'arrêt. Pièce chorégraphique, *Queen-size* laisse parler les corps et les publics ne s'attendent pas à voir une rencontre de peaux et à suivre le chemin des flux qui les sillonnent. Les danseurs ont une connaissance accrue de leur corps. Ils incarnent leur intime de corps et donnent à voir un lâcher prise. Dans *Phénoménologie de la perception*, Maurice Merleau-Ponty dit : « ce que je vis comme profondément mien parce que c'est en lui que je m'éprouve, [parce qu'il] est le vecteur docile de mes intentions, corps qu'en vérité je suis plutôt que je ne le possède. »<sup>55</sup> Pour Merleau-Ponty, je suis corps. Il s'agirait alors de dire : « Mon corps est moi et non mon corps et moi. »<sup>56</sup> Dès lors, on peut se demander « Qu'est-ce que vivre le corps, vivre en corps ? »<sup>57</sup> En anglais, le terme *embodiment* est utilisé, il signifie « incorporer », « en-corporer » ou bien faire corps avec. Chaque sueur, chaque fluide, chaque peau ont leurs odeurs respectives. Ce que l'on remarque au long de ce parcours c'est bien une incorporation de l'intime que cela soit par la matière-peau ou le corps-flux. Les sécrétions sont l'expression sensible de ce qui est intime dans ces corps.

### **3. Au-delà du perceptible : histoires de corps...**

Dans cette partie, il s'agit de montrer que chaque corps a une narration implicite que l'on peut appeler histoire de corps ou corps-récit. La mémoire physique et émotionnelle de l'intime est inscrite dans le corps, il est possible d'accéder à cette mémoire par le mouvement. Cet intime est implicite, c'est-à-dire invisible à l'œil nu et il n'est pas clairement exprimé. Le vécu de sa propre pratique sexuelle s'imisce aussi dans le corps : la sensation du toucher d'un·e amant·e, par exemple. Au fil des entretiens, nous avons remarqué que les chorégraphes parlent d'une connivence des corps. Il s'agit d'une perception, d'une sensation de corps qui sont attirés l'un vers l'autre. Se met alors en place une attention particulière, un relationnel où les mots ne dépassent pas la pensée, les corps agissent par eux-mêmes. Merleau-Ponty écrivait : « Le corps est pour l'âme son

---

<sup>54</sup> Huesca, Roland, *La danse des orifices, Etude sur la nudité*, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2015, p.30.

<sup>55</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 2005.

<sup>56</sup> Jay, Laurence, « Pratiques somatiques et écologie corporelle », *Sociétés*, n°125, 2014/3, pp.103-115.

<sup>57</sup> *Idem*.

espace natal et la matrice de tout autre espace existant.»<sup>58</sup> Le corps évolue dans l'espace, le corps est l'espace de l'intime.

Mandeep Raikhy, chorégraphe de *Queen-size*, évoquait durant notre entretien l'instant de création de sa pièce. Il a souhaité partager ce moment intime avec nous :

« Je pense que la réponse - ou plutôt l'impulsion - qui m'a donné envie de créer *Queen-size* vient de quelque chose de plus viscéral : en fait je le ressentais déjà dans mon corps bien avant d'avoir trouvé des références ou de réels déclencheurs. Je m'en souviens, c'était peut-être en 2014, j'étais dans mon lit avec un amant et nous étions... nous avions les doigts de nos mains entrelacés. Et avant même d'avoir commencé à parler sur comment l'intimité peut être performative en quelque sorte mon cheminement avait déjà débuté. *Queen-size* a commencé à jouer dans ma propre vie avant même de la considérer et l'imaginer comme une pièce.»<sup>59</sup>

L'impulsion de création est souvent liée au présent, au réel, à soi. Ici, Mandeep Raikhy ne fait pas exception à la règle. Toutefois, il s'inspire de son intimité corporelle et charnelle, de sa vie d'homme homosexuel en Inde comme point de départ de sa pièce. Cet instant T des corps entrelacés l'a inspiré à vouloir imaginer une rencontre de deux corps masculins. En effet, « il s'agit pour les chorégraphes d'aller chercher leurs inspiration dans le « vraie vie » plutôt que de perpétuer un répertoire gestuel de la virtuosité (...).<sup>60</sup> » Une anecdote intime du quotidien devient la base de réflexion d'une pièce. Le corps du chorégraphe réagissant en premier, c'est lui qui a donné l'élan, ce qui n'était qu'un ressenti implicite et intrinsèque s'est transformé en volonté de créer grâce à l'impulsion de son corps. La sensation a été dépassée, en filigrane dans son corps, elle devait dorénavant prendre forme. De nouvelles perspectives en danse et en performance cherchent notamment à faire émerger une histoire de corps et à mettre en avant l'invisible, la perception, la sensation : « Dans un même temps, la danse contemporaine participe d'un même bouleversement, marqué par un regain performatif qui tend à repousser les frontières entre les arts et où la nudité, l'exploration du corps-peau, corps-chair devient une préoccupation majeure, loin de l'idéal du corps glorieux du danseur et de l'impératif de mouvement. »<sup>61</sup> Poussé par la performance, la danse se renouvelle en puisant dans les corps et leurs récits. Justement, Mandeep Raikhy a lui aussi souhaité faire appel à la

---

<sup>58</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *L'œil et l'esprit*, 1964, p.54.

<sup>59</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3.

<sup>60</sup>Perrin, Claire, Guerry, Maelle, « Danse et corps hors norme : une performance artistique de la vulnérabilité », *Ligeia*, n°121-124, 2013/1, pp. 37-44.

<sup>61</sup>Boivineau, Pauline, « La relation artiste-spectateur face et avec la nudité : une transgression "entre" ». », *EspacesTemps.net* [En ligne], Travaux, publié le 24 octobre 2019, consulté le 24/10/2019.

mémoire intime des corps des danseurs, ils s'appuient sur leurs expériences personnelles et intimes pour la création :

« J'ai réalisé que la beauté de cette pièce avait été que les choses se soient faites par elles-mêmes au lieu d'être refabriquées par la mémoire. Et s'il y avait de la valeur – bien sûr qu'il n'y en a – à la mémoire physique de l'intime d'un individu il n'y a pas forcément le besoin de s'en rappeler parce que cette mémoire est déjà inscrite dans le corps. La manière dont ils ont performé l'intime, les performeurs ont amené avec eux toute leur histoire intime. Pour moi, il était vraiment important que l'on n'ait jamais une conversation à propos de notre intimité alors qu'elle est déjà présente dans nos corps – à la façon dont nous évoluons, nous approchons l'autre – nous portons déjà cette histoire. J'ai juste fait en sorte durant le processus de travail d'accéder à cette mémoire à travers les mouvements du corps. »<sup>62</sup>

La mémoire physique de l'intime serait donc enfouie, inscrite dans le corps, il faudrait seulement la réanimer par le mouvement et choisir consciemment ou non de la dévoiler.

En effet, le corps est un récepteur du vécu, il emmagasine les ressentis et les sensations :

« Chaque corps forme avec le monde, comme deux matières associées, ce que Merleau-Ponty nomme une « chair » : il y a, entre eux, continuité, "insertion réciproque", "entrelacs de l'un dans l'autre" (Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, 1964, p. 180). On ne peut donc pas dire que l'épaisseur du corps empêche d'aller aux choses mêmes : au contraire, toute perception se fait dans et par le corps. Le corps est "pris dans le tissu du monde" (Merleau-Ponty, Maurice, *L'oeil et l'esprit*, 1964, p. 19.), et tous deux s'entrelacent dans toute sensation. »<sup>63</sup>

Merleau-Ponty met en avant la relation du corps au monde, de soi aux autres. L'interaction entre le corps et l'espace dans lequel il évolue tisse une relation où ils s'interpénètrent et réagissent l'un à l'autre. Les pratiques de la danse et de la performance souhaitent de plus en plus intégrer la notion de corporéité. On demande aux danseur·euse·s et performeur·euse·s d'être de plus en plus en connexion avec leur corps et ce qu'il éprouve :

« Merleau-Ponty, en employant le terme de "corporéité", est l'un des premiers à insister sur "l'être-corps" et à mettre à jour l'idée d'une pensée corporelle. Dans sa lignée, Laurence Louppe développe l'idée du corps comme "matière de soi", évoquant dans la *Poétique de la Danse Contemporaine* "cette rupture épistémologique apportée par la danse contemporaine qui veut que le corps, et surtout le corps en mouvement, soit à la fois le sujet, l'objet et l'outil de son propre savoir." (Louppe, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, 2001, p. 13). »<sup>64</sup>

Le corps devient matière d'expression de soi. On fait plus attention aux corps en déplacements, à la façon dont ils vont se mouvoir et s'imposer dans l'espace. Pour cela, les artistes font appel à des pratiques somatiques pour affiner leur conscience du mouvement et articuler leur corps dans toutes ses potentialités. Elles vont puiser et aller chercher les énergies présentes dans le corps pour les extérioriser :

---

<sup>62</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3.

<sup>63</sup> Cazemajou, Anne, Dossier Corps et corporéité, CND, 2005.

<sup>64</sup> *Idem*.

« Or, réveiller les couches signifiantes profondément enfouies dans le corps n'est pas chose facile. Il y a un "apprentissage du soi-corps". (Louppe, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles, 1997, pp.61-75). Pour cela, le danseur dispose de diverses techniques somatiques ou "techniques d'intelligence du mouvement" (Louppe, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles, 1997, pp. 61-75), qui permettent de réveiller et d'expérimenter les sensations et intensités qui traversent le corps, et d'observer son fonctionnement. »<sup>65</sup>

Être à l'écoute de soi, de son corps ouvre des portes pour atteindre son histoire de corps. Pour *Queen-size*, le chorégraphe et les danseurs ont utilisé des situations, des positions, ou des actions pour réveiller leurs intimes respectifs. Par le mouvement, le chorégraphe a réveillé le corps-soma des danseurs. Enfin, *Go, go, go said the Bird* cherche plutôt à imaginer d'autres façons d'imaginer/de représenter le sexuel. Le corps de Camille Mutel est ancré dans sa pratique du sexuel au plateau, il est déjà empreint d'habitus : c'est sa façon d'être au plateau.

Dans les entretiens que j'ai réalisés, un état de connivence entre les corps abordé par les chorégraphes nous intrigue. Camille Mutel nous le décrit comme une relation de proximité où la gêne est dépassée : « Quand je lui ai demandé de danser dans *Animaux de béance* ou de reprendre le rôle de Philippe c'était parce qu'effectivement on avait une très grande connivence on va dire au niveau de nos corps, de la nudité, du fait d'aborder la sexualité parce qu'on l'avait déjà vécu chez Matthieu. Il se mettait à poils devant moi, je me mettais à poils devant lui, on se touchait. On avait plus du tout cet obstacle-là à dépasser. »<sup>66</sup> Le corps à corps se fait naturellement. Cette connivence s'établit de façon saine où l'approche du corps de l'autre se fait sous le prisme du consentement, de l'accueil et de l'attention. La gêne a été dépassée, la nudité au contraire rassemble et crée du lien. Cette manière d'évoluer au plateau facilite la connivence des corps. Quant à Mandeep Raikhy, il imagine déjà l'intime comme gravitant autour de plus qu'un corps : « Comme je m'en souviens, il y avait ces tableaux d'un lit avec un drap recouvrant deux corps dont les pieds dépassaient du lit – on se rendait compte qu'on ne pouvait pas discerner à quel corps appartenait quels pieds. On aurait dit une créature avec quatre jambes. Donc j'avais déjà commencé à ce moment-là à réfléchir à quel point cette créature de l'intime était une combinaison de plus d'un corps. »<sup>67</sup> L'intime peut être considéré comme la combinaison de plus d'un corps voire

---

<sup>65</sup> Cazemajou, Anne, Dossier Corps et corporéité, CND, 2005.

<sup>66</sup> Entretien avec Camille Mutel. Réalisé le 9 septembre 2020. Annexe 2.

<sup>67</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3.

même d'un maillage de corps. Alors que notre corps trace notre intime, on peut se demander s'il reflète l'intime de l'autre. En bref, est-ce qu'« un corps en cache toujours un autre ? <sup>68</sup> » Barbara Métais-Chastanier pense le corps comme un vaisseau d'histoires de corps : « Mon corps, c'est d'abord ce à travers quoi passe le langage de tous les corps, la circonscription des identités et des comportements dans la chair de ce que je crois m'être le plus propre : le corps de l'autre, le corps de tous les autres (social) s'incarne et s'exprime toujours dans mon corps propre. »<sup>69</sup> Mon corps est donc miroir, parallèle, incarnation du corps de l'autre : il est à la fois mien et en même temps autre. On le remarque dans les trois pièces chorégraphiques. Par l'expérience oculaire, l'audience réagit avec intérêt, envie, dégoût dans *Go, go, go said the Bird*. *Queen-size* fait ressurgir l'instant de la rencontre, le face à face de séduction. Au plus proche des interprètes, les spectateur·trice·s participent à l'expérience, iels sentent l'odeur des corps, entendent le frottement des peaux. *Auto-porn box* va encore plus loin en proposant un tête-à-tête inédit en jauge réduite parfois. Les corps des interprètes entrent en résonance avec les corps des spectateur·trice·s : « Par le regard porté sur le corps nu et par le regard plongé dans les yeux de l'autre-spectateur inconnu, qui soulève bien l'engagement corporel de l'expérience oculaire, déclenchant une participation émotionnelle dépendant des agir corporels et de la perception interne du corps par le spectateur (Volvey 2018, p. 238). »<sup>70</sup> Les trois créations replacent le corps dans un contexte qui le situe au carrefour de soi et de l'autre. Cette connivence des corps a aussi lieu avec les spectateur·trice·s. La performance et la danse contemporaine n'ont de cesse « (...) de prêter attention au corps de l'autre, de s'en repaître, de l'apprendre et de le désirer. »<sup>71</sup> Le corps est une clé, il est aussi grille de lecture de nos relations ; dénudé, il tisse nos échanges au monde.

---

<sup>68</sup> Métais-Chastanier, Barbara, « Pouvoir et Corps : quel corps ? », *Agôn* [En ligne], Critiques, publié le 9 février 2019, consulté le 07/07/2019. Annexe 1.

<sup>69</sup> *Idem*.

<sup>70</sup> Boivineau, Pauline, « La relation artiste-spectateur face et avec la nudité : une transgression "entre" ». », *EspacesTemps.net* [En ligne], Travaux, publié le 24 octobre 2019, consulté le 24/10/2019.

<sup>71</sup> Pradier, Jean-Marie, « Les caresses de l'oeil ou les scènes d'Eros », *Ce sexe qui nous dépasse*, Battaglia Valérie (dir.), Cosmopolitiques, Editions De L'aube, Monde En Cours, 2003, p.18.

## B. ÉTUDE DE LA NUDITÉ : espaces et significations du nu en scène

Tandis que nous avons étudié l'intime sous le prisme du corps et considéré le corps comme un ensemble il est maintenant temps de s'interroger sur le corps nu au plateau. Alors que nous avons vu que le corps est une des expressions physiques de l'intime, le fait de se mettre à nu sur un plateau n'est pas anodin. Dès lors, cette partie est dédiée à comprendre comment la nudité prend place sur scène. De quelles manières la nudité invoque-t-elle et crée-t-elle des espaces d'expression ? En générale, pourquoi la nudité chamboule-t-elle la sphère publique et ne vit-elle que dans les espaces de l'intime ? La sémiologie veut donner un sens à la nudité, doit-elle portant s'en doter pour exister ? La nudité a-t-elle un pouvoir sur les espaces de représentation ? Qu'est-ce qu'être nu devant un public ? Quelle part d'intime la nudité impose-t-elle ? D'un œil naïf nous allons étudier ces interrogations faisant de la gymnosophie, la sagesse du nu, l'axe principal de cette interaction.

Pour *Queen-size* la nudité n'est pas totale, il s'agit d'une nudité charnelle de deux corps qui se découvrent. La nudité est signifiée par l'effeuillage, c'est-à-dire le geste de se déshabiller plus ou moins lentement. On aperçoit cette nudité mais elle ne peut la saisir dans son intégralité. L'action de dénudation devient une chorégraphie à part entière où chaque danseur va déshabiller l'autre à sa façon. L'appel de la peau se fait ressentir et la rencontre physique se fait attendre plaçant le public dans une spirale haletante à l'affût de l'exaltation charnelle des corps. Dans *Go, go, go said the Bird*, le nu se charge de deux aspects. Tantôt pictural, il a un grand pouvoir esthétique en apparaissant justement éclairé. Tantôt scientifique, la nudité est décortiquée et étudiée minutieusement. Quant à *Auto-porn box*, la nudité des corps est omniprésente. Elle est proche et engagée avec le public, cette nudité est authentique pour faire récit de l'intime. Les spectateur-ice-s évoluent au milieu de ces corps nus : d'un acte intimiste la nudité devient nudité collective, nudité à partager.

Ces trois niveaux et intensités de nudité nourrissent le débat. Ils donnent à voir une nudité qui prend vie à plusieurs échelles, il n'y a pas une façon d'être nu et d'être intime avec sa nudité. Ces trois spectacles ont aussi été choisis « (...) pour éclairer cette

question banale et subversive, intime et collective, de la nudité. »<sup>72</sup> Pour cela, il est important de se tourner vers une géographie de la nudité : dans quels espaces la nudité s'engage-t-elle ? De la salle de bain au sauna, de l'espace public à la scène, alors qu'il y a des espaces dédiés au nu, comment la nudité détourne-t-elle aussi d'autres lieux ? Nous passons notre vie à bien nous habiller mais il semblerait que l'être humain cherche pourtant constamment à vouloir se mettre nu : « Si l'homme naît nu, à l'évidence, la société l'habille, le pare ou le décore. Et pourtant, l'histoire de l'humanité nous montre des êtres humains qui passent leur temps à se déshabiller plus ou moins, discrètement, ostensiblement, à certaines périodes, en certaines occasions. »<sup>73</sup>

### **1. Les signes de la nudité : quand la nudité brouille les espaces**

La nudité est porteuse d'images : elle émet une histoire, un discours, un point de vue. Trop souvent employée sur les scènes contemporaines, parfois à tort et à travers, il est nécessaire de la replacer dans son contexte. Dans cette perspective, nous sommes accompagné par Francine Barthe-Deloizy, docteure en géographie, et Roland Huesca, professeur d'esthétique et spécialiste de danse. Dans son ouvrage *Géographie de la nudité, être nu quelque part*, Francine Barthe-Deloizy met un point d'orgue à vouloir situer la nudité dans un environnement. Pour elle, la nudité ne se charge pas de signes mais plutôt prend vie dans un espace-temps donné : « Commençons par une évidence : la nudité en soi ne signifie rien, ne dit rien, et se réduit finalement à un simple état, celui d'un corps que ne recouvre aucune enveloppe, aucun signe. Mais cette incroyable neutralité s'efface dès lors qu'on la met en perspective avec un lieu, un contexte, en d'autres termes lorsqu'on la met en situation. »<sup>74</sup> Mise en situation de la nudité donc, elle nous dit qu'elle apparaît « comme si le corps nu, celui des origines, celui de la naissance, était vide de sens. »<sup>75</sup> Vide de sens peut-être mais non pas vide de significations. La thèse principale de son ouvrage aimerait penser que « (...) la nudité pour être comprise, ne peut s'appréhender que par rapport à un environnement : elle

---

<sup>72</sup> Jacotot, Sophie, "La nudité sur les scènes de danse contemporaine", *Recherches en danse* [En ligne], Actualités de la recherche, publié le 10 mai 2017, consulté le 10/10/2020.

<sup>73</sup> Barthe-Deloizy, Francine, *Géographie de la nudité, Etre nu quelque part*, collection D'Autre part, Editions Bréal, 2003, p.13.

<sup>74</sup> *Ibid.* p. 12.

<sup>75</sup> *Ibid.* p. 56.

demande à être située, à être quelque part. »<sup>76</sup> La nudité ne dit rien à part quand on la met en parallèle avec un lieu. Nudité et espace ont une longue histoire commune : « La nudité, une fois qu'elle a été définie comme un état de corps, ne peut se comprendre que par rapport à un espace dans lequel elle se donne à lire. Mais, à l'inverse, elle donne aussi du sens aux lieux dans lesquels elle se manifeste. Ce système d'influences réciproques est au cœur d'un processus d'organisation de l'espace.»<sup>77</sup> Un lien d'interdépendance se crée alors entre la nudité et l'espace dans lequel elle s'exprime. Par conséquent, on se rend compte que les nudités des trois pièces de ce mémoire ont quelque chose à dire selon l'endroit où elles ont été jouées et de quelles manières l'espace a été agencé. À cela s'ajoute la dimension du regard du public qui observe cette nudité et la rend vivante. Par ces regards, la nudité intime devient intimité de tou-te-s, l'espace se transforme en un lieu public et commun de cette nudité. Elle vient détourner les codes et les conventions préétablies.

*Queen-size* a connu une tournée en Inde et dans le monde. Elle a été jouée dans des salles de spectacle, des studios, des salles des fêtes, des assemblées, des lieux de rencontre et encadrée d'un public proche ; l'acte de se mettre à nu et de faire rencontrer les corps de deux hommes dans un pays au gouvernement homophobe était audacieux. La nudité est ici engagée. Les danseurs évoluent autour et sur un *charpoy*<sup>78</sup>, à la fois scène et aire de jeu de la pièce. Encerclés par les spectateur-trice-s et éclairés par une lumière tamisée, l'atmosphère est propice au dévoilement.



Figure 5 : *Queen-size* de Mandeep Raikhy / Capture d'écran

---

<sup>76</sup> Barthe-Deloizy, Francine, *Géographie de la nudité, Etre nu quelque part*, collection D'Autre part, Editions Bréal, 2003, p. 227.

<sup>77</sup> Barthe-Deloizy, Francine, *Géographie de la nudité, Etre nu quelque part*, collection D'Autre part, Editions Bréal, 2003.

<sup>78</sup> Lit traditionnel indien composé d'un cadre et d'une couverture tissée.

L'espace de la représentation étant public, il revêt ici des qualités intimes. Les danseurs se déplacent dans cette bulle, l'espace est détourné. Et pourtant, les membres de l'audience sont présents tout autour et font l'expérience d'un déploiement intime et rassembleur. Francine Barthe-Deloizy contextualise les espaces de nudité : « La nudité appartient à la sphère privée et à l'intimité; si elle s'affiche à l'extérieur, dans l'espace public, elle sort de son statut traditionnel et provoque une perturbation de la notion même d'espace public. »<sup>79</sup> *Queen-size* est représentée dans un espace public qui se pare d'une dimension intime avec la nudité mais qui est aussi collective par la présence de personnes qui regardent. Le statut traditionnel de la nudité est détourné et l'espace ne se situe pas complètement dans une dimension intime ni publique. La nudité au fur et à mesure de son avancée érige un tiers-lieu dont les bordures ne s'étendent pas totalement vers un horizon public ou/et privé. Cette nudité aborde l'intime comme un entre-deux et crée un espace hybride qui déplace les attentes et les préjugés d'un lieu public. Cette nudité-là s'impose à l'espace, elle souhaite acquérir sa propre visibilité. *Queen-size* cristallise le moment de la rencontre, sans espace ni temps, les êtres présents se retrouvent dans un univers, à part : « le corps se minéralise dans une posture qui le met hors du temps, hors du monde. »<sup>80</sup> Mandeep Raikhy m'a beaucoup parlé de la façon dont les actions de se mettre à nu ou de se couvrir ont été étudiées : « Nous avons beaucoup travaillé sur les façons d'enlever et remettre un vêtement. Dès le début, nous avons travaillé sur chaque pièce de vêtements qui est enlevé une par une et comment nous pouvions traiter cette action chorégraphiquement ? Comment nous pouvions étudier cet instant ? Le fait de seulement lever le t-shirt pouvait se faire vraiment lentement ou bien très vite. »<sup>81</sup> L'effeuillage a été étudié comme un art chorégraphique à part entière en lui donnant des qualités de mouvements. Cette attente de la nudité, du dévoilement du corps de l'autre, le public pense qu'elle va arriver alors qu'elle n'a jamais lieu. Chez Mandeep Raikhy, la nudité n'est pas intégrale. C'est l'acte de mise à nu qui dérange et interroge plus que le fait d'être nu. Comment cet acte est aussi engagé que d'être simplement nu dans l'espace public ? A quel point est-il révélateur ? L'objet *Queen-size* se

---

<sup>79</sup> Barthe-Deloizy, Francine, *Géographie de la nudité, Etre nu quelque part*, collection D'Autre part, Editions Bréal, 2003, p. 96.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>81</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3.

situé à la lisière de l'érotisme et de la pornographie, la nudité décale assez pour troubler mais fait consensus car elle n'est pas surexposée. Elle s'immisce dans l'espace collectif pour s'efforcer de dénoncer une loi indienne liberticide et homophobe qui s'introduit dans le quotidien des homosexuels. Pour Mandeep Raikhy, si l'État souhaite entrer sous son toit et visiter le lieu privé de sa chambre il investit alors l'espace public de ses affaires privées. Cet espace qui les renie, les artistes s'en emparent pour visibiliser un intime qui leur est interdit et tente de le renverser pour qu'il soit le nouveau lieu de leur expression.

Au contraire, dans *Go, go, go, said the Bird* la nudité est constante et va vite s'imposer au plateau. Camille Mutel fait de la nudité et de la sexualité le centre de ses recherches artistiques depuis la création de sa compagnie. Elle utilise son corps nu comme outil d'expression. Au cours de l'entretien, le point de vue de la nudité comme costume a été abordé, est-ce que notre corps nu est déjà habillé de signifiants ? Non pas paré de tissus et d'ornements, le corps à lui seul est porteur d'informations qui sont mises en lumière par la nudité. Pauline Boivineau maitresse de conférence et spécialiste danse/genre donne son avis :

« La nudité questionne le corps-signe, le corps-matière, quand ce dernier devient objet de recherche. Le contexte de crise identitaire s'accompagne d'une quête de soi que les décennies précédentes avaient vécues comme une nécessité de libération collective. Après l'utopie, voici l'émergence de son refus, ou plutôt de nouvelles quêtes qui usent aussi bien du costume que de la nudité qui, pour s'en référer à Roland Barthes, est le « degré 0 du costume » (Vaïs 1984, p. 30). »<sup>82</sup>

Camille Mutel se serait trop longtemps cachée derrière la nudité comme un costume. Dans *Go, go, go, said the Bird* elle endosse le rôle de femme et de partenaire de jeu. Elle est co-agissante de l'action avec Philippe Chosson. À la fois elle est initiatrice du désir, à la fois elle en est aussi le réceptacle. Toutefois, pendant toute la performance, elle va chercher à détourner les attentes et amener le public à considérer de nouveaux imaginaires. Sophie Jacotot, historienne spécialisée sur la danse, nous dit que la nudité est sans cesse détournée : « La nudité est sans cesse habillée d'un nouveau signifiant, par la manipulation du corps, l'inscription de signes sur celui-ci, l'usage d'objets ou de lumières qui font apparaître les corps sous un nouveau jour.<sup>83</sup> » Le travail de la nudité avec la lumière et l'utilisation d'objets nourrissent le processus de création du spectacle

---

<sup>82</sup> Boivineau, Pauline, « La relation artiste-spectateur face et avec la nudité : une transgression "entre". », *EspacesTemps.net* [En ligne], Travaux, publié le 24 octobre 2019, consulté le 24/10/2019.

<sup>83</sup> Jacotot, Sophie, "La nudité sur les scènes de danse contemporaine", *Recherches en danse* [En ligne], Actualités de la recherche, publié le 10 mai 2017, consulté le 10/10/2020.

de Camille Mutel. Avec la lumière, les corps nus deviennent matière et aplat en mouvement, le point 0 de la représentation, une feuille blanche qui se meut par l'écriture du corps. Les objets détournent l'attention des corps et déplacent l'éruption du désir, ils apportent une fraîcheur, une attention, une originalité. Roland Huesca, professeur d'esthétique, ajoute : « Ici, il ne s'agit pas de transformer le corps en œuvre, mais au contraire de "désœuvrer" une histoire de la représentation. »<sup>84</sup> La nudité et la présence de l'œuf dans toutes ses matérialités vont élaborer de nouvelles images et représentations de la nudité et de la sexualité. Le rapport nudité/public peut s'avérer conflictuel : pour certain·e·s elle dérange et pour d'autres elle fascine. En tri-frontal, Camille Mutel et Philippe Chosson évoluent dans une grande proximité avec le public. Pour Camille Mutel « si on ne peut pas accepter le côté trop cru d'une réalité on peut quand même saisir quelque chose de son transfert. »<sup>85</sup> Avec *Go, go, go said the Bird* elle a voulu permettre aux publics de regarder le spectacle avec les yeux des autres spectateur·rice·s quand la nudité deviendrait trop gênante. En donnant au public la possibilité de faire ses propres choix, elle refuse qu'il devienne voyeur.

Dans *Auto-porn box*, la nudité est personnelle et intime. Elle est en lien avec les pratiques respectives des sexualités camp, BDSM, escorting *etc.* des performeur·euse·s qui ont l'habitude d'être nu·e·s sous le regard. Dans la revue *Jeu*, Maurice Blois déclare : « Sur les planches, la nudité est personnalisée : cet acteur est une personne, un être humain, un citoyen que je vois évoluer pas trop loin de moi. »<sup>86</sup> Cette nudité est la plus authentique car elle vient des interprètes. Ici, il n'y a pas le filtre de la représentation, il ne s'agit pas de jouer un rôle, le but des performances est d'agir en son nom propre et de partir de soi. La nudité fait donc récit de l'intime. L'audience d'*Auto-porn box* fait face à la nudité des performeur·euse·s : « Il y a une transgression rarement franchie et décuplée par la nudité, en ce qui concerne la proximité des corps entre artistes et spectateurs. La proposition est de l'ordre de l'expérience personnelle – qu'est-ce que cela me fait de toucher un corps nu ? – et collective – que faisons-nous ensemble face et avec ce

---

<sup>84</sup> Huesca, Roland, « Nudités : les "utopiques" du corps et de la peau », *Agôn* [En ligne], 3 | 2010, publié le 1er février 2011, consulté le 22/09/2019.

<sup>85</sup> Entretien avec Camille Mutel. Réalisé le 9 septembre 2020. Annexe 2.

<sup>86</sup> Blois, Maurice, « Tout nu or not tout nu : nudité au théâtre et au cinéma », *Jeu*, n°88, 1998, pp. 114–117.

corps ? »<sup>87</sup> Durant les performances, les publics - en petit nombre et dans un espace restreint - sont invités à se rapprocher des interprètes. Ces bulles de soi transgressent l'espace public de la performance pour faire émerger des lieux intimes et collectifs.



Figure 6 : Kay Garnellen, Auto-porn box de Matthieu Hocquemiller, Cie a contre sens du poils / Crédit photo : Nadya Larina

Pour Roland Huesca, cette forme et cette proximité de la nudité est semblable à celle de la vie courante et dont nous nous sommes accoutumés : « ces nudités fabriquent des états de corps proches du quotidien, mais suffisamment dissemblant pour contrarier les lieux codés de la conformité . »<sup>88</sup> Ces nudités subjectives sont présentes pour familiariser les publics aux façons de vivre sa sexualité dans le vie de tous les jours. Pour Huesca, elles sont nécessaires car elles présentent des sexualités qui s'affirment et qui étoffent nos imaginaires sexuels : « Il devient nécessaire de disloquer les habitudes en proposant d'autres types de perceptions et de formes dont le foisonnement enrichirait nos systèmes de représentation. »<sup>89</sup> Les performances donnent un aperçu d'une nudité et de sexualités hors-normes au public. A la fois nouveau monde, contrée à explorer, affirmation de soi, ces nudités se réapproprient le regard dans l'espace collectif de la performance : « Cependant, chaque lieu ses attentes, à chaque signification ses proximités ou ses éloignements: menant la danse, nudités et regards structurent en silence les conditions de la rencontre. Car si les corps nus se montrent dans leur vulnérabilité, ils affirment aussi, en un même geste, leur puissance et leur emprise sur le regard de l'autre. »<sup>90</sup> La nudité s'impose à l'espace, par sa présence elle en détourne les qualités pour devenir un lieu autre qui se distingue et ne vit que par lui-même : « Ici et ailleurs, aujourd'hui comme hier, la nudité habite les lieux qu'elle produit comme elle s'impose et fait de la contrebande là où on ne l'attend pas. La nudité aurait donc une place quelque part, à moins qu'elle n'ait une place à part. »<sup>91</sup>

---

<sup>87</sup> Boivineau, Pauline, « La relation artiste-spectateur face et avec la nudité : une transgression "entre" . », *EspacesTemps.net* [En ligne], Travaux, publié le 24 octobre 2019, consulté le 24/10/2019.

<sup>88</sup> Huesca, Roland, *La danse des orifices, Etude sur la nudité*, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2015, p. 27.

<sup>89</sup> *Ibid.* p. 57.

<sup>90</sup> *Ibid.* p. 85.

<sup>91</sup> Barthe-Deloizy, Francine, *Géographie de la nudité, Etre nu quelque part*, collection D'Autre part, Editions Bréal, 2003, p. 227.

## 2. Fluidité de la nudité : quand la nudité trouble

La nudité brouille les frontières entre espace public/privé et intime/collectif. Dans cette partie, nous voulons évoquer la fluidité de la nudité, c'est-à-dire comment elle bouleverse ses représentations. La nudité est un équilibre qui efface les marqueurs sociaux-économiques, la nudité peut brouiller les normes de genre. Pour Francine Barthe-Deloizy, chercheuse en géographie, la nudité influence les corps dans des idéaux corporels : « La représentation de la nudité a joué un rôle déterminant dans les processus de construction sociale des genres, en imposant des stéréotypes de corps qui incarnent des valeurs plus que des réalités. »<sup>92</sup> Dès lors, il s'agit de voir comment ces stéréotypes de corps sont troublés par la nudité ainsi que de déconstruire les évidences qui les entourent.

*Go, go, go said the Bird* interroge cette fluidité. Camille Mutel le conscientise à plusieurs reprises dans ses spectacles, elle en dit quelques mots dans notre entretien :

« Avec un bon éclairage parfois on oublie complètement qu'on est humain savoir si c'est un homme, une femme, s'il est jeune ou âgé, s'il y a l'ossature qui ressort... A partir de ça quand tu découvres les appareils génitaux, tu as une femme ou un homme clairement et c'est très compliqué de travailler sur les fluidités de genre. Et je me suis dit, il faut aborder ça de façon très frontale. Dès que tu montres le sexe ton corps n'est plus une feuille blanche. »<sup>93</sup>

La nudité est clairement affichée dans *Go, go, go said the Bird*. Les publics ont bien devant eux une personne masculine et une personne féminine de par la co-présence de leurs organes génitaux. Pourtant, au fil de la performance, le regardant a tendance à oublier les appareils génitaux pour voir à la place un corps dans son entièreté. Les appareils génitaux sont relégués en arrière-plan. La rencontre et la fusion des deux corps font disparaître peu à peu leurs caractères, ils sont souvent cachés par le corps de l'autre interprète. Dans son article sur « Le degré zéro du costume : la nudité », Michel Vaïs interroge le glissement vers une dimension sexuelle que provoque le nu : « Pour beaucoup de gens, le nu est un signe d'intimité et, à ce titre, il comporte une connotation sexuelle. C'est même dans notre monde "textile", la première idée qui vient à l'esprit, car le sexe y est généralement soit refoulé, soit oblitéré, soit offert au spectacle. »<sup>94</sup> *Go, go, go, said the Bird* déconstruit cette évidence, la nudité retrace un parcours d'une sexualité

---

<sup>92</sup> Barthe-Deloizy, Francine, *Géographie de la nudité, Etre nu quelque part*, Collection D'Autre part, Editions Bréal, 2003, p. 47.

<sup>93</sup> Entretien avec Camille Mutel. Réalisé le 9 septembre 2020. Annexe 2.

<sup>94</sup> Vaïs, Michel, « Le degré zéro du costume : la nudité », *Jeu*, revue de théâtre, n°32, 1984, pp. 30-39.

mais en aucun cas n'est sexuelle, sexualisée et sexualisante. Le nu est avant tout artistique, engagé, affiché dans un but de recherche. Ce qui est ingénieux dans le travail chorégraphique et artistique de Camille Mutel, c'est sa capacité à élaborer un discours sur la sexualité tout en détournant le désir et en effaçant la présence des appareils génitaux comme s'ils apparaissaient floutés. La démarche prend une forme plus artistique que pornographique, que du sexe pour du sexe. Non, au contraire, tout est articulé par références, métaphores, images, ellipses. L'enchaînement de mouvements, la lumière, les objets fluidifient la nudité pour considérer le corps dans son ensemble. Cette nudité s'ancre dans le propos. Elle tisse une rencontre chorégraphique de deux amours celle du sexe et de la poésie.

Pour *Queen-size* cette fluidité de la nudité a lieu par les corps : « Nous avons dû faire face à des corps qui sont quelque peu différents : un corps qui est dans un sens ce que l'on attendrait d'un corps masculin très viril et un corps qui est beaucoup plus fin, plus tendre, plus féminin donc nous avons dû gérer ces deux corps. »<sup>95</sup> Même si les corps sont leurs propres marqueurs, ils peuvent s'en détacher pour évacuer les attentes qui sont faites d'un corps aux archétypes masculins. *Queen-size* donne à voir différents types de corps, de corporéités, de masculinités. Être un homme ne passe pas seulement par les diktats virilistes et un corps musculeux. À l'opposé, il ne s'agit pas ici de seulement genrer ou masculiniser le corps : « Comment devient-elle autre chose que deux hommes attachés l'un à l'autre pour peut-être devenir une forme vitale qui n'est pas humaine ? »<sup>96</sup> Ce qui intéresse Mandeep Raikhy c'est de créer une créature de l'intime qui serait la combinaison de plus d'un corps, de faire mouvoir ses corps en symbiose absolue. Sa démarche s'inscrit dans une visée que l'on pourrait considérer comme *queer* : « Le *queer* vise à troubler toutes les dichotomies, se caractérise par sa fluidité, n'a pas de définition ferme. Le *queer* n'a jamais rien de définitif : comme fonction critique, il enjoint à expérimenter, réévaluer, remettre en question.<sup>97</sup> » La nudité de *Queen-size* est *queer*, elle enjoint à se défaire des stéréotypes de corps. Elle transforme l'intime en flux avec

---

<sup>95</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3.

<sup>96</sup> *Idem*.

<sup>97</sup> Garcin-Marrou, Flore, « Le "performatif" de Judith Butler à l'épreuve de la scène », *Esthétiques queer dans la littérature et les arts, Sexualités et politiques du trouble*, Plana Muriel et Sounac Frédéric (dir.), Editions universitaires de Dijon, 2015, pp. 33-43.

l'association de corps en mouvement. Cette nudité remet en question l'homophobie ambiante des lieux publics en créant son propre tiers-lieu *safe*.

Dans un entretien avec Barbara Métails-Chastanier, Matthieu Hocquemiller parle de son travail autour des corps hors-normes : « À partir du génital et du sexuel, on parle d'autre chose avec, effectivement, dans (*nou*) et *Auto-porn box* des corps non-normatifs. »<sup>98</sup> *Auto-porn box* aborde la nudité sous le prisme du *post-porn* en présentant des corps qui s'assument : corps de travailleur·euse·s du sexe, corps trans, corps PD, corps *queer*. Le corps apparaît alors « comme laboratoire d'expérimentation. Dans le *post-porn*, le corps joue un rôle central et devient un espace privilégié d'expérimentation. Il perd ses connotations masculines ou féminines, pour devenir "une plateforme relationnelle vulnérable, historiquement et socialement construite, dont les limites sont constamment redéfinies" (Preciado, 2009).<sup>99</sup> » Cette nudité est la plus fluide car constamment changeante, elle n'est pas prise au sérieux et ses potentialités sont clairement affichées et déjouées. Cette nudité en société dérange aussi : « C'est pourquoi le corps devient un lieu, un moyen, un manifeste, un dispositif, un instrument de subversion, de critique, de réaction à la violence d'une société normée "qui blesse mon corps en permanence" Diana Pornoterrorista, Interview, Rome, 11 mars 2011.<sup>100</sup> » Elle blesse les corps en ne reconnaissant pas leur existence et leur singularité. En s'exposant les nudités d'*Auto-porn box* deviennent revendications d'être et de devenir, que le corps est une matière en constante transformation. Au final, la nudité met en lumière notre propre rapport au corps, à celui des autres, et au sien en présence de celui des autres : « Le nu fabrique sa signification dans un contexte de réception qu'il revient au participant de co-construire. Il importe donc pour l'artiste comme pour le chercheur de s'attacher à comprendre ce que le corps, et particulièrement le corps nu, révèle et construit de notre rapport à la société. »<sup>101</sup> La nudité se co-crée avec un public qui décide à son tour de ses représentations. La nudité parle de notre intime collectif et comment elle peut déranger en société car elle possède le pouvoir d'agir sur nos corps et nos individualités.

---

<sup>98</sup> Métails-Chastanier, Barbara, « Processus de distribution dans/de la performance post-pornographique », *Agôn*, publié le 12 novembre 2015, consulté le 07/08/2019. Annexe 1.

<sup>99</sup> Borghi Rachele, *Post-porn*, Rue Descartes, n°79, 2013/3, pp. 29-41.

<sup>100</sup> *Idem*.

<sup>101</sup> Boivineau, Pauline, « La relation artiste-spectateur face et avec la nudité : une transgression "entre" ». », *EspacesTemps.net* [En ligne], Travaux, publié le 24 octobre 2019, consulté le 24/10/2019.

### **3. Agentivité de la nudité : faire advenir par le corps**

Être nu ou se mettre nu peut devenir une posture de contestation. L'action de se déshabiller permet de décomposer le langage de l'intime et troubler son espace d'expression. À quel moment la nudité se dote d'un pouvoir d'agir ? La nudité est une affirmation, la nudité dénote, la nudité s'observe. « Un nu n'est jamais discret ; il fait au contraire effraction. »<sup>102</sup> Le pouvoir de transgression de la nudité lui donne la force de désobéir à la loi alors que l'infraction de la nudité devient l'action même de briser le cadre. La nudité dicte ses conditions pour les faire advenir. Dans *Auto-porn box*, la nudité est en action, elle fait partie de la pratique sexuelle présentée dans chaque box. Quant à *Queen-size*, la partition chorégraphique est répétée à trois reprises comme si elle s'ancrait peu à peu dans la peau des spectateur-trice-s et dans l'espace. « La dimension performative tient à cette particularité de répéter pour faire advenir, répéter pour prendre effet. »<sup>103</sup>

Nous allons prendre comme étude de cas principale la pièce *Autoporn box* de Matthieu Hocquemiller. Les interprètes de chaque box de par leur corps donnent existence à leur pratique respective : « Le pouvoir s'est avancé dans le corps, il se trouve exposé dans le corps même. »<sup>104</sup> Le corps nu dégage une aura qui se charge d'une force d'action. Le travail de Matthieu Hocquemiller cherche à interroger les possibilités du corps en acte, à quel point il peut transformer son environnement et briser les carcans sociétaux par sa puissance d'être : « Pour Matthieu Hocquemiller, la danse contemporaine (reconnue institutionnellement) et la contre-culture *post-porn* (encore marginale et *underground*) ont des choses à se dire car "elles questionnent un corps politique et interrogent par la représentation, les limites et les normes". »<sup>105</sup> Dans *Auto-porn box*, le corps serait un espace politique qui par sa monstration pourrait changer les carcans que la société voudrait lui imposer. De plus en plus d'artistes, sur les scènes contemporaines, cherchent à déstabiliser une représentation du corps très normée et

---

<sup>102</sup> Jullien, François, *De l'essence ou du nu*, Paris, Seuil, 2000.

<sup>103</sup> Garcin-Marrou, Flore, « Le "performatif" de Judith Butler à l'épreuve de la scène », *Esthétiques queer dans la littérature et les arts, Sexualités et politiques du trouble*, Plana Muriel et Sounac Frédéric (dir.), Editions universitaires de Dijon, 2015, pp. 33 à 43.

<sup>104</sup> Foucault, Michel, « Pouvoir et corps », *Quel corps ?*, n°2, septembre-octobre 1975, pp. 2-5.

<sup>105</sup> Delorme, Wendy, « Précipités # 6 : rencontre avec Matthieu Hocquemiller », *Hétéroclite*, publié le 5 février 2016, consulté le 10/09/2019. Annexe 1.

stéréotypée : « On se retrouve avec une convergence très actuelle : des scènes qui s'intéressent à la représentation du corps, à la dédramatisation du corps, qui par-là s'intéressent à ce qui se construit entre l'intime et le social, ce qui construit la norme, comment le corps est un dispositif de pouvoir... »<sup>106</sup> Ainsi dédramatisé et rendu visible, le corps s'empare d'une revendication d'existence et de réappropriation d'une visibilité qui longtemps lui a échappé ou lui a été interdite. Judith Butler interroge l'acte de représentation et sa convergence politique :

« Comme le dit Butler, nous ne sommes pas des sales gosses qui voulons tout abattre mais il y a des normes qui protègent et des normes qui détruisent. Interroger la norme, c'est la rendre plus poreuse, plus inclusive. On retrouve les deux axes : la représentation et l'implication politique de la représentation. Si l'artistique et le politique convergent, ce n'est pas un hasard. Forcément il y a une préoccupation autour de l'image, du représentable et à la fois il y a une question sur la représentation qui participe de l'imaginaire et de la construction de la norme. »<sup>107</sup>



Figure 7 : Marianne Chargois, *Auto-porn box* de Matthieu Hocquemiller, Cie a contre sens du poils / Crédit photo : Nadya Larina.

*Auto-porn box* cherche à déconstruire les imaginaires et nourrir de nouvelles représentations du corps et de la sexualité en faisant de l'univers intime et sexuel de chaque performeur·euse un terrain de jeu et d'exploration. Le public est en contact direct avec les personnes au plateau, au plus près de leurs réalités et pour découvrir leur quotidien. Mettant un point d'orgue à ouvrir un dialogue respectueux avec les interprètes et bienveillant avec les spectateur·trice·s, la nudité à laquelle iels font face les engage à rompre avec les schémas du quotidien pour accueillir de nouvelles perspectives et représentations. Avec ses pièces, Matthieu Hocquemiller donne la place à des corps et des performeur·euse·s qui sont souvent absent·e·s des réseaux de danse institutionnalisés notamment dans *Jusque-là c'est nous, nou* et *Auto-porn box*. Dans un entretien pour le journal en ligne *Agôn*, Matthieu Hocquemiller et Barbara Métais-Chastanier échangent sur la pluralité des corps et leurs visées politiques dans les derniers spectacles de Matthieu Hocquemiller :

---

<sup>106</sup> Entretien Matthieu Hocquemiller pour le Festival Explicit, HTH Montpellier, réalisé par Bruno Paternot pour *Inferno*, publié le 2 juin 2015, consulté le 10/10/2019. Annexe 1.

<sup>107</sup> *Idem*.

« B.M-C - Dans *Jusque là c'est nous* (2012), c'est ce qui m'avait frappée, cette confrontation avec des corps qu'on voit rarement sur les plateaux de danse et qui se charge d'un sens politique.  
MH - C'est parce que je cherche des corps qui soient traversés par certaines choses, qui soient porteurs d'une certaine histoire ou d'un certain discours. (...) Je crois que ce qui m'intéresse c'est de travailler à questionner la norme des corps représentés et des imaginaires. L'intérêt est artistique – dans l'histoire de la représentation – et politique dans l'enrichissement des possibilités. »<sup>108</sup>

Ces corps racontent des histoires, des vies, des quotidiens qui souvent ont lieu à couvert d'un toit. En les sortant de leurs espaces protégés, ils réinvestissent un récit collectif qui veut les oublier. On le remarque avec la performance de Marianne Charoïs, travailleuse du sexe et dominatrice. Monde incompris et peu connu, Marianne Charoïs a la possibilité de partager son expérience et son ressenti en éduquant le public présent sur les réalités du métier. Considéré comme publique de par son corps, elle se le réapproprie par la parole :

« La femme publique, est publique par son corps, non pas par sa parole. Ici, elle se donne cette parole, elle la construit et la délivre au monde avec son corps. Ce manifeste fait preuve de la volonté de bouleverser cette frontière entre le privé et le public, la prise de parole permet l'*empowerment* sur la connaissance, sur le savoir produit jusqu'à présent sur ces sphères hermétiques. »<sup>109</sup>

Afficher la nudité sur l'espace scénique lui permet d'acquérir son espace d'expression propre. Cette prise de position lui confère un pouvoir sur le public présent en lui donnant la possibilité de se réapproprier un système de savoir et d'expérience qu'il doit à nouveau s'emparer. Pauline Boivineau parle de la façon dont la nudité peut devenir un moteur réflexif pour le public : « Ce qui se joue dans le regard du spectateur, dans son espace de divertissement, peut devenir un espace de réflexion politique, d'autant plus si celui-ci est bousculé, et la nudité y contribue dans le cas que nous avons étudié. »<sup>110</sup> Au-delà d'une capacité d'observation, l'assistance de ces *Auto-porn box* peut décider de développer leur propre analyse de leurs rapports à la nudité, au corps, à leurs pratiques sexuelles. La nudité « constitue l'élément d'un vocabulaire, d'un langage qui aide à comprendre les sociétés dans lesquelles elle se montre ou se laisse deviner. »<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> Métais-Chastanier, Barbara, « Processus de distribution dans/de la performance post-pornographique », *Agôn* [En ligne], 2015, publié le 12 novembre 2015, consulté le 07/08/2019. Annexe 1.

<sup>109</sup> Apsit, Yris, *Le corps du post-porn : Pornographie, création, résistance et subversion des identités*, thèse, 2012.

<sup>110</sup> Boivineau, Pauline, « La relation artiste-spectateur face et avec la nudité : une transgression "entre" », *EspacesTemps.net* [En ligne], Travaux, publié le 24 octobre 2019, consulté le 24/10/2019.

<sup>111</sup> Barthe-Deloizy, Francine, *Géographie de la nudité, Etre nu quelque part*, Collection D'Autre part, Editions Bréal, 2003, p. 13.

La nudité de *Queen-size* se dresse comme une posture de contestation contre l'article 377 du Code Pénal indien. Avec une tournée dans tout le pays et à l'étranger, cette nudité s'est dotée d'un pouvoir d'agir qui par les corps nus a réussi à faire advenir un changement dans l'article 377. Aux côtés d'autres combats, *Queen-size* a permis la dépénalisation de l'homosexualité en Inde. Pour Roland Huesca, la nudité des corps en représentation agit comme une affirmation d'être au monde : « Avec pour gage d'authenticité et de sérieux le désir ou la mortification, ces corps nus portent les atours d'un combat existentiel à mener contre une société jugée répressive. »<sup>112</sup> Dans la pièce *Queen-size*, les corps nus se changent en vecteur de transgression des interdits, la rencontre physique et charnelle de deux corps masculins en est l'infraction. Huesca ajoute que toute nouvelle représentation corporelle est engagée : « Michel Foucault l'a montré : toute mise en scène d'une nouvelle corporéité reste un geste éminemment politique. »<sup>113</sup>

En tant qu'artiste et en exposant son corps, Camille Mutel se réapproprie un discours sur sa nudité, sa féminité et la place de son désir au plateau : « Plusieurs chorégraphes femmes des années 2000 – Camille Mutel, Maxence Rey, Gaëlle Bourges –, font usage des corps dénudés sur scène pour déjouer les codes et les assignations posées habituellement sur le nu féminin. Ce faisant, elles posent un regard de femme sur la question du désir et déplacent les attentes du public et de la critique. »<sup>114</sup> Par la nudité, son corps est situé et prend la parole. C'est elle qui imagine et réfléchit aux représentations de sa nudité et ce qu'elle va évoquer. Elle détourne les attentes du nu féminin en le représentant de façon distanciée, froide et qui n'est pas centré autour d'un érotisme illusoire. Au contraire, la nudité peut s'emparer d'une dimension quotidienne peu présente sur les plateaux en représentant des corps en action et qui s'affirment dans leurs intimités et leurs sexualités. Les trois créations étudiées nous saisissent par leur réalisme car elle brise la barrière de confort préétablie avec le public : « Or, cette apparition brute du corps représentant devant le corps représenté fait violence au spectateur en imposant une co-présence, là où la distance fictionnelle préservait

---

<sup>112</sup> Huesca, Roland, *La danse des orifices, Etude sur la nudité*, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2015, p. 23.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>114</sup> Jacotot, Sophie, "La nudité sur les scènes de danse contemporaine", *Recherches en danse* [En ligne], Actualités de la recherche, en ligne depuis le 10 mai 2017, consulté le 10/10/2020.

l'indépendance respective de la scène et de la salle. L'apparition du corps en jeu, en acte, dote la violence et l'obscénité de l'action dramatique d'un réalisme troublant. »<sup>115</sup> La nudité est bien réelle et la dimension performative de la sexualité perturbe les habitudes des spectateur·trice·s. Comme le dit Wendy Delorme dans son article, la nudité «concentre des enjeux artistiques et politiques : comment le corps est tissé dans une époque et traversé de flux ; comment le corps est l'endroit de la relation et de la transaction au monde. »<sup>116</sup> Autre que la nudité, le désir est aussi un système de communication et d'échange avec son environnement, il régit les rapports entre les individus et leurs intimités. Ce qui se joue dans l'espace clos et sombre de la salle de spectacle peut s'apparenter à un jeu de séduction entre deux amant·e·s où l'échange de regard déterminera l'union à venir.

---

<sup>115</sup> Guervilly, Herveline, « Le nu de l'acteur. Erotisme et pornographie sur la scène contemporaine », *Théâtralité de la scène du XVIIIe siècle à nos jours dans la littérature, les arts du spectacle et de l'image*, Beauchamp Hélène, Plana Muriel (dir.), Editions Universitaire de Dijon, 2013, p. 259.

<sup>116</sup> Delorme, Wendy, « Précipités # 6 : rencontre avec Matthieu Hocquemiller », *Hétéroclite*, publié le 5 février 2016, consulté le 10/09/2019. Annexe 1.

### C. LE DÉSIR AU REGARD DE L'INTIME : érotisme dans l'acte performatif

L'acte de désirer est présent partout par-devers nous en société ou dans l'intimité de son chez-soi. Intimité et désir ont donc quelque chose à se dire. Le corpus de ce mémoire a pour attrait la représentation de la sexualité au plateau. On pourrait s'attendre à une omniprésence de l'érotisme et pourtant ? Le désir fait son apparition par l'image que cela soit par l'image mentale, la sensation, ou l'action de regarder. L'érotisme existe par le regard de soi ou de l'autre tout comme l'intime. Ainsi, comment est-il possible de recréer de l'intime entre regardant-e/regardé-e par l'érotisme ? Comment le regard intervient-il dans l'éruption du désir ? Comment, dans les créations, le public est invité à toucher avec les yeux ?

Regarder un-e inconnu-e intensément, se caresser en public, draguer en soirée, l'art de la séduction mobilise tous les espaces. Faire l'expérience du désir, vivre le désir est de ce fait une sensation partagée, collective. De ce désir se construit un intime commun, un vécu de l'érotisme. Ce désir déstabilise aussi la dichotomie espace public/privé en s'associant avec l'acte de regarder. C'est par celui-ci que l'érotisme va rendre public un acte intime. Au final, est-ce que le désir serait un langage pour parler de l'intime ? Grâce à l'éroscénologie, c'est-à-dire l'étude des significations de l'érotisme développée par Jean-Marie Pradier, nous allons interroger la place du désir dans l'intime et la sexualité en scène. Nous élargissons aussi notre champ de recherche à l'érotologie, l'étude de la sexualité, pour s'enquérir de son agencement à l'érotisme. L'acte performatif de *Queen-size* dépeint la rencontre érotique de deux hommes. *Go, go, go said the Bird* détourne l'objet sexuel et crée du désir là où on ne l'attend pas. Pour *Auto-porn box*, la question du désir est centrale : les performeur-euse-s s'emparent du désir, de leur désir pour le mettre en scène et l'exposer au regard. D'un érotisme détourné, d'un érotisme de l'image à celui du regard, il s'agira d'apporter un éclairage.

« Considérons l'érotisme comme l'acte d'un dévoilement à travers lequel se lie l'apparition du corps et l'apparition de l'intimité de l'être; un acte empreint d'interdit qui suscite un plaisir tenant tant au processus d'apparition qu'à l'interdit de cette apparition. Ainsi l'érotisme s'inscrit-il dans un rapport entre celui qui se découvre, d'une part, celui qui jouit de ce dévoilement, d'autre part. De cette relation érotique découle une série de relations dialectiques : entre l'être et le corps, entre soi et l'autre, entre apparition et disparition, entre présence et absence. »<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> Guervilly, Hervelline, « Le nu de l'acteur. Erotisme et pornographie sur la scène contemporaine », *Théâtralité de la scène du XVIIIe siècle à nos jours dans la littérature, les arts du spectacle et de l'image*, Beauchamp Hélène, Plana Muriel (dir.), Editions Universitaire de Dijon, 2013, p. 251.

## **1. Désérotisation : quand le désir n'est plus au centre**

Dans son article « Les caresses de l'œil ou les scènes d'Eros », Jean-Marie Pradier déclare : « Si les représentations brutes de la sexualité continuent à inonder le marché d'une "pornoscopie" bas de gamme, l'art de la représentation érotique semble en panne. »<sup>118</sup> Alors que nous sommes envahis d'images pornographiques et érotiques au quotidien et dans nos espaces d'existence intimes et partagés, au contraire il devient nécessaire de désérotiser une histoire de la représentation. Une nouvelle vague de chorégraphes se tourne vers la sexualité comme outil. Leurs processus de création cherchent à trouver d'autres moyens de parler du sexuel en désérotisant sa représentation. Détourné, déplacé, désérotisé donc, le désir se réinterroge.

*Go, go, go said the Bird* de la chorégraphe Camille Mutel se place dans cette démarche-là. Tout est fait en sorte pour que l'érotisme ne passe pas par le corps ni la nudité. En utilisant des objets comme la jarre pour déverser le blanc d'œuf sur les corps par exemple, une attention est portée sur le geste et non pas la dimension érotique qu'il peut porter. Les différentes matérialités de l'œuf (liquide, dur, battu) sont un support de cette désérotisation. L'aspect érotique est détourné, la connivence entre les corps s'envisage de façon froide, scientifique, analytique. Ce sont parce que les corps s'entrechoquent de façon rythmés que le blanc d'œuf est battu et qu'il se transforme en substance séminale. L'érotisme de la pièce se développe à travers l'image, la métaphore. Il s'agit de montrer au lieu de représenter, signifier au lieu de faire. Cette suggestion se caractérise par l'apparition et la disparition soudaine de l'érotisme, de son effleurement. certains moments, la charge érotique est déplacée dans la voix d'Isabelle Duthoit, elle passe à travers le corps : « Le lien est aussi beaucoup fait par Isabelle. C'est elle qui porte les charges qu'on a essayé de désérotiser au maximum, au fur et à mesure. On a vraiment essayé de garder la forme des choses et d'enlever tout ce qu'il y a à l'intérieur pour qu'il n'y ait que la voix d'Isabelle qui porte ces charges. »<sup>119</sup> La substance de l'érotisme est vidée pour être déversée dans la sonorité de la voix d'Isabelle. Un effort a été porté sur la façon dont elle pouvait justement érotiser cette voix :

---

<sup>118</sup> Pradier, Jean-Marie, « Les caresses de l'oeil ou les scènes d'Eros », *Ce sexe qui nous dépasse*, Battaglia Valérie (dir.), Cosmopolitiques, Editions De L'aube, Monde En Cours, 2003, p.18.

<sup>119</sup> Entretien avec Camille Mutel. Réalisé le 9 septembre 2020. Annexe 2.

« Pareil, au départ, en regardant des pornos en disant qu'est-ce que tu fais avec ces voix-là ? Comment tu prendrais ces cris, comment tu travaillerais à partir de ça, les cris qui sont autant masculins que féminins, qu'est-ce qui vient ? Quel souffle vient ? En fait, elle a beaucoup travaillé sur ces énergies-là, d'énergie de souffle ou de sons très graves de ce cri qui monte petit à petit jusqu'à cette forme d'orgasme, grave à l'aiguë. »<sup>120</sup>



Figure 8 : Isabelle Duthoit, Go, go, go said the Bird de Camille Mutel, Cie Li(luo) / Crédit Photo : Paolo Porto, 2016.

S'emparer du porno comme matière artistique pour le disséquer et en garder une matière de travail qualifie justement la démarche de création de Matthieu Hocquemiller. Ses pièces élaborent un discours autour de la sexualité, cette sexualité ne va pas toujours de pair avec l'érotisme ni la pornographie. Matthieu Hocquemiller réimagine une « pornoscopie » inclusive qui casse les codes des stéréotypes de genre et de corps. Dans *Auto-porn box*, les interprètes se sont réappropriés leur sexualité pour l'affirmer. Dans ce cas-là, ils émettent une parole autour/à partir de la sexualité. Leur rapport au désir est abordé mais il n'est pas central, la parole l'est. Pour Roland Huesca, le chorégraphe efface les marque de la sexualité et son expression par le désir : « Matthieu Hocquemiller déstabilise les significations premières du sexe, il en neutralise les signes.<sup>121</sup> »

## **2. Erotisme de surface : le désir en suspens**

Le désir peut être évoqué de façon distanciée et ne transparaître qu'en surface. Les deux pièces suivantes signifient et représentent l'érotisme sans tomber dans la facilité d'un érotisme sexuel et pornographique. Simple touche de pinceau sur la toile, cet érotisme concentre l'essence même du désir.

*Queen-size* effleure le désir par la qualité physique dont la pièce a besoin pour être performée. L'œuvre serait ainsi érotique par l'effort de la performance, on peut reciter : « Je pense que cette transformation d'un objet qui est homoérotique à une performance qui est homoérotique parce qu'elle engage une force physique et une mise en jeu du corps en 2h30 change notre point de vue. »<sup>122</sup> Les corps des danseurs secrètent,

---

<sup>120</sup> Entretien avec Camille Mutel. Réalisé le 9 septembre 2020. Annexe 2..

<sup>121</sup> Huesca, Roland, *La danse des orifices, Etude sur la nudité*, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2015, p. 174.

<sup>122</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3.

ce qui attire l'œil des spectateur·trice·s, ce sont les corps qui se débattent face à l'épuisement qui sont érotiques. Mandeep Raikhy a décidé que les danseurs ne soient pas complètement nus ce qui soustrait une possible charge érotique qui deviendrait plus sexuelle qu'artistique. Roland Huesca déclare : « Il faut dire que, le plus souvent, façonné par l'exercice, le corps des danseurs, tout comme leur beauté, possède le plus souvent une forte charge érotique.<sup>123</sup> » Le corps des danseurs sont eux-mêmes érotiques alors pourquoi ajouter une emphase ? La représentation de la rencontre homosexuelle et de deux corps masculins est artistique et charnelle. Le chorégraphe joue sur la présence et l'absence du désir, le fait de montrer et de cacher, comment s'amuser de cet interdit permet d'accéder à la lisière de l'érotisme. Un accent est mis sur la parade/les caractéristiques de l'échange avec des mouvements chorégraphiques d'éloignement et de rapprochement. Les positions sexuelles deviennent de simples mouvements chorégraphiques qui sont signifiés par des pauses. L'éruption du désir est mise en lumière par cette étape de la séduction.

Quant à Camille Mutel, elle fonctionne avec la notion de transfert pour parler de l'érotisme. Par le biais de parallèle, elle renvoie au désir. Elle s'est par exemple inspiré du *shibari*<sup>124</sup> pour assimiler une qualité de mouvement et de relation :

« C'est-à-dire que tu ne touches l'autre qu'à travers la corde, donc ce n'est qu'un touché, une caresse de corde, et la personne reste habillée. Par contre, il se joue vraiment une qualité du touché, qui va donner une qualité de caresse qui va donner une qualité de relation. Et ça m'avait vraiment sidéré parce que je voyais des corps qui n'étaient pas du tout érotisés dans le sens où ils étaient habillés du début à la fin, il n'y avait pas du tout de gestes déplacés mais quelle force érotique dans les choses ! On a regardé beaucoup de vidéos de ça. »<sup>125</sup>

L'érotisme se dévoile dans leurs actions : « Par contre de se dire, on se met un œuf dans la bouche, là il y a une attention, il y a cette chose où le jaune d'œuf doit couler dans ma bouche mais il ne doit pas être percé donc il faut que Philippe fasse attention. »<sup>126</sup>

La chorégraphe a voulu aller à l'essence même du désir pour ne retenir que le cœur, c'est-à-dire l'envie de faire sien, de s'approprier autrui, de goûter à sa peau : « Il y avait cette métaphore sur le fait de manger et d'être mangé. Une dualité de corps, une matière, une matière prête à être dévorée, cette angoisse de la dévoration et en même

---

<sup>123</sup> Huesca, Roland, *La danse des orifices, Etude sur la nudité*, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2015, p. 170.

<sup>124</sup> Shibari, mot japonais pour parler de l'art d'attacher un corps avec des cordes. Pratique érotique et artistique.

<sup>125</sup> Entretien avec Camille Mutel. Réalisé le 9 septembre 2020. Annexe 2.

<sup>126</sup> *Idem*.

temps ce désir de dévoration. »<sup>127</sup> Cette correspondance avec l'érotisme à travers une sexualité originale et réinventée que propose Camille Mutel donne à voir une expérience de soi d'autant plus intime : « Se frôlant, se caressant, elle s'offre ; dans cette érotique des surfaces, elle se reconnaît comme sujet d'une sexualité à inventer et à déchiffrer. Riche de ses expériences, et loin des préoccupations morales, ses caresses deviennent une esthétique où domine le sentiment profond d'exister, où se déploie la sensation d'être soi. »<sup>128</sup> Camille Mutel en tant qu'artiste et en tant que chercheuse personifie un corps traversé par le désir. Par l'étude du désir et de ses moyens d'expression, elle révèle un érotisme ambiant en flux constant : « Interface entre le dehors et le dedans, elle incarne le lieu où le chaud se métamorphose, l'endroit où le ressenti prend des couleurs. Les surfaces de la nudité dévoile l'intérieur du corps; elle en révèle la teneur des sensations en dévoilant la nature de leurs variations. »<sup>129</sup> Tou·te·s les chorégraphes s'interrogent à leur tour sur la conscientisation du désir dans leur pièce offrant ainsi leur propre théorie de l'érotisme.

### **3. Érotisme et regard : un échange scopique scène/salle**

La danse, le théâtre, la performance de par leur substances sont des arts éminemment érotiques puisant dans deux animations propres à l'émergence du désir, les corps exposés, les corps qui s'échauffent : « Le théâtre et la danse combinent les deux sensorialités fondatrices des pratiques érotiques: l'œil et le toucher. À l'époque de Périclès la vue – théa – relève du tactile. Elle est aussi ce qui permet de mettre de l'ordre dans le désordre du monde. »<sup>130</sup> Les spectateur·ice·s sont donc invité·e·s à toucher avec les yeux. La dialectique scène/salle se développe principalement par un dispositif créatif centré sur les possibles du regard. Anne Bogart directrice de théâtre américaine parle de la relation avec les spectateur·trice·s : « On parle rarement du rôle de l'attirance et de l'érotisme du théâtre et pourtant les deux sont des ingrédients vitaux de l'acte de création et la dynamique entre les audiences et les acteurs. »<sup>131</sup> C'est bien pour l'envie

---

<sup>127</sup> Entretien avec Camille Mutel. Réalisé le 9 septembre 2020. Annexe 2.

<sup>128</sup> Huesca, Roland, *La danse des orifices, Etude sur la nudité*, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2015, p. 180.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>130</sup> Pradier, Jean-Marie, « Les caresses de l'œil ou les scènes d'Eros », *Ce sexe qui nous dépasse*, Battaglia Valérie (dir.), Cosmopolitiques, Editions De L'aube, Monde En Cours, 2003, p. 2.

<sup>131</sup> Bogart, Anne, *A Director Prepares : seven Essays on Art and Theatre*, Routledge, Londres, 2001.

de voir que les audiences se déplacent en masse. Dans l'espace de la représentation, les membres de la salle ont le libre choix d'exercer leur droit du regard sur les offrandes qui sont disposées à sa vue :

« La scène est le seul endroit au monde où il est permis à l'œil de palper librement le bétail humain. En ce sens, en tant qu'espace de liberté oculaire, le spectacle vivant compense la pudeur, dont on sait qu'elle n'est pas une trouvaille de moraliste, ni le produit de la civilisation, mais une constante de l'espèce humaine (Hans Peter Duerr ). De son siège, tapi dans ses fantômes, le spectateur lance les tentacules du regard. Elles s'approchent des corps à l'étal, s'enroulent, touchent, caressent, piquent, dénudent, maquillent. »<sup>132</sup>

Entre les spectateur·trice·s et leurs regards, ce sont e·lle·ux qui décident de leur échange et de laisser libre court aux désirs de leur imagination. Le cœur palpitant, dans la moiteur de la salle, les êtres assis·es sur les sièges molletonnés du théâtre désirent et vivent le désir d'un seul et même regard. Iels amassent les images, les corps, les envies, les désirs : « Eros, habite le lieu où le regard jouit d'une liberté sans contrainte qui l'autorise à vagabonder sur les corps en vie des artistes, et non sur des images de corps, à s'y attarder, les palpant de l'œil, avec rire ou désir, ironie ou jouissance, la narine ouverte aux odeurs, l'oreille accueillante au timbre, aux ratés de l'élocution, à la respiration. »<sup>133</sup> Le dispositif scopique mis en place dans les trois pièces agencent une relation de proximité et d'intimité entre les êtres en scène et les êtres en salle.

*Go, go, go said the Bird* s'attache à vouloir défendre une autre façon de voir et de représenter la sexualité au plateau. Forte de son expérience de la nudité en scène, Camille Mutel établit un vocabulaire physique et chorégraphique où le corps est considéré comme une matière pure, désérotisée qui aide à révéler l'intimité du corps. Roland Huesca donne son point de vue sur la pièce : « Loin de l'acceptation docile des conventions, l'œuvre fouille et explore les recoins de nouveaux possibles ancrés dans le profond du corps. »<sup>134</sup> Camille Mutel se lance dans une recontextualisation du désir. L'érotisme est interprété et déplacé d'une telle sorte qu'il n'érotise pas les corps et que grâce à l'agencement d'images l'audience a la possibilité de se faire son propre avis et d'interroger les instants de désir. Ainsi Camille Mutel propose de scruter les temporalités

---

<sup>132</sup> Pradier, Jean-Marie, « Les caresses de l'œil ou les scènes d'Eros », *Ce sexe qui nous dépasse*, Battaglia Valérie (dir.), Cosmopolitiques, Editions De L'aube, Monde En Cours, 2003, p. 5.

<sup>133</sup> Pradier, Jean-Marie, « Eros, au fondement du spectacle vivant », *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*, Pierre Philippe-Méden (dir.), éditions L'Entretemps, 2015, pp. 19-32.

<sup>134</sup> Huesca, Roland, *La danse des orifices, Etude sur la nudité*, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2015, p. 172.

du désir et si tout doit être désir. Le regard dans les yeux des membre du public tisse aussi une relation intra-érotique où chacun-e peut observer les émotions ou le désir dans le regard de l'autre puisque l'espace est découpé en tri-frontal.

*Queen-size* explore les méandres d'une rencontre physique et charnelle des corps. Comme un instant suspendu, l'érotisme apparait en surface dans la pièce. Mandeep Raikhy, le chorégraphe, s'est lancé dans une quête des ressentis du corps, des perceptions naissantes de la connivence des chairs partagés et des intimes échangés. Roland Huesca décrit bien l'expérience *Queen-size* : « Se dénuder, se sentir, sentir l'autre, fouiller dans les couches les plus primitives et les plus archaïques du cerveau pour se révéler et se transcender, explorer le sentiment de honte, éprouver le malaise, ouvrir une fenêtre sur le chaos des affects et s'inventer. »<sup>135</sup> Danseurs et publics justement dépassent les sentiments de honte et de gêne au fur et à mesure qu'un morceau de la pièce est rejoué. Le regard doit s'habituer à la proximité de ces corps sous ses yeux. Mandeep Raikhy a recensé dans un document intitulé *My morality, his gaze*<sup>136</sup> (document annexe) toutes les qualités de regard et de réactions qu'il a pu observer en étant dans le public. Les regards ont parfois été teinté de désir, de jeu et de malice.

Enfin, *Autoporn box* propose une plongée dans l'univers de six personnalités et sexualités. Genres, corps et désirs sont abordés sans tabou pour relier un récit de l'intime à la grande histoire collective. Pour Huesca, il s'agit d'humaniser une histoire de la représentation : « L'idée est ici de faire apparaître le concept d'humanité à travers la corporéité : l'individuation et la différence physique de chacun participant à la nature même de l'humain. »<sup>137</sup> Se réappropriant leur corps et leur nature, ces êtres exposent leurs désirs aux regards affirmant le besoin toujours plus existentiel de désirer.

Cette première étape dans l'expression physique de l'intime touche à sa fin. Nous avons pu nous apercevoir qu'il est possible d'être intime ou d'exprimer l'intime par le corps. Entrelac des sensations intimes internes et de notre environnement, le corps est organe de vécus et de perceptions. Sa peau, à la fois récepteur et diffuseur de l'intime et de nos ressentis, est le médium de transaction avec le monde. La corporéité, l'organicité

---

<sup>135</sup> Huesca, Roland, *La danse des orifices, Etude sur la nudité*, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2015, p. 87

<sup>136</sup> Traduction : Ma moralité, son regard. Annexe 7.

<sup>137</sup> Huesca, Roland, *La danse des orifices, Etude sur la nudité*, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2015, p. 195. Citation d'Olivier Dubois d'un entretien réalisé le 7 octobre 2014 par Roland Huesca.

révèle une intimité physique, interne qui ne vient pas de la conscience mais du corps lui-même et qui caractérise notre singularité. Ce corps-soma est l'inconscient du corps qui s'éveille et se révèle au grand jour. Notre corps est comme un roman-photo, un récit physique de soi. Mis à poil, ce corps se caractérise de bien des façons pourtant cette nudité brouille les signifiants qui lui sont donnés pour ériger une fluidité du nu. La nudité s'inscrit dans un espace qu'elle n'a de cesse de perturber, par le nu la notion d'hétérotopie prend forme. La nudité agit d'une telle sorte qu'elle influence directement l'environnement et fait advenir un espace autre, un tiers-lieu indépendant. L'acte de regarder a pris une toute autre signification et place dans l'agencement entre la scène et la salle. Observer, percevoir est un acte profondément érotique. Nous avons cherché à comprendre comment l'érotisme se développe au sein des performances étudiées. En évitant une frontalité du désir, les chorégraphes ont trouvé un moyen de signifier par l'érotisme de surface. Chaque pièce a mis en place un dispositif scénique inclusif grâce auquel le public a pu s'interroger à son tour sur son désir, sur l'acte de regarder et de désirer. La sexualité et la pornographie parlent aussi de notre rapport à soi et au monde, ce sont deux portes ouvertes pour aborder l'intime d'un autre point de vue. Nous aimerions ainsi relier une histoire de l'intime à un récit collectif de la sexualité. Qu'en est-il de l'intime en prise avec le sexe ? Ouvrons un autre chapitre : l'intimité de la sexualité.

## **PARTIE 2 / Dénuder les êtres jusqu'à l'essence**

-

**Relier l'intime à l'histoire collective par le sexuel en scène**

La sexualité régit nos interactions au quotidien. Omniprésente dans nos sphères respectives, environnantes, de mobilités, la sexualité s'impose d'avantage à notre regard et influe de plus en plus sur notre façon de réagir et d'interagir avec autrui. Vécue dans l'intimité de son chez soi, la sexualité s'en est peu à peu affranchie pour envahir l'espace collectif et public de nos vies. Dorénavant, l'intimité profonde des êtres est exposée aux regards de tou·te·s : bienvenu·e·s dans l'extime. Serge Tisseron, psychiatre et docteur en psychologie, réemprunte la notion d'extimité à Jacques Lacan dans son ouvrage intitulé *L'intimité surexposée*<sup>138</sup>. Il décrit l'extimité comme la volonté de vouloir exprimer son monde intérieur, le mouvement et le désir de communiquer sur sa vie intime autant physique que psychique. Ce qui, à certaines époques, dans certaines cultures, était le plus caché, le plus secret est révélé, surexposé. La sexualité dénude les êtres jusqu'à l'essence : nos désirs, nos passions, les envies inhérentes de nos intimes sont mises à nu. Le masque social se délite pour dévoiler l'être à la conquête de son plaisir. On peut alors se demander de quelle manière la sexualité est-elle un langage de l'intime ?

Sur les scènes contemporaines, la sexualité devient une matière artistique à part entière. La danse s'en est emparée pour émettre un discours qui cherche à déstabiliser une histoire de la sexualité et de ses signifiants. Des artistes mettent en avant des intimes, des sexualités, des pratiques sexuelles dans leurs pièces pour briser les tabous sur la sexualité. Parler ouvertement de cette thématique permet de visibiliser des intimes et des personnalités, d'éduquer les publics. Force est de constater que notre société normée dissimule encore des intimités. Représenter *les* sexualités et non pas *la* sexualité met en avant le rapport aux regards de soi et des autres, de son désir et celui d'autrui dans une volonté d'inclusivité. Les chorégraphes des pièces de ce corpus s'emparent du sexuel pour non seulement mettre en lumière des intimes ou des pratiques sexuelles laissés dans l'ombre mais encore pour provoquer l'œil, initier la rencontre et la discussion autour du sexuel en scène.

Dans la perspective de se passionner pour l'intimité de la sexualité et de son exposition au plateau, nous allons articuler notre pensée sous trois axes de recherche qui ont pour but de déplier et de déchiffrer la place du sexuel en danse et en performance.

---

<sup>138</sup> Tisseron, Serge, *L'intimité surexposée*, Ramsay, 2001.

Matthieu Hocquemiller dans *Auto-porn* box relie l'intime à l'histoire collective pour visibiliser des intimes et des pratiques. Camille Mutel dans *Go, go, go said the Bird* représente l'acte sexuel de façon détournée et imagée en nous plongeant dans un monde où la proximité des corps interroge nos rapports au contact physique, à la sexualité et à la pornographie. Mandeep Raikhy a élaboré *Queen-size* de telle sorte que le sexuel est envisagé comme une interrogation publique et militante.

Tout d'abord, nous allons ouvrir un dialogue autour des sexualités et comment elles peuvent devenir des outils pour comprendre le monde. La sexualité en danse et en performance évolue pour être matière de jeu : la prise au sérieux est évitée pour laisser place à l'amusement. A cet endroit-là, l'excitation du sexuel est abandonnée pour concevoir une sexualité sans désir, ainsi qu'est-il possible d'inventer ? Enfin, nous considérons la sexualité au plateau plutôt comme un langage, une culture à part entière. Nous soulignons le *process* engagé dans la pièce *Go, go, go said the Bird* de Camille Mutel qui présente la sexualité comme une matière artistique et ludique de sa danse.

Par la suite, nous verrons de quelle manière la démarche du post-porn influence le processus de création en danse et en performance. Ces sexualités en scène vont chercher à s'éloigner d'une pornographie normée pour nourrir leur créativité et se réinventer. Pour cela, elles vont donner la parole aux princip-eaux-ales intéressé-e-s. Grâce au post-porn, le sexuel en scène va se réinterroger constamment et tenter de dérouter les dérives d'une porno-scopie dominante. Dans son travail Matthieu Hocquemiller met l'emphase sur la réappropriation des corps et des paroles autour de la sexualité par des personnes qui vivent du sexuel au quotidien.

Enfin, nous cherchons à élaborer un discours pour promouvoir l'intime en scène comme démarche politique. L'intimité de la sexualité peut s'inscrire dans une visée engagée qui cherche non seulement à affirmer notre devenir érotique mais encore déstabiliser une construction sociétale de la sexualité. En offrant aux publics d'autres moyens d'interagir dans un cadre sexuel et scopique, les chorégraphes proposent un échange plus authentique entre individus en marge d'une satisfaction purement érotique. *Queen-size* de Mandeep Raikhy met en lumière une intimité physique entre deux hommes face à une politique gouvernementale qui renie l'existence de l'homosexualité.

Ici, faire vivre et représenter sa sexualité est un parcours de contestation.

## A. DES SEXUALITÉS AU PLATEAU : rapport à soi et au monde

Dans cette partie, nous allons parler des sexualités au plateau et comment elles chamboulent nos rapports à l'intime et notamment à l'intime collectif. En effet, le sexuel dévoile l'intimité des êtres et révèle une part profonde de l'humain : ses envies, ses fantasmes. Il s'agit de connaître la clé de son désir et de son plaisir. Pour aller dans une exploration totale de l'intime, il faut dédramatiser le sexuel. Dans cette perspective, nous allons souligner ses potentialités ludiques et comment le sexuel peut devenir une matière malléable qui désacralise le corps, le toucher et les échanges physiques et sexuels. Le but est de s'éloigner d'une représentation pornographique trop signifiante et codifiée. Les chorégraphes cherchent aussi à utiliser le sexuel comme un outil pour aborder son érotisation, échanger sur la nudité au plateau et déconstruire nos imaginaires préexistants. La sexualité est aussi conçue en dehors de sa charge érotique et de l'instinct déplaçant les schémas relationnels entre partenaires et situant le sexuel comme une façon d'être, un état de corps. La sexualité se révèle être un langage, une culture à part entière. Il faut réfléchir non pas sur le sexuel mais *à partir* du sexuel. L'art de traiter de la sexualité au plateau est réfléchi, conscientisé, intellectualisé. La sexualité acquière un réel pouvoir de transformation de son environnement. Parler ouvertement de sexualité change nos habitudes sexuelles et agit sur notre quotidien.

C'est par nécessité d'une visibilité, de rompre avec des tabous et des stéréotypes destructeurs, de réellement considérer le travail du sexe que les *Autoporn box* invitent à l'exploration et à la discussion. Le geste est subversif mais le besoin de se faire entendre est urgent. Tout comme *Queen-size* qui défie la loi indienne en représentant une romance chorégraphique homoérotique. Ici aussi, Mandeep Raikhy et les danseurs essaient de déconstruire un imaginaire de la sexualité *gay*. *Go, go, go said the Bird* s'immerse au cœur de la relation sexuelle pour l'articuler et la désamorcer pour en saisir les méandres. Pour les trois œuvres de ce corpus, une démarche pro-sexe et libérée désacralise la sexualité et la place au centre comme domaine artistique fondé et socialisant.

### **1. *Dédramatiser la sexualité : se saisir de la sexualité et de ses potentialités ludiques***

Lors de notre entretien, Mandeep Raikhy a voulu échanger sur le processus de création engagé pendant les répétitions. Il a mis l'accent sur le fait de considérer la sexualité comme une matière de travail et un jeu au service de la chorégraphie : « Nous

avons utilisé un site qui regroupe les 109 positions du sexe gay de l'oral à l'anal en passant par les jeux corporels. Nous l'avons pris comme un jeu et nous avons traversé toutes les positions. Nous avons donc 109 positions dans notre poche dès le début. »<sup>139</sup>



Figure 9 : *Queen-size* de Mandeep Raikhy / Crédits photo : Sidharth Sarcar et Hari Adivarekar

Les positions sexuelles deviennent des postures dans le répertoire chorégraphique. Il désacralise complètement le caractère et l'essence sexuelle de ces positions pour les transformer en mouvements chorégraphiques. Le détournement du sexe à un art chorégraphique n'est pas inintéressant puisqu'il brise les tabous entourant la sexualité et nourrit une perspective créatrice. La sexualité peut apporter du renouveau et un regain de créativité en danse tout en évitant une prise de sérieux de ses signifiants parfois anxieux.

Pour Camille Mutel, créatrice de *Go, go, go said the Bird*, la sexualité est abordée comme un sujet de jeu. Le sexuel est complètement dépouillé de sa sacralité. A certains moments donnés de son spectacle, elle préfère plonger le public dans une dimension comique du sexe :

« On retrouve cette démocratie d'anus à la fin et je n'aurais pas pu épargner ça. Il y avait besoin de passer par là, besoin qu'à un moment donné au bout d'une heure de pièce, on soit détendu à regarder les couilles de Philippe qui pende, mon sexe complètement collé par cette espèce de glue qui a séché. Il fallait qu'à un moment donné ça soit dédramatisé, qu'au bout d'une heure on soit capable de dire "bon j'ai vu deux trous de balle" mais c'est pas grave. »<sup>140</sup>

Pour Camille Mutel, il faut saisir le corps nu dans son entièreté même dans l'incongru. Vers la fin de la pièce, elle et Philippe attrapent leurs mains et leurs pieds pour s'élancer dans de nombreuses roulades. Leurs têtes disparaissent dans le mouvement pour laisser place à leurs fesses et leurs anus visibles de tou-te-s. Cela fait partie de la performance. Le chorégraphe va chercher une certaine détente ; c'est-à-dire à des moments précis demander toute l'attention au public, et d'autres fois lui proposer de se relâcher. Cette approche du sexuel dans le but d'en rire montre qu'il faut non pas rire du sexe mais « à partir » du sexe. C'est ce que provoque et génère le sexuel qui fait sourire et qui est ludique. Selon Camille Mutel, la pièce propose une autre vision de la sexualité qui transgresse les images préconçues : « Mais quand même, je pense que dans la pièce on

<sup>139</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3.

<sup>140</sup> Entretien avec Camille Mutel. Réalisé le 9 septembre 2020. Annexe 2.

ose passer quelque chose, on ose passer un cap, on ose dédramatiser et ça c'est super important, dédramatiser la sexualité, de le considérer comme un jeu, une possibilité de jeu, c'est un essai. »<sup>141</sup> La chorégraphe dédramatise cette part intime de l'humain et désœuvre une représentation du sexuel.

Figure 10 : La danse d'anus, *Go, go, go said the Bird* de Camille Mutel, Cie Li(luo) / Capture d'écran captation



Un glissement sacrilège d'une sexualité décomplexée et rieuse vers l'exposition de ses potentialités ludiques donne à voir un autre horizon de la sexualité. Patrick

Pharo, sociologue, prend parti : « Enfin, le sexe, accompagné ou non d'amour, revêt une dimension *ludique* que l'on a parfois tendance à oublier lorsqu'on veut le sacraliser, ou le sanctuariser pour des raisons métaphysiques, morales ou féministes. »<sup>142</sup> Ce que met en avant Patrick Pharo, c'est l'aspect ludique et récréatif premier de la sexualité. Le sexe est tout autant un divertissement avec un caractère ludique. Il faut apprendre et savoir prendre du recul à propos de la sexualité car la tendance est souvent portée à vouloir l'embellir plutôt que l'afficher dans les états bruts et crus qu'elle peut avoir. La démarche subversive et le geste artistique provocateur de *Go, go, go said the Bird* incitent l'audience à aussi dédramatiser leurs sexualités. Camille Mutel nous dit qu'il y a quelque chose d'engagé dans la pièce : « Et je pense qu'à la fin, il y a vraiment quelque chose de culotté et qui... Comment je pourrai le dire ? Qui peut entraîner les gens à se dire, j'ai envie de faire ce pas là, on peut le faire, c'est possible, inventons, rigolons. »<sup>143</sup> Par effet miroir, elle enjoint le public à réinterroger leurs sexualités. Une fois ressaisies, celles-ci peuvent avoir un pouvoir de transformation sur la société et nos façons de faire du sexuel inattendues. Cette initiation à une sexualité revisitée en performance et en danse invite les spectateur·trice·s à apprendre à prendre plaisir dans l'amusement pour initier une sexualité ludique. Patrick Pharo en parle dans son ouvrage *Ethica erotica, Mariage et prostitution* : « Le sens du sublime ou le vertige du sacré (G.Bataille, *L'Erotisme*, Paris, Minuit, 57) relèvent sans doute de l'émotion érotique, qui touche à quelque chose

---

<sup>141</sup> Entretien avec Camille Mutel. Réalisé le 9 septembre 2020. Annexe 2.

<sup>142</sup> Pharo, Patrick, *Ethica erotica, Mariage et prostitution*, Les Presses, 2013, p. 13.

<sup>143</sup> Entretien avec Camille Mutel. Réalisé le 9 septembre 2020. Annexe 2.

d'énigmatique dans l'expérience corporelle, mais celle du *jeu* pour s'amuser de bon cœur avec un(e) partenaire en est une composante tout aussi décisive. »<sup>144</sup> Ce qui suscite l'ampleur érotique de la sexualité c'est cette volonté de vouloir se rapprocher de l'autre dans un but ludique, de se lancer dans le jeu de la parade érotique, amoureuse ou sexuelle. Le rapport scène/salle doit aussi être démantelé et réimaginé dans un cadre de divertissement, pour ensuite suggérer une interaction tout aussi amusante avec les membres de la salle. Le phénomène regardant-e/regardé-e acquiert une dimension nettement ludique par le dispositif scopique comme si le public charmait la scène et *vice-versa*. Jean-Louis Barrault fait le parallèle avec le théâtre : « (...) l'art dramatique est un jeu fondamentalement charnel, sensuel. La représentation théâtrale est une mêlée collective, un acte d'amour véritable, une communion sensuelle de deux groupes humains. L'un s'ouvre, l'autre touche et pénètre ; les deux ne font plus qu'un, on se mange. »<sup>145</sup> Les chorégraphes du corpus invitent les publics à prendre part dans la mêlée en les rapprochant du lieu de l'action et en incitant la dimension ludique de la sexualité dans leurs pièces. C'est bien par un amour véritable de l'Autre que Matthieu Hocquemiller et Camille Mutel cherchent à éduquer les publics en dédramatisant la sexualité au plateau. La communion sensuelle et collective entre êtres en scène et êtres en salle permet d'établir le sexuel comme un biais, un médium, un instrument pour relier les individus. Les performeur-euse-s se livrent et adressent ouvertement leur intime au public qui choisit à son tour d'être simplement touché ou plus profondément pénétré afin d'agir sur sa propre sexualité.

## **2. La sexualité comme outil : renoncer au potentiel excitateur du sexe**

Camille Mutel dialogue avec la nudité depuis la création de sa compagnie. C'est sa façon de travailler et de créer au quotidien. Cette nudité est approchée dès le début d'une résidence de création. En effet, l'habitude de la nudité demande du temps et une adaptation qu'il faut envisager dès les prémices pour quiconque ne vit pas la nudité quotidiennement. Ce que nous dit Camille Mutel c'est que cette façon d'être et d'évoluer

---

<sup>144</sup> Pharo, Patrick, *Ethica erotica, Mariage et prostitution*, Les Presses, 2013, p. 13.

<sup>145</sup> Barrault, Jean-Louis, *Le Phénomène Théâtral*, The Zaharoff Lecture for 1961, Oxford at the Clarendon Press, 1961, p.21.

nu n'a pas besoin d'être sexualisée et érotisée en performance. Pour l'artiste, il faut aller voir au-delà du nu et considérer la sexualité comme un instrument :

« Assez vite on en est venu à la nudité et Philippe m'a remercié, et il m'en a souvent reparlé. Lui n'avait jamais abordé la nudité ni la sexualité dans aucune de ces pièces et je lui ai dit très vite, il faut commencer tout de suite, il ne faut pas commencer habiller et attaquer la nudité dans 6 mois. La nudité entre deux corps qui ne sont pas amants et qui n'ont pas la proportion de le devenir, il y a au départ une grande gêne et puis on traverse très vite ces questions-là. Je bande je mouille. Si on ne dépasse pas ça dès le départ, si on n'en rigole pas. C'est à partir de ce moment-là qu'on peut prendre une distance là-dessus et d'ensuite travailler la sexualité comme un outil et pas comme un potentiel excitateur. »<sup>146</sup>

Il s'agit de prendre de la distance, de se détacher de l'inconfort, de l'embarras et du malaise pour dialoguer avec la nudité et la sexualité dans un cadre professionnel et artistique. Une fois que l'approche de la sexualité est mise à plat, le rapport entre partenaire et chorégraphe/danseur peut s'aborder avec sérénité et respect. L'excitation est dépassée, mise de côté, ou moquée pour justement dédramatiser les réactions du corps. La sexualité est utilisée comme un outil sans ses potentialités érotiques, c'est que qui fait la sexualité qui intéresse en dehors du système d'excitation qui l'entoure. Cette approche s'inscrit dans le corps nu qui est présent simplement comme matière et qui ne s'impose pas en excitation pour explorer une autre dimension de la sexualité. Pour cela, l'excitation de Philippe ne doit pas être visible :

« Très clairement on s'était dit avec Philippe, que pour moi c'était très important que si ça le traversait qu'il essaye de ne pas bander pendant le spectacle. Et ça a choqué beaucoup de mecs, ça a été assez étrange, on m'a dit pourquoi il ne bande pas. Parce que là ce qui est intéressant ce n'est pas ça, c'est de montrer une autre sexualité. La sexualité de l'homme ne passe pas forcément par le fait de bander, ce n'est pas ça que j'avais envie de montrer. Effectivement on a nos organes génitaux mais notre sexualité ne va pas passer par là. »<sup>147</sup>

La sexualité développée dans la pièce ne passe pas seulement par les organes génitaux.

Au contraire, elle va chercher à détourner cette représentation pour initier autre chose.

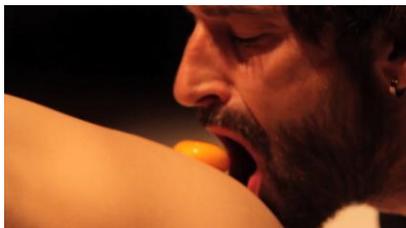


Figure 11 : *Go, go, go said the Bird* de Camille Mutel, Cie Li(luo) / Capture d'écran captation

Roland Huesca, professeur d'esthétique, va décrire cette démarche engagée vers le public qui doit être « laver de ses imageries ordinaires en désacralisant les organes génitaux, en les pensant et en les utilisant comme ils le feraient avec n'importe quelle autre partie du corps. » Camille Mutel a demandé à l'autre danseur de ne pas bander car pour elle, la sexualité de l'homme ce n'est pas que ça. Le fait de bander, d'avoir le membre érigé ne définit pas la

---

<sup>146</sup> Entretien avec Camille Mutel. Réalisé le 9 septembre 2020. Annexe 2.

<sup>147</sup> *Idem*.

sexualité de l'homme dans son ensemble. Cette tentative a fait débat au sein même du public masculin, justement parce qu'elle souhaite sortir de cette norme-là de l'homme et de son « membre viril ». Camille Mutel s'emploie à montrer que le désir n'est pas inhérent à la sexualité et que la pornographie ne se substitue pas à la sexualité ; elle ne se réduit pas à cela. Elle la décentralise pour imaginer de nouvelles images qui viendraient nourrir ses représentations. Camille Mutel ajoute :

« Par contre, essayons de garder une vraie présence dans le regard et une vraie attention sur ces objets, de l'œuf, du bouche à bouche, du liquide entre nos deux corps. Effectivement c'était très compliqué comme scène car il faut garder ce pot entre tous les deux alors qu'il y a le blanc d'œuf qui glisse, c'est hyper casse-gueule. Du coup toute cette attention de l'un à l'autre sur la délicatesse va venir de l'objet, va venir du liquide, du fait qu'il faut qu'on frappe nos deux corps simultanément pour que ça blanchisse, qu'il y ait des fils, qu'on ait des fils dans le cou, que ça continue, qu'on en ait partout. Donc en fait, cet espèce de prétexte d'objet renforce cet endroit d'attention et de connivence entre les corps. »

Elle va employer les notions de toucher et de regard qui vont être une porte d'entrée dans la sexualisation du contenu chorégraphique. L'attention portée aux objets et à l'œuf transpose l'œuvre dans son caractère sexuel. La jarre et les différentes matérialités de l'œuf en présence avec les corps symbolisent à eux-seuls des éléments clés de l'acte sexuel. La jarre passée entre interprètes leur confère à leur tour un rôle de pénétré·e et de pénétrant·e. Les aspects fluide et gluant de l'œuf mettent l'emphase sur les liquides sécrétés qui font partie intégrante de l'échange sexuel. Ces deux éléments renforcent aussi la connivence des corps qui s'élancent dans cette exploration de la sexualité qui est le fil narratif de la pièce. Roland Huesca cite Jérôme Bel à propos du corps comme outil : « Ainsi en se mettant littéralement "cul par-dessus tête", le plus trivialement du monde, il crée des formes tout à fait étonnantes avec pour seul outil, j'insiste, son corps. Ces formes sont distillées avec une lenteur calculée, sans changement apparent parfois. »<sup>148</sup> Camille Mutel souhaite avant tout, comme Mandeep Raikhy, montrer des combinaisons de corps, les chairs qui fusionnent. Elle sort le sexuel de sa représentation et par le langage des corps elle explore d'autres agencements du sexuel en scène. Son travail chorégraphique déploie une approche antithétique : à la fois une prise de sérieux du sexuel comme pratique artistique légitime mais aussi une dédramatisation de la sexualité au plateau exprimée de façon triviale au public. À bras le corps, elle saisit la sexualité comme une pièce essentielle de son être en devenir. Dans *La danse des orifices*, Roland

---

<sup>148</sup> Bel, Jérôme, "Qu'ils crèvent ces artistes !", *Art Press*, spécial médium danse, n°23, 2002, p. 92-97.

Huesca déclare : « Apprendre c'est forcément changer de corps, de regards, de sensibilité; c'est éprouver de nouvelles sensations, se les approprier, bref, c'est tenter de devenir ce que l'on n'est pas encore. »<sup>149</sup> Camille Mutel s'empare de la sexualité qu'elle considère comme une pratique en devenir et les images qu'elle agence aux publics les convie à faire de même. La démarche de création de *Go, go, go said the Bird* inscrit la pièce dans une volonté émancipatrice des capacités érotiques du sexuel pour envisager la sexualité plutôt comme un outil qui interroge et réfléchit sur son érotisation, la place des organes génitaux, les sens du toucher et du regard. Chiara Piazzesi, docteure en sociologie, ajoute :

« Au contraire, l'amour érotique devient un domaine hautement socialisé d'action et de réflexivité, qui méritent d'être pris en compte d'un point de vue sociologique précisément dans la mesure où il représente de plus en plus le centre émotif, expressif et existentiel de la vie personnelle comme *projet de soi*, tout comme le centre pour la "création" individuelle d'un *monde...* »<sup>150</sup>

De plus en plus d'artistes, de personnes cherchent à améliorer leur sexualité et la considèrent comme une pratique qui nécessite un apprentissage mais aussi d'exercices quotidiens. Leurs façons de vivre leurs sexualités et d'être sexuel·le·s sont d'autant plus méditées permettant ainsi de les connecter à leurs plaisirs et à leurs désirs. La sexualité devient un art de vivre, une philosophie voire même une culture avec ses écrits, ses coutumes, et ses rites.

### **3. La sexualité comme culture : voir au-delà de la pulsion**

Les chorégraphes mettent en exergue un travail d'écriture chorégraphique et performatif de la sexualité. Le sexuel en scène comporte un langage avec une grammaire et un vocabulaire codifié. Les artistes souhaitent sortir des images de la pornographie normative et phallogratique qui est considéré par Matthieu Hocquemiller comme un « média qui frappe les corps ». La pornographie dominante piège les corps dans des stéréotypes et des usages néfastes au quotidien. Comme cité dans « Cartographie des pornographies critiques », une tendance est en train de s'éveiller celle d'« une décolonisation des corps et une déterritorialisation de l'explicite vers le cinéma grand public, l'art visuel ou encore la performance. »<sup>151</sup> La démarche des artistes

---

<sup>149</sup> Huesca, Roland, *La danse des orifices, Etude sur la nudité*, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2015, p. 53.

<sup>150</sup> Piazzesi, Chiara, *Vers une sociologie de l'intime, Eros et socialisation*, Hermann Editeurs, Paris, 2017, p. 17.

<sup>151</sup> Le Blanc Élie Myriam, Lavigne Julie, Maiorano Sabrina, « Cartographie des pornographies critiques », Genre, sexualité & société, mis en ligne le 01 juin 2017, consulté le 22 octobre 2020.

de ce corpus et du post-porn<sup>152</sup> vise à interroger la pratique du sexuel pour la rendre plus poreuse et inclusive. Le post-porn attache une volonté particulière à réfléchir et à critiquer la représentation du sexuel. Cette pratique met un point d'orgue à vouloir dépasser les zones génitales et l'acte sexuel pour, à partir de ça, créer autre chose. Ce que souligne les pièces du corpus c'est que l'explicite appauvrit le sexuel et qu'il est préférable de fonctionner par ellipse et suggestion. Les artistes cherchent à démanteler un imaginaire dominant pour ériger de nouvelles pratiques inclusives et pro-sexe. Toutefois, on peut se demander en citant Roland Huesca : « Comment opère cette relative déconstruction de l'imagerie traditionnelle des pratiques du sexe et de la sexualité ? »<sup>153</sup> La pratique du sexuel au plateau à l'égal de la post-pornographie est en train de se conscientiser et de s'intellectualiser pour sortir de la visée excitatoire qui lui a été déçue. Ici, nous allons utiliser le mot culture en le définissant comme un ensemble qui imprègne les activités humaines, qui est commune à un groupe d'individus et qui se transmet par la socialisation. Et si la sexualité était aussi une culture après d'être une pulsion ?

Dans cette perspective, nous allons prendre exemple sur *Autoporn box* et la démarche de création mise en place par l'artiste Matthieu Hocquemiller. La pièce place la sexualité comme une pratique à part entière et qui va créer une culture. Dans un entretien pour *Agôn* - revue des arts de la scène, avec Barbara Métais-Chastanier, Matthieu Hocquemiller justifie ses choix de distribution et déclare :

« L'hypothèse, c'était d'écrire avec des interprètes à partir de cette hypothèse de Foucault : la sexualité est une culture beaucoup plus qu'une pulsion. Et tous ces interprètes avaient en commun de travailler la sexualité comme pratique et donc comme culture. Et comme n'importe quelle culture, elle s'enrichit d'imaginaires et se construit socialement dans un jeu politique et dans un agencement. La représentation participe de cette construction. »<sup>154</sup>

Les sexualités dépeintes dans *Auto-porn box* font partie d'une culture qui a déjà ses schémas, ses représentations. Cette culture se situe dans des enjeux collectifs, publics et politiques. Étant travailleur·euse du sexe et performeur·euse post-porn, les interprètes déplacent la pornographie dans un cadre artistique : « Et il y a ensuite un dépassement de

---

<sup>152</sup> Mouance de contestation qui renie une pornographie qui norme les corps et la sexualité. Elle se dote d'une réflexivité sur la sexualité et s'inscrit dans une démarche indépendante des réseaux de diffusion classique.

<sup>153</sup> Huesca, Roland, *La danse des orifices, Etude sur la nudité*, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2015, p. 177.

<sup>154</sup> Métais-Chastanier, Barbara, « Processus de distribution dans/de la performance post-pornographique », *Agôn*, publié le 12 novembre 2015, consulté le 07/08/2019. Annexe 1.

la pornographie qui est en train de se mettre en place. Grossièrement d'ailleurs, pour la danse c'est acquis puisqu'il ne s'agit pas de parler "du" sexe mais de parler "à partir" du sexe. »<sup>155</sup> La danse et la performance s'inspirent de la sexualité pour en faire une pratique de corps et mettent en marche une stratégie critique : « La danse contemporaine devient post-pornographique dans *nou*. Non pas "post" au sens d'un "après" de la pornographie, mais "post" au sens d'un rapport réflexif et critique aux représentations du sexuel. »<sup>156</sup> De nouveaux agencements, de nouvelles méthodes et des processus de collaboration se développent faisant de la danse contemporaine et de la performance en fusion avec la sexualité une culture qui s'organise. Matthieu Hocquemiller nous en dit quelques mots :

« On se retrouve avec tout un champ, culture et contre-culture, de démarches artistiques et/ou politiques qui abordent et prennent ce sujet comme objet de représentation, de recherche. On se retrouve avec une convergence très actuelle : des scènes qui s'intéressent à la représentation du corps, à la dédramatisation du corps, qui par-là s'intéressent à ce qui se construit entre l'intime et le social, ce qui construit la norme, comment le corps est un dispositif de pouvoir... Les représentations du sexuel interrogent ça. »<sup>157</sup>

Cette culture du sexuel au plateau touche à des sujets à la fois intimes et sociétaux, de l'histoire personnelle à l'histoire collective, de l'intimité d'un toit à l'espace de la rue. Ainsi, elle est automatiquement reléguée à la transgression des normes prédominantes et se situe dans l'infraction des cadres et des carcans d'une sexualité patriarcale et phallogratique. Matthieu Hocquemiller déclare dans un entretien pour le magazine *Inferno* : « Le champ du sexuel est beaucoup plus une culture, donc il est représentable, il est construit. C'est à la fois diversifier les représentations, les élargir mais dire que c'est culturel, ça veut dire que si c'est construit, ce qui paraît normal peut paraître hégémonique. Ce sont aussi des stratégies de contre-pouvoir et de subversion. »<sup>158</sup> La sexualité comme culture se dote d'un pouvoir de désobéissance et de transgression latent en se faisant force de contestation d'une pornographie et d'un système destructeur des corps et des individualités. En effet, comme le dit si bien Yris Apsit, chercheuse en sciences politiques et en études *queer* : « La pornographie est peut-être un

---

<sup>155</sup> Métais-Chastanier, Barbara, « Processus de distribution dans/de la performance post-pornographique », *Agôn*, publié le 12 novembre 2015, consulté le 07/08/2019. Annexe 1.

<sup>156</sup> Delorme, Wendy, « Précipités # 6 : rencontre avec Matthieu Hocquemiller », *Hétéroclite*, publié le 5 février 2016, consulté le 10/09/2019. Annexe 1.

<sup>157</sup> Entretien Matthieu Hocquemiller pour le Festival Explicit, HTH Montpellier, réalisé par Bruno Paternot pour *Inferno*, posté le 2 juin 2015, consulté le 10/10/2019. Annexe 1.

<sup>158</sup> *Idem*.

des moyens les plus essentiels pour comprendre la manière dont une époque et une société représentent la sexualité, les corps, les pratiques et les identités sexuelles. »<sup>159</sup> Cette sexualité qui dorénavant s'auto-représente par effet inversé dévoile le fonctionnement d'une société et de ses dérives. Pour Jean-Marie Pradier, toutes les activités humaines sont pornographiques : « j'emprunterai l'avis de Roger Dadoun: "Si on nomme pornographie tout déplacement de l'énergie sexuelle, ou libido, de son lieu originaire, autonome et actif en un lieu autre où cette énergie est transformée pour servir à d'autres usages (...), on obtient que toutes les activités centrales, dominantes, dans notre culture, apparaissent comme pornographiques".»<sup>160</sup> Cette affirmation constante du désir et cette omniprésence d'une « pornoscopie » ambiante comme le dit Pradier donnent à voir la mise en place d'une structuration pornographique dans nos sphères environnantes et quotidiennes. Que la sexualité soit une culture, que la danse et la performance soient des arts pornographiques mettent en perspective la façon dont la sexualité régit nos interactions, crée du commun et du politique.

Ce qui pousse la chorégraphe de *Go, go, go said the Bird* à réaliser ce spectacle, c'est l'envie d'initier un travail d'écriture de la sexualité. Camille Mutel évoque dans son entretien la manière dont la sexualité est un moyen d'expression qui est articulé dans son intimité :

« Je pense que dans la sexualité, ce qui m'a vraiment intéressé au moment où je travaillais *sur Go, go, go said the bird* c'était qu'en travaillant précédemment avec des travailleurs du sexe, j'avais vraiment réussi à comprendre que la sexualité était un langage. C'est-à-dire que la sexualité aussi dans son intimité est déjà un vocabulaire, a déjà une grammaire codifiée qu'on apprend finalement d'une manière ou d'une autre. »

Cette facette de la sexualité parle à une artiste chorégraphe qui a pour habitude d'utiliser la danse comme un langage avec justement sa grammaire et son vocabulaire. Sa pièce est l'exemple de la fusion de sa culture chorégraphique et de la sexualité comme culture ; la sexualité est employée comme une pratique à l'égal de la danse pour exprimer la rencontre physique des corps. L'expression de la sexualité est esthétisée et empreinte les chemins de l'image, de la métaphore. Émilie Landais dans son article « La post-pornographie dans le spectacle vivant. Un objet de recherche corporel, politique et

---

<sup>159</sup> Apsit, Yris, *Le corps du post-porn : Pornographie, création, résistance et subversion des identités*, 2012, p. 18.

<sup>160</sup> Pradier, Jean-Marie, « Les caresses de l'oeil ou les scènes d'Eros », *Ce sexe qui nous dépasse*, Battaglia Valérie (dir.), *Cosmopolitiques*, Editions De L'aube, Monde En Cours, 2003, p. 14.

scientifique » décrit la démarche de création d'Annie Sprinkle, première performeuse post-porn, qui se rapproche de celle de Camille Mutel : « Annie Sprinkle, s'engage, milite pour la libération sexuelle , elle traite le sexe comme n'importe quelle autre activité humaine, en lui faisant emprunter sous n'importe quelle forme, le statut d'œuvre d'art. »<sup>161</sup> On ne peut qu'être saisi en assistant à *Go, go, go said the Bird* par la beauté de l'image renvoyée au public. Camille Mutel traite avec une telle minutie et attention les corps et les métaphores qui sont tissées au cours du spectacle : « j'aime beaucoup l'esthétique, oui l'esthétique, la... beauté de l'image, une métrique de l'image, l'agencement de l'image, le discours de l'image est quelque chose qui me touche. »<sup>162</sup> Les parties jugées « ingrates » du corps (peau des testicules, sexe tombant ou collé par un liquide, l'anus) et les éléments disgracieux de l'acte sexuel (les liquides et les odeurs notamment) sont au contraire magnifiés et se dotent d'une pureté par un travail minutieux de la lumière et une proximité avec le public. La pièce acquiert un caractère performatif justement parce qu'elle fait advenir une beauté de la sexualité. Comme le dit Camille Mutel : « Donc là on est dans une rencontre, on met en jeu la sexualité. »<sup>163</sup> La sexualité est au centre de ses préoccupations, c'est le jeu principal de la pièce : faire un portrait de la sexualité qui ne passe pas par la pornographie ni l'excitation. De fait, à certains moments le public va être distrait, gêné, plongé dans le malaise d'une situation. L'artiste en parle dans l'entretien : « J'avais quand même envie de traverser une écriture, une écriture chorégraphique où le spectateur puisse à la fois plonger dedans et garder de la distance, c'est ça qui me faisait envie.» La pièce détone tellement avec une représentation de la sexualité dominante, en mettant en avant des parties du corps laissés de côtés (la danse d'anus notamment) et en sublimant les fluides corporelles, que l'audience peut être ébranlée par les images qu'elle perçoit. Le travail de Camille Mutel a de subtil l'évocation du sexuel sans entrer dans l'obscénité et la violence pornographique.

---

<sup>161</sup> Landais, Emilie, « La post-pornographie dans le spectacle vivant. Un objet de recherche corporel, politique et scientifique », *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*, Pierre Philippe-Méden (dir.), éditions L'Entretemps, 2015, p. 147-160.

<sup>162</sup> Entretien avec Camille Mutel. Réalisé le 9 septembre 2020. Annexe 2.

<sup>163</sup> *Idem*.

## B. ÉLAN SUBVERSIF DU POST-PORN SUR LES SCÈNES CONTEMPORAINES : réappropriation des intimes et du désir

La pornographie s'éveille d'un sens revendicateur et devient amateur. Elle se glisse dans l'intime au quotidien tandis que des plateformes telles que OnlyFan et JustforFans sont en pleine ascension. Dorénavant, la caméra et les internautes se glissent jusque dans la chambre faisant de nos mondes intérieurs et de nos sexualités un phénomène collectif et scopique. Les acteur·trice·s du porno s'en emparent pour mettre en scène leur sexualité et se la réapproprier. Le mouvement post-porn s'est donné pour mission de bouleverser les imaginaires érotiques. En effet, il sort les êtres de leur intime et de leur sexualité normée. Grâce à la post-pornographie et sa place des plus présentes sur les scènes contemporaines, la parole devient située, la parole érotique ou sexuelle émet un discours sensé. Les acteur·trice·s et les performeur·euse·s élaborent une réflexion commune autour de leurs pratiques respectives. Le post-porn se dote d'une conscience politique qui lui permet de se dresser contre les normes : il englobe plutôt qu'il n'exclue, il est beaucoup plus inclusif car il interroge les pratiques, les corps, les genres et les rapports entre individus. Les chorégraphes utilisent la post-pornographie pour réenvisager la sexualité et la considérer sous un autre angle. La démarche déployée dans leurs pièces met la sexualité à l'étude, et leur permet de retracer un récit de soi et du plaisir.

Matthieu Hocquemiller chorégraphe associé d'*Auto-porn* box a choisi spécifiquement les performeur·euse·s pour leur conscience politique et leur militantisme. Il était nécessaire pour lui que le discours émit soit réfléchi et que ces personnes s'emparent de leur sexualité au quotidien et comme fil d'expression de leur intime. De plus, ce sont des interprètes qui évoluent dans une éthique de travail et de représentation qui leur est proche et qui s'inscrit dans la démarche du chorégraphe. Pour *Queen-size*, la place du discours et de la parole située a longtemps été un sujet de discussion. Mandeep Raikhy profite de la danse comme plateforme pour déconstruire une représentation de la sexualité gay et émettre une allocution qui transfère le sexuel dans une ère politique. *Go, go, go said the Bird* utilise des processus et des images proches de la performance *post-porn*. La chorégraphe Camille Mutel cherche à décomplexer la sexualité pour essayer de construire d'autres images et potentialités du sexuel au plateau.

## **1. Se dresser contre les oppressions : défaire les imaginaires dominants**

Par cette approche qui vise à « décoloniser les corps » pour reprendre l'expression de Myriam Le Blanc Élie, Julie Lavigne et Sabrina Maiorano dans « Cartographie des pornographies critiques », nous allons porter notre attention aux détournements des stéréotypes de corps et des sexualités en danse. Bien que la pornographie soit omniprésente et traverse les époques, on aurait pu croire qu'elle se soit structurée et se soit auto-explorée avec ferveur, il n'en n'est rien. Ce que nous disent les autrices de l'article, c'est que nous faisons face à une pornographie bas de gamme:

« Considérant que la pornographie a bénéficié de quelques milliers d'années pour évoluer, et ce, parallèlement aux autres courants culturels, on pourrait s'attendre à ce qu'elle fasse preuve de raffinement et de sophistication. Au contraire, plutôt que de s'être développée en sophistication et en nuances, elle propose une représentation brutale et dénuée de charme de la sexualité humaine. [...] Les pornographes ont renoncé aux principes fondateurs de l'érotisme au profit de clichés et d'une quête obsessionnelle des extrêmes. »<sup>164</sup>

Cette pornographie est rongée par des stéréotypes et des pratiques sexuelles extrêmes qui meurtrit les corps et les représentations des genres. Les paradoxes de soumission et de domination caractérisent et définissent les échanges tout en glorifiant la masculinité et en bafouant la féminité. Le porno hétéronormatif humilie, il est profondément sexiste et misogyne pourtant il continue de perdurer. Les autrices ajoutent : « En parlant de la pornographie *mainstream*, Hartley (2013) affirme que : "plusieurs des messages qu'elle véhicule sont superficiels et malhonnêtes, et reflètent la honte et la confusion qui entourent la sexualité dans notre culture, plutôt que de célébrer cette sexualité dans toute sa puissance et sa diversité". »<sup>165</sup> Des siècles de répressions religieuses et morales ont en quelque sorte formaté la pornographie. Au lieu de la pousser à l'exploration, cette pornographie dominante impose des cases, des sexualités, des corps et des pratiques qui emprisonnent et affligent les êtres. Ce que nous dit Sam Bourcier, c'est que la pornographie hégémonique conformise au lieu de dissocier : « Le porno *straight* est, dans une écrasante proportion, la célébration hyperbolique et hyperréaliste des lois de l'hétérosexualité. »<sup>166</sup> Elle va donc favoriser une sexualité et une pornographie éminemment hétérosexuelle. Comme le dit Yris Apsit, le porno se complait dans une

---

<sup>164</sup> Le Blanc Élie Myriam, Lavigne Julie, Maiorano Sabrina, « Cartographie des pornographies critiques », *Genre, sexualité & société*, publié le 1er juin 2017, consulté le 22 octobre 2020.

<sup>165</sup> *Idem*.

<sup>166</sup> Bourcier, Sam, *Queer Zones La trilogie*, Editions Amsterdam, 2018, p. 33.

« fabrique de corps et de représentations »<sup>167</sup>. Dorénavant, les êtres sont libres de disposer d'eux-mêmes et de leurs corps, de le sexualiser à leur guise. La post-pornographie s'est élancée dans cette perspective pour s'approprier les représentations pornographiques et la rendre à son image, c'est-à-dire la forger à ces désirs profonds et non pas à ceux que la société exigerait d'elle.

*Queen-size* souhaite détourner les représentations quotidiennes du corps et de l'homosexualité. Le jeu mis en place durant la performance vise à renverser les attentes que les publics peuvent se faire d'une relation homoérotique et de la rencontre de deux corps aux masculinités différentes. Il ne s'agit pas que l'un prenne le dessus sur l'autre. Voyons ce que Mandeep Raikhy en dit :

« Je m'en suis rendu compte dès que nous avons commencé à travailler sur les 109 positions quand ils étaient en train de traverser les positions ensemble. J'ai réalisé qu'il commençait à prendre des rôles dans lesquels ils étaient confortables. J'ai vu que le danseur hétérosexuel était inconfortable d'être le "passif" et ils ont commencé à glisser dans des rôles assez facilement. Je me suis dit pas par la suite que ça pouvait aller dans ce sens, que je pouvais m'autoriser à aller dans ce sens et que je pouvais aussi rompre le schéma. Pour moi, c'était essentiel de ne pas me conformer à une représentation hétéronormative d'une relation quand l'un est plus soumis et l'autre moins. Mais c'est intéressant de voir que tout cela pouvait être dissout à tout instant et à la fin de la performance les rôles s'interchangent. »<sup>168</sup>

Le chorégraphe part de ce point de départ et des codes de la sexualité préexistants pour ensuite peu à peu en sortir et glisser vers d'autres images. À la fin de la pièce, les représentations de la relation homosexuelle ne sont plus les mêmes, et il s'est autorisé à les dissoudre à tout moment. Les corps s'assemblent et se dissocient, ils créent de nouvelles formes, et évoluent comme une créature. À partir d'une pornographie de base, autre chose a été imaginée. Sa démarche s'inscrit dans celle du post-porn qui se réempare de la pornographie dans un but d'inclusivité, de créativité et d'individualité.

Pour la création de *Go, go, go said the Bird*, le passé de travailleuse et performeuse du sexe de Camille Mutel se fait ressentir et le fait de collaborer avec d'autres artistes qui le sont aussi comme Matthieu Hocquemiller, Matthieu Jedrazak et Marianne Chargois. Le processus de création de la chorégraphe est orienté vers une réflexion de la sexualité et une remise en question des corporéités qui l'accompagne pour s'en dissocier et nourrir un imaginaire de la sexualité qui n'est pas centré autour de l'obscène, de son érotisation ; et au contraire, favoriser une mise en avant de son

---

<sup>167</sup> Apsit, Yris, *Le corps du post-porn : Pornographie, création, résistance et subversion des identités*, 2012.

<sup>168</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3.

animalité et de ses incongruités. De plus, elle se rapproche du travail engagé par Diana J. Torres aussi connu sous le nom de Diana Pornoterrorista évoquée par Emilie Landais : « l'artiste explique qu'il faut réinventer les corps, les genres, la jouissance dans des mises en scène qui déplacent inconditionnellement les frontières corporelles et normées. Elle est régulièrement à l'initiative de performances pour le moins radicales, où le public est poussé, d'une certaine manière à l'implication émotionnelle, politique et sexuelle (...). »<sup>169</sup> Camille Mutel emploie la nudité dans ses créations depuis 2003, et au fur et à mesure de son geste artistique, elle étudie son lien et sa proximité avec le public, ce qui devient son centre de recherche. C'est bien pour la jouissance de soi, de son corps, qu'elle envisage une représentation de la sexualité qui déjoue et déplace constamment l'érotisme. Elle dénote par sa volonté de ne plus associer la jouissance à la sexualité, la violence de l'obscénité à la pornographie. Camille Mutel se joint au mouvement *post-porn* qui s'ancre dans l'art tout comme les performeur·euse·s du Gofistfoundation :

« Le post-porn est le seul art qui représente les pratiques sexuelles telles qu'elles existent : avec des fluides, des odeurs, de la sueur, des bruits. C'est l'art qui se charge de montrer "notre" sexualité dépouillée de tout romantisme et qui nous rapproche de notre animalité. C'est une revendication de notre sexualité, c'est une expérimentation ouverte à toutes les personnes aux corps, tailles, orientations sexuelles, genre, dé-genre différents. (...) Dans nos sociétés hétéronormées et patriarcales, on nous apprend à sentir et à vivre la sexualité comme quelque chose de secret, nous la rendons publique pour revendiquer et partager ce dont nous ne voulons pas faire un secret. »<sup>170</sup>

Il s'agit de rendre publique et visible des pratiques tout en participant à banaliser et démystifier leurs représentations. Le post-porn encourage à exprimer d'autant plus ses ressentis et ses sensations, et d'être plus à l'écoute des partenaires dans une optique de consentement et d'échange sexuel authentique. C'est cette attention-là que requière Camille Mutel entre danseur·euse, la relation établie se tisse avec une plus grande proximité et sincérité. La chorégraphe utilise des objets et de la nourriture pour ouvrir d'autres horizons et concevoir des actes sexuels singuliers. Tatiana Sentamans en parle aussi et fait un parallèle avec la scène contemporaine et la post-pornographie : « Grâce à l'utilisation de jouets et d'objets du quotidiens employés comme prothèses, il se propose de rechercher des corps autres et des actes autres, qui déplacent/élargissent le regard orienté et circonvenu que la pornographie normative pose sur la sexualité et sur les corps

---

<sup>169</sup> Emilie Landais, « La post-pornographie dans le spectacle vivant. Un objet de recherche corporel, politique et scientifique », *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*, Pierre Philippe-Méden (dir.), éditions L'Entretiens, 2015, p 147 à 160

<sup>170</sup> Site de la Gofistfoundation, <https://gofistfoundation.pimienta.org/temas/index.html>

qui y participent. »<sup>171</sup> À présent, cette « fabrique des corps et des sexualités » vole en éclat. Les corps deviennent des créatures, des monstres, des chairs assemblées et mouvantes comme les danseurs de *Queen-size* qui ne font plus qu'un et la danse d'anus dans *Go, go, go said the Bird*. Les prothèses (le lit dans *Queen-size* et la jarre dans *Go, go, go said the Bird*) sont une prolongation de leur être sexuel et érotique.

## **2. Questionner les paroles situées : s'appropriier le discours**

L'impulsion corrosive de la post-pornographie sur les scènes contemporaines a pour conséquence une déconstruction des imaginaires sexuels et pornographiques dominants. Pour les démanteler, elle favorise et promeut les paroles situées - c'est-à-dire une prise de parole des personnes sous-représentées et qui ne se situent pas dans les normes de genre pour faire émerger un contre-discours et des sexualités divergentes. Ces individus affirment la réappropriation de leurs intimes et de leurs désirs en exposant fièrement leurs sexualités. En effet, il ne s'agit pas de parler pour tout le monde et de monopoliser la parole en s'appropriant un discours ou des sexualités. Cet *empowerment* - reconquête de son pouvoir d'agir - pousse les êtres à se réapproprier leurs sexualités et ses discours. C'est au niveau de la distribution que cet engagement se tient en favorisant l'accès au plateau à des travailleur·euse·s et des performeur·euse·s du sexe, des personnes marginalisées qui émettent leurs propre discours par la mise en jeu de leur corps et de leur sexualité.

Le chorégraphe de *Queen-size* s'est longtemps questionné sur sa place de metteur en scène dans le discours émit dans sa pièce. Il a aussi étudié par quel angle il voulait aborder la rencontre physique et charnelle des corps et si l'homosexualité féminine devait aussi faire partie de la pièce. Il en dit quelques mots dans notre entretien :

« En fait, j'y ai beaucoup réfléchi parce qu'en quelque sorte je savais que c'était une question que je ne pouvais ne pas me poser. Il y a eu des moment tout au début du processus ou j'ai commencé à me demander s'il ne devrait pas y avoir : deux hommes, deux femmes, un homme, une femme et ainsi de suite. Peu après l'avoir considéré comme une option j'ai commencé à penser que je n'avais pas assez d'informations pour être capable de ressentir ces sexualités que je n'avais pas toutes expérimenté. C'était déjà un blocage et je n'étais pas sûr de vouloir me placer dans cette zone-là et parler pour tout le monde. Et je trouvais très problématique de m'approprier la sexualité des

---

<sup>171</sup>Sentamans, Tatiana, « Critique, plaisir et désir, Libido et pratiques artistiques sur la scène espagnole », pp. 45-56, Plana Muriel et Sounac Frédéric (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts, Sexualités et politiques du trouble*, Éditions Universitaires de Dijon, 2015.

autres et leurs paroles pour une expression artistique qui serait mienne – c'était un des problèmes majeurs que j'ai rencontré. »<sup>172</sup>

*Queen-size* s'articule autour d'un vécu de l'homosexualité et la rencontre érotique de deux corps masculins. Pour cela, il était essentiel d'en avoir fait l'expérience. Le point de vue de la pièce devait aussi être plus situé contre l'article 377 du Code Pénal indien qui interdit les rapports homosexuels principalement masculins. Ce discours est énoncé par le chorégraphe et les danseurs eux-mêmes, il ne s'agit pas de s'accaparer une autre sexualité et sa parole. La réflexion a été poussée jusqu'à la distribution. En effet, l'un des danseurs est homosexuel, l'autre non. Est-ce qu'il y avait besoin d'avoir deux danseurs homosexuels et de leurs vécus pour élaborer la pièce ? Mandeep Raikhy fait appel aux expériences du corps et à son histoire. Il refuse d'être intrusif avec les danseurs et d'échanger sur leurs rapports intimes. Au contraire, il a souhaité faire appel aux sensations et aux ressentis par des pratiques somatiques et des déclencheurs présents dans la pornographie gay. Mandeep Raikhy s'est basé sur l'expérience de la nudité au plateau de Lalit Khatana, le danseur hétérosexuel. Le chorégraphe réactive aussi l'histoire corporelle, sensorielle, érotique de Lalit tout en étant dans une démarche de transmission de la rencontre homosexuelle. Il a choisi ces deux danseurs parce qu'il avait une symbiose durant les auditions et que c'était notamment cette fusion des corps qu'il recherchait.

Matthieu Hocquemiller au cours de ses derniers spectacles a traité de nombreux sujets tels que la sexualité, la pornographie, la transition, le travail du sexe, les récits intimes. Alors que certaines de ses thématiques s'inscrivent dans des débats politiques, les performeur·euse·s doivent être à l'aise avec le discours énoncé pendant la pièce. Il se base directement sur leurs pratiques : « C'est pourquoi il s'entoure de personnes qui ont une pratique du travail du sexe et *"une approche déjà très lucide et engagée sur ces questions-là"*. »<sup>173</sup> *Auto-porn box* porte la démarche du chorégraphe dans son nom : faire son auto-récit pornographique. Il a choisi les interprètes en fonction de leur habilité d'assimiler et d'assumer leurs sexualités au plateau : « c'est un focus sur la sexualité par

---

<sup>172</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3.

<sup>173</sup> Entretien Matthieu Hocquemiller pour le Festival Explicit, HTH Montpellier, réalisé par Bruno Paternot pour *Inferno*, publié le 2 juin 2015, consulté le 10/10/2019. Annexe 1.

autoportrait, l'entrée étant choisie par le performeur. »<sup>174</sup> Sa fonction de chorégraphe s'attache à mettre en scène et à agencer les récits intimes et sexuels. À cet endroit-là, le propos est plus authentique et basé sur la réalité d'une personne, d'un vécu et non pas sur l'idée que l'on s'en fait et la généraliser. Matthieu Hocquemiller ajoute : « Ça permet d'avoir une parole située et également de ne pas reproduire des stéréotypes, notamment à travers la présence de corps non-normés. »<sup>175</sup> Les performeur·euse·s d'*Auto-porn box* sont aussi engagé·e·s et militant·e·s politiquement : Marianne Chargois a écrit des articles pour le STRASS - le Syndicat du Travail sexuel en France, Matthieu Jedrazak est militant pour les causes queer et LGBTQIA+, Tom est *escort* et à une vie politique engagée, Kay Garnellen anime des ateliers sur la transidentité et le travail du sexe, et Camille Mutel s'interroge sur la mise en scène de la sexualité. La suggestion d'aborder leurs pratiques de la sexualité dans une visée politique et engagée leur appartient : « J'avais besoin de gens qui politiquement savaient pourquoi ils venaient, qui étaient très au clair sur leur place dans ce champ et qui avaient une volonté, impulsée par eux, de travailler sur le sexuellement explicite. »<sup>176</sup> Les interprètes vivent la sexualité au quotidien que cela soit par le travail du sexe, le post-porn, la création artistique et ce sont e·lle·ux qui décident de la mettre en scène. Cette pratique ou ce travail de la sexualité est vécue au grand jour : « Tous les interprètes sont des gens qui vivent toute leur sexualité de manière non-normative, qui en parlent comme ça et souhaitent la représenter sous cette forme-là. »<sup>177</sup> Un mouvement se fait entendre de plus en plus : il s'agit de mettre en avant les paroles situées et les personnes concernées pour apporter plus de visibilité et de vécu aux récits collectifs. La pornographie, le cinéma, la danse, la performance commencent à faire appel à des interprètes dont le personnage/la pratique correspond à leurs expériences respectives. C'est ce que défend Matthieu Hocquemiller : « Par exemple dans les *Auto-Porn Box*, je peux aborder la question de la transition de genre à travers l'autoportrait de Kay, parce qu'il est directement concerné et qu'il a décidé de travailler là-dessus. Je n'aurais pas abordé la question trans moi-même. Je me sentrais mal à l'aise. Je ne dis pas

---

<sup>174</sup> Métais-Chastanier, Barbara, « Processus de distribution dans/de la performance post-pornographique », *Agôn*, 2015, consulté le 07/08/2019. Annexe 1.

<sup>175</sup> *Idem.*

<sup>176</sup> *Idem.*

<sup>177</sup> *Idem.*

qu'il n'y a que les acteurs concernés qui soient légitimes pour en parler. »<sup>178</sup> Le débat est centré autour de la notion de légitimité. Matthieu Hocquemiller met au plateau des performeur·euse·s du sexe pour affirmer leur légitimité d'y être. Leurs pratiques et les discours qui en découlent sont valides au plateau et dans les milieux de la danse et de la performance.

### **3. La sexualité « agency-driven » de la pornographie queer : une autre démarche de création**

La pornographie *queer*, une des branches de la post-pornographie, inspire les processus de collaboration et de création des chorégraphe·s/performeur·euse·s dont le *topos* de la sexualité est au cœur de leurs pièces. La pornographie *queer* dénote puisqu'elle engage son propre pouvoir d'agir : « Pour reprendre les mots de Jabu Chen Pereira, la pornographie *queer* est « *agency-driven* », ce qui veut dire que ce sont les personnes *queer* qui s'y autoreprésentent (Matebeni, 2014, 68). »<sup>179</sup> Un protocole de travail propre au porno *queer* insiste sur la mise en avant des artistes qui décident de leurs représentations et dirigent la réalisation. La hiérarchie est très peu présente et le rapport entre partenaire est beaucoup plus linéaire. Pour les trois pièces du corpus, les performeur·euse·s ont collaboré à la création en sachant que c'est à partir de leurs ressentis, de leurs expériences et sensations que ce sont construites les pièces. Les chorégraphe·s les ont assisté dans la mise en œuvre et la structuration des images et du propos énoncé. Là aussi, les rapports hiérarchiques ont glissé pour laisser place à une égalité entre artistes qui discutent et décident ensemble. Matthieu Hocquemiller met un point d'honneur à favoriser et à prendre en compte la sensibilité des interprètes à ses côtés : « (...) le sexuellement explicite pose énormément de questions qu'on devrait d'ailleurs se poser de manière plus large par rapport à l'interprète. »<sup>180</sup> Touchant à des sujets sensibles, intimes, sexuels et érotiques, pour le chorégraphe il est préférable d'être en constante discussion avec les performeur·euse·s pour s'assurer de leur bien-être. Le but est de créer un espace de travail sain et serein où tout le monde est à l'écoute : « De

---

<sup>178</sup> Métais-Chastanier, Barbara, « Processus de distribution dans/de la performance post-pornographique », *Agôn*, publié le 12 novembre 2015, consulté le 07/08/2019. Annexe 1.

<sup>179</sup> Le Blanc Élie Myriam, Lavigne Julie, Maiorano Sabrina, « Cartographie des pornographies critiques », *Genre, sexualité & société*, publié le 1er juin 2017, consulté le 22 octobre 2020.

<sup>180</sup> Métais-Chastanier, Barbara, « Processus de distribution dans/de la performance post-pornographique », *Agôn*, publié le 12 novembre 2015, consulté le 07/08/2019. Annexe 1.

ce point de vue, comme Kay vient du porno féministe et queer, il a pu apporter des protocoles de travail de la pornographie féministe où les acteurs procèdent par discussion : chacun énonce ce qu'il peut faire, avec qui, pour rendre un endroit travaillable, ce n'est pas le réalisateur qui dit "Tu fais ça". »<sup>181</sup> La perspective de ces échanges est de supprimer toute présence d'une domination ou d'un quelconque pouvoir entre les êtres. Pour dénoncer les stéréotypes de genre, le porno *queer* pratique la parodie pour mettre en lumière et moquer la construction du genre. Matthieu Jedrazak dans son *Auto-porn box* justement plonge le public dans son univers *camp* où il ridiculise, embellit, dénonce les représentations de la féminité et de la masculinité tout comme « La pornographie *queer* utiliserait "un ensemble de stratégies, en particulier la parodie, dans le but de révéler la construction hautement stylisée du genre dans tout type de production pornographique" (Schaschek, 2014, 146). »<sup>182</sup> Le point de départ du porno *queer* et des pièces du corpus est la vision documentaire de la sexualité et de la pornographie comme ancrage dans l'intimité. La pornographie *queer* est beaucoup plus humaine et intime dans son approche et sa démarche qu'une pornographie *mainstream* qui enferme et qui généralise les individus dans des pratiques. Au contraire, cette indépendance vis-à-vis d'un pouvoir dominant va nourrir la production d'une création pornographique où les images ont été contrôlées par les personnes qui y sont représentées : « DeGenevieve (2014) compare d'ailleurs les productions pornographiques *queer* à des documentaires où les participant-e-s créent leurs propres scénarios, choisissent de montrer leur propres pratiques sexuelles, sans être dirigé-e-s par une équipe de réalisation (celle-ci apporte davantage un support technique qu'une réelle direction). »<sup>183</sup> Les images proposées au public sont donc en accord avec les performeur-euse-s et sont sciemment réfléchies dans le message émis que dans son agencement. L'entrée se fait de manière plus intime dans un quotidien qui se veut à la fois réaliste et contre-normatif. La pornographie *queer* et celle développée dans *Auto-porn box* déplacent les curseurs justement parce qu'elle replace au centre des identités et des sexualités invisibilisées. Il s'agit de sortir d'une représentation générale pour

---

<sup>181</sup> Métais-Chastanier, Barbara, « Processus de distribution dans/de la performance post-pornographique », *Agôn*, publié le 12 novembre 2015, consulté le 07/08/2019. Annexe 1.

<sup>182</sup> Le Blanc Élie Myriam, Lavigne Julie, Maiorano Sabrina, « Cartographie des pornographies critiques », *Genre, sexualité & société*, publié le 1er juin 2017, consulté le 22 octobre 2020.

<sup>183</sup> *Idem*.

s'intéresser aux vécus sexuels marginaux qui tissent la toile d'une pornographie novatrice, créatrice et artistique : « En mettant en scène des personnes au genre et à la sexualité fluide, la pornographie *queer* met de l'avant les sexualités de personnes généralement marginalisées par l'industrie *mainstream* (Ryberg, 2008) et par la société en général, ce qui permet la visibilité et la légitimité de nouvelles formes de subjectivités sexuelles (Fotopoulou, 2013 ; Stuttgen, 2007). »<sup>184</sup> Au lieu de généraliser une sexualité pour créer du commun, la pornographie *queer* et la démarche de Matthieu Hocquemiller tente au contraire de personnaliser une sexualité. Mieux parler de l'intimité, du vécu sexuel de l'humain passe aussi par une personnalisation du sexuel sur les scènes de danse et de performance.

---

<sup>184</sup> Le Blanc Élie Myriam, Lavigne Julie, Maiorano Sabrina, « Cartographie des pornographies critiques », *Genre, sexualité & société*, publié le 1er juin 2017, consulté le 22 octobre 2020.

### C. CONSCIENCE POLITIQUE DE L'INTIME : reconquête des espaces publics et visibilité des intimes en performance

Un lien entre intime et politique se dessine. Le politique s'immisce beaucoup dans l'intime et la façon de vivre sa sexualité peut être politique. En exprimant l'intime en public ou devant un public, les espaces d'expression de l'intime ou du politique sont troublés. Pour certain·e·s artistes, exprimer son intime dans un espace public permet de se le réapproprier. Par son discours, *Queen-size* tente à visibiliser des individus et une orientation sexuelle reniée par le paysage politique indien. Les performances sex-positive d'*Auto-porn box* place le travail du sexe au centre et le visibilise comme une activité qui mérite une reconnaissance. *Go, go, go said the Bird* initie un dialogue sur la représentation de la sexualité, de ses tabous. Camille Mutel appelle à un renouveau de la sexualité qu'elle juge trop contraignante et à pimenter son désir : « Je pense qu'on est complètement enfermé au niveau de nos sexualités en générale. On est complètement pris dans une culture qu'on ne reconnaît pas comme telle. Finalement on s'emmerde, il y a vraiment un endroit où on reproduit des gestes, on répète des situations. »<sup>185</sup> La sexualité enfin considérée comme une culture, elle peut s'accomplir comme une pratique. Il s'agit de faire preuve de curiosité. La sexualité n'est pas innée, Camille Mutel met en avant une éducation à la sexualité :

« À un moment donné, tu peux te former sur la sexualité, tu peux t'intéresser, tu peux prendre des cours de quelque chose ça peut être effectivement des cordes, ça peut être plein de choses, ça peut être une lecture érotique, des rencontres, des films, un certain genre de porno. A un moment donné, il y a une éducation à la sexualité et si on refuse ça parce que c'est soi-disant inné c'est naturel parce qu'on va pas apprendre quoique ce soit, putain c'est triste en fait. Effectivement emmener ça sur des plateaux en disant c'est intéressant de mettre la sexualité sur un plateau pour se rendre compte que c'est une culture. Et comme toute culture, il y a des préceptes bien ringards et qu'à des moments donnés la sexualité ça s'interroge, ça se réactualise, ça se questionne. Je pense que la sexualité a sa place sur un plateau pour considérer que c'est une technique, et ce que c'est une culture donc il faut avoir la curiosité. »<sup>186</sup>

Il faut avoir la force d'aller vers son épanouissement érotique et sexuel en apprenant à se connaître et à savoir ce qui peut apporter plaisir et bonheur. Cette quête de son soi érotique ne se fait pas d'elle-même, il faut constamment s'ouvrir à d'autres perspectives et pratiques pour enrichir sa mallette du plaisir. Les pièces de ce corpus exhortent le public à se réinventer en allant à la rencontre de leurs sexualités et de leurs désirs pour trouver leur soi authentique. De quelles manières faut-il s'emparer de son intime ?

---

<sup>185</sup> Entretien avec Camille Mutel. Réalisé le 9 septembre 2020. Annexe 2.

<sup>186</sup> *Idem*.

## **1. Intimité de la sexualité au plateau : une proposition politique**

L'intimité de la sexualité au plateau peut être militant et il s'inscrit aussi dans un endroit d'activisme. Les chorégraphes du corpus font émerger leur conscience politique et souhaitent politiser sciemment leur travail. Comme évoqué ci-dessus, une réflexion importante quant aux choix de distribution est instruite par les créateur-trice-s. L'intime présenté et performé devient politique par les personnes qui le compose, par l'espace dans lequel il a lieu ou bien par son existence même.

Mandeep Raikhy, chorégraphe de *Queen-size*, détourne les espaces de représentation, le privé devient public. Pour lui, l'article 377 du Code Pénal indien s'immisce dans l'intimité des personnes homosexuelles. Il renverse la situation en amenant directement l'espace de la chambre – lieu de son intimité – dans un espace public. Alors que l'état s'intéresse à une pratique intime qu'il juge perverse, Mandeep Raikhy a décidé de faire son propre récit en se réappropriant la scène et l'espace collectif comme lieu de paroles intimes. Il en résulte une proposition chorégraphique de l'échange charnel, physique et érotique de deux corps masculins. L'espace de la représentation se substitue par un *charpoy* - banc traditionnel indien. Les deux danseurs évoluent dans cet espace seul de la taille d'un lit *queen-size* (160x200cm). Ce *charpoy* devient l'objet, le médium de leur rencontre. Dans l'entretien, Mandeep Raikhy évoque son rapport singulier au *charpoy* :

« Pour moi, le *charpoy* - plus qu'un simple lit - est tout aussi important culturellement parlant. En effet, le *charpoy* est une pièce d'ameublement traditionnel que tu trouves seulement dans les villages ruraux à travers le pays. Il est aussi en quelque sorte un symbole du patriarcat : très souvent on peut voir les hommes des villages assis dans des larges *charpoy*s à fumer la pipe et les décideurs de chaque village s'assoient tous dessus – des hommes seulement – pour prendre des décisions sur des problèmes du village. J'ai pensé que c'était aussi un choix politique à faire – de dire que j'utilise un *charpoy* qui est utilisé dans tout le pays avec ce qu'il signifie. Ici on ne parle donc pas seulement de la sexualité comme étant un trait caractéristique des villes mais comme étant un phénomène global tout en l'observant comme étant une connotation politique et patriarcale afin de voir si nous pouvons rompre ce schéma. »<sup>187</sup>

Il met en avant l'aspect politique du *charpoy*. Utilisé comme canapé dans les campagnes rurales et reculées d'Inde, seuls les hommes peuvent y siéger pour prendre des décisions. Ce symbole du patriarcat et de l'oppression masculine trouve dans *Queen-size* son contre-emploi. Le chorégraphe fait en sorte de sortir le *charpoy* de ce schéma destructeur pour le réinscrire dans la pièce comme un outil relationnel de la rencontre charnelle

---

<sup>187</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3.

homosexuelle. Ce symbole patriarcal est réapproprié pour être détourné de son usage traditionnel. Le *charpoy* se transforme en un lieu intime de la rencontre masculine érotique. Il est réemployé par des artistes homosexuels invisibilisés du paysage politique et collectif pour reprendre une place dans l'histoire. Il acquiert une dimension sexuelle qui permet de reprendre le pouvoir sur une sexualité interdite en Inde. Pour Sam Bourcier, la sexualité émet un discours et un système de relation : « En fait, qui dit sexualité, dit pouvoir. Le discours sur le sexe est saturé d'effets de savoir-pouvoir. Sexualité et pouvoir sont coextensifs. Par sexe, il faut donc comprendre un système de savoirs, discours, pouvoirs historiquement construits et dont le but caché est de perpétuer des relations de savoirs-pouvoirs. »<sup>188</sup> Rien qu'en utilisant un *charpoy* comme seule scénographie au plateau, *Queen-size* s'attaque à cet effet de savoir-pouvoir pour en proposer une approche politique et revendicatrice de liberté. La pièce réintroduit l'expression du désir homosexuel absent du récit collectif et de l'espace commun tout en l'imposant aux regards où il va pouvoir s'ancrer dans les représentations et les imaginaires. La notion même de désir a éveillé une revendication politique chez Mandeep Raikhy :

« Je l'ai toujours regardé et j'ai commencé à me dire que le désir pouvait aussi être une proposition politique. Notamment à l'époque et encore aujourd'hui en Inde où la haine semble être la stratégie en cours. Le pouvoir en place veut nous faire croire que nous avons besoin de nous haïr d'une façon ou d'une autre. Et l'islamophobie est devenue centrale dans la façon dont le gouvernement agit politiquement. Donc j'ai commencé à réfléchir sur la façon dont le désir peut avoir un pouvoir politique - qu'interpréter le désir en public et que si les spectateur·ice·s et les interprètes réfléchissaient ensemble au désir cela pouvait devenir une stratégie politique. Est-ce que finalement la création comme elle est performée et de par sa forme répétitive peut aller à l'encontre de l'article 377 et ainsi proposer une autre façon politique d'être ensemble ? C'est quelque chose que j'ai commencé à penser et j'apprécie cette transition de seulement penser à ma sexualité à une loi particulière du pays et repenser tout ça en proposition politique. »<sup>189</sup>

Exprimer le désir entre hommes en public en Inde est un acte politique et encore plus engagé quand il s'agit de l'interpréter devant une assemblée. Alors que les spectateur·trice·s entourent le *charpoy*, Mandeep Raikhy leur propose de réfléchir ensemble aux systèmes de pouvoirs engendrés par le désir. Il existe une façon politique d'être ensemble pour réimaginer un rapport au désir, à la sexualité et à l'intime dans les espaces de nos vies communes. Michel Foucault donne son avis : « Si le sexe est réprimé, c'est-à-dire voué à la prohibition, à l'inexistence et au mutisme, le seul fait d'en parler, et

---

<sup>188</sup> Bourcier, Sam, *Queer Zones* La trilogie, Editions Amsterdam, 2018, p. 39.

<sup>189</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3.

de parler de sa répression, a comme une allure de transgression délibérée. Qui tient ce langage se met jusqu'à un certain point hors pouvoir; il bouscule la loi; il anticipe, tant soit peu, la liberté future. »<sup>190</sup> Mandeep Raikhy en plaçant la sexualité et le désir entre hommes au centre de sa création commet un délit d'infraction pour réinstaurer l'intimité de la sexualité de ces hommes dans l'histoire collective et l'espace commun. Cette homosexualité est remise au-devant de la scène, à nouveau rendue publique et politique. La pièce est une boucle en continue qui rend l'impossibilité des applaudissements encore plus marquantes. Pour le chorégraphe, il faut continuer d'agir et *Queen-size* est son moyen de protestation. Ce qui est défendu dans la pièce ne doit pas s'arrêter là, il ne faut pas tomber dans la facilité des applaudissements comme la solution d'un énième problème : le combat pour le devenir homosexuel en Inde est encore en cours.

Dans *Auto-porn box*, la nature même des performances est nourrie par cette réflexivité constante sur le discours proposé, les significations émises et les représentations engendrées. La sexualité apparaît en interrogation constante pour sortir des schémas présents et investir d'autres imaginaires sexuels et pornographiques. L'expression du désir et de l'intime s'imposent pour sortir d'une sexualité normée et dominante. Dans l'entretien pour *Agôn*, Matthieu Hocquemiller déclare à Barbara Métais-Chastanier en parlant des interprètes :

« il s'interroge sur la sexualité et travaille à l'élaboration d'imaginaires sexuels alternatifs en s'appuyant sur les expériences et les discours de subjectivités radicales : performeur-se et militant-e queer, travailleur et travailleuse du sexe, danseur-e ou universitaire se mettent au service d'une écriture chorégraphique qui cherche à voir ce que l'intime a de politique et comment il s'élabore comme culture et comme pratique. »<sup>191</sup>

Les performeur·euse·s ont théorisé et ont rendu politique leurs pratiques et leurs intimes respectifs. Iels se sont inspiré·e·s des pensées d'agiteur·euse·s et de terroristes du sexe. Les trois pièces du corpus pourraient s'inscrire dans une démarche pornoterroriste. Emilie Landais nous donne la définition du pornoterrorisme dans un article pour l'ouvrage *Erotisme et sexualité dans les arts du spectacle* dirigé par Pierre Philippe-Médén :

- « l'effacement des frontières entre les performers et l'audience. Invitation du public à pénétrer, intervenir, pratiquer le sexe, agir sur le corps des performers.
- le sexe en direct, si on veut donner une représentation et du pouvoir aux sexualités non-normatives, il est indispensable que dans toute performance pornoterroriste des actes contre-normatifs soient réalisés.

---

<sup>190</sup> Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité*, La volonté de savoir, p. 13.

<sup>191</sup> Métais-Chastanier, Barbara, « Processus de distribution dans/de la performance post-pornographique », *Agôn*, publié le 12 novembre 2015, consulté le 07/08/2019. Annexe 1.

- l'élément corps est l'un des piliers de la performance pornoterroriste au même titre que l'élément voix. »<sup>192</sup>

Le pornoterrorisme vient enrichir une pratique de la sexualité au plateau qui replace l'intimité de la sexualité au plus proche du réel et du public pour faire surgir une revendication politique.

## **2. Géographie de la sexualité : vers une politique des espaces**

Les pièces du corpus envisagent la nudité comme un stratagème pour détourner l'espace public et de représentation des codes tacites préétablis par la mise en scène d'une sexualité non-normative dont la déviation s'imprègne d'une fonction politique. Inscire le corps nu ou l'acte sexuel face aux regards chamboule les perceptions et le rapport de confort installé avec le public. Pour *Queen-size*, le jeu d'effeuillage mis en place réouvre un dialogue sur la nudité dans l'espace public et comment elle est perçue dans la culture indienne. Le chorégraphe transfère l'espace collectif dans une atmosphère intimiste où la rencontre de ces deux hommes et de leurs corps est affirmée. La rencontre homosexuelle est présente au quotidien dans la sphère publique, ici elle est seulement resignifiée. Dans *Go, go, go said the Bird*, les corps nus de Camille Mutel et Philippe Chosson sont désérotisés, ils sont un simple outil, une simple matière de la chorégraphie. L'acte sexuel évolue en un rituel et un jeu ludique qui prend forme avec la relation scopique envisagée avec le public. L'espace collectif devient sexuel et prend vie par les échanges de regard, l'essence de ce qui fait le sexuel est mis en lumière : la relation entre les corps qui s'attirent. Chez Matthieu Hocquemiller, les corps ont une parole, un discours qui s'imposent à l'espace. Les interprètes, souvent marginalisés, exposent leur sexualité contre-normative dans un espace où ils ont la possibilité de s'exprimer. On remarque bien ici que la nudité présente et défendue dans un lieu public donne à voir un propos : « Le corps nu comme lieu de paroles (souvent d'inscriptions), comme espace de représentation dans la sphère publique, devient métaphore et allégorie. Il personnifie une idée, un slogan, une volonté. »<sup>193</sup> Le corps nu revendique alors quelque chose à dire et à faire, une liberté d'être en public qu'on lui autorise peu souvent. La nudité engendre

---

<sup>192</sup> Landais, Emilie, « La post-pornographie dans le spectacle vivant. Un objet de recherche corporel, politique et scientifique » pp. 147-160, Philippe-Méden Pierre (dir.), *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*, éditions L'Entretemps, 2015.

<sup>193</sup> Barthe-Deloizy, Francine, *Géographie de la nudité, Etre nu quelque part*, collection d'autre part, Editions Bréal, 2003, p. 131.

son propre système : « Le nu capte et transforme l'usage d'un espace public à son seul profit, occultant au passage ses normes et sa structuration habituelles, ses références culturelles et sociologiques. De ce point de vue, la nudité affichée équivaut à une sorte de détournement qui transforme l'espace en scène. »<sup>194</sup> Dès lors, le nu se montre et s'élanche aux regards pour capturer l'attention de son auditoire. Cet espace évolue en plateforme d'expression où la nudité prend la forme d'un art. Toute sacralité de l'espace est abandonnée au profit d'un lieu artistique et culturellement restructuré : la nudité assure ce changement, la sexualité l'atteste. Ceci nous montre bien que la frontière public/privé est bien fine : « En définitive, ce dernier constat souligne bien le caractère aléatoire de l'espace public, mais surtout la fragilité de son statut, qui peut s'altérer ou disparaître devant "le plus simple appareil". »<sup>195</sup> La nudité et la sexualité cherchent à brouiller tout un mécanisme de domination patriarcale qui fige les corps, les espaces, les sexualités. Les chorégraphes s'emploient contre :

« Le système phallogocentrique qui construit nos sociétés, légitime non seulement une séparation de sphères public/privée mais par-là, la domination du masculin sur le féminin. La matrice hétérosexuelle crée et justifie une causalité entre savoirs produits et normes de domination et de pouvoir sur les corps. Les corps femme/homme sont sujets à cette production de savoir qui modèle à la fois l'anatomie sociale et les comportements individuels, mais qui définit aussi des lois et des politiques. Le rapport entre sexualité et pouvoir est donc fondamental. »<sup>196</sup>

Les artistes agissent sur l'espace, dès lors toute cette construction sociale commence à s'écrouler. Les corps sont libres d'évoluer sans contraintes, les intimes se livrent en collectif. Cet élan dans les milieux de la danse et de la performance s'illustre par l'inspiration portée vers la mouvance post-porn qui a justement pour but de briser tout carcans et binarismes sociaux qui contraignent les corps et les sexualités pour, au contraire, les faire émerger dans la vie quotidienne et les lieux collectifs. Yris Apsit, chercheuse en sciences politiques et études *queer*, ajoute : « La post-pornographie sort ainsi le sexe de la sphère privée. Elle opère une sorte de libéralisation, de reconquête de l'espace public. »<sup>197</sup> Cet espace est investi par des subjectivités, des individualités, des personnalités qui réinventent son usage au lieu d'être emprisonné par une norme

---

<sup>194</sup> Barthe-Deloizy, Francine, *Géographie de la nudité, Etre nu quelque part*, collection d'autre part, Editions Bréal, 2003, p. 136.

<sup>195</sup> *Idem.*

<sup>196</sup> Apsit, Yris, *Le corps du post-porn : Pornographie, création, résistance et subversion des identités*, 2012, p. 15.

<sup>197</sup> *Idem.*

dominante qui restreint sa fonction. Il prend une toute autre forme, la scène de ces spectacles devient un lieu à soi où toutes les hybridations de l'espace sont possibles.

Michel Foucault en dit quelques mots :

« Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies.<sup>198</sup> »

Les hétérotopies des pièces du corpus créent un lieu à part pendant leur durée. Etant éphémères, elles permettent un accès à de plus grandes libertés et des écarts par rapport à la norme. Mettre en scène l'intimité de la sexualité invoque sa propre géographie.

### **3. S'emparer du devenir sexuel : être érotiquement heureux·euses**

Avec leurs pièces respectives, les chorégraphes se lancent dans la quête et la conquête de l'être érotique. Par leur présence les interprètes et leurs récits sexuels personnels affirment leur devenir érotique. Les trois artistes du corpus ajoutent à leur poste de chorégraphe celui de *pornodidaskaloi*, mot grec qui signifie professeur de volupté. En effet, les chorégraphes accompagnent les publics dans leur sphère intime et les exhortent à réimaginer leur être érotique. S'inscrivant dans une volonté politique de leur part, Camille Mutel, Matthieu Hocquemiller et Mandeep Raikhy enjoignent les membres de l'audience à prendre en main leur devenir sexuel.

*Queen-size* plonge au cœur de l'intime érotique de deux hommes et l'instant de leur rencontre. La représentation de cet échange homosexuel a beaucoup marqué l'audience au fil de sa tournée en Inde. Fonctionnant comme un électrochoc, la pièce a eu pour conséquence la libération de la parole de certains membres du public. Quelques spectateur·trice·s sont venu·e·s exprimer leurs ressentis auprès de Mandeep Raikhy. Le chorégraphe a récolté ces réactions dans un document intitulé « Ma moralité, son regard.<sup>199</sup> » Par exemple, on peut lire qu'un étudiant de l'Université Shiv Nadar a déclaré son homosexualité après la performance. Un autre homme a confessé à Mandeep Raikhy

---

<sup>198</sup>Foucault, Michel, *Dits et écrits* 1984, Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

<sup>199</sup> Annexe 7.

qu'il couchait régulièrement avec des hommes. Pleins de personnes sont venues le voir pour lui dire que cette œuvre était courageuse. Une personne a même marqué « Comment l'amour peut-être déclaré illégal ? » dans le livre d'or de la pièce. On voit bien ici que *Queen-size* a agi directement sur le public à tel point que certains assument leur attirance pour les hommes ou ont envie d'agir contre l'article 377 du Code Pénal Indien. Le devenir érotique de chaque individu est réenvisagé.

*Auto-porn box* favorise une prise de parole pro-sexe de travailleur·euse·s et de performeur·euse·s du sexe. Le chorégraphe Matthieu Hocquemiller met en lumière l'univers sexuel de plusieurs personnalités qui se sont réappropriées leur être érotique. Grâce à chaque box, les artistes ont pu s'immerger dans leur propre monde sexuel et se lancer dans une introspection de leurs pratiques. Décomplexé, le discours et la performance de chaque artiste brise de nombreux stéréotypes associés à la sexualité et au genre. Au contraire, elles promeuvent de nouveaux imaginaires sexuels assumés et une satisfaction érotique sans borne. Les interprètes montrent la voie pour se ressaisir de son devenir érotique. Ainsi, *Auto-porn box* « permet aux artistes d'interroger d'une part, ses pratiques, ses représentations, son esthétique, ses frontières avec l'érotisme ou l'obscénité, ses normes, et d'autre part, ses rapports sociaux de sexe incluant indubitablement la question du pouvoir, les études de genre et les théories féministes. »<sup>200</sup> La sexualité conscientisée amène à un plus grand bonheur sexuel permettant de mieux apprécier son plaisir. Les performeur·euse·s encouragent l'audience à mieux se connaître soi-même, à savoir ce qui les excite ou fait émerger leur désir. *Auto-porn box* en quelque sorte initie la traversée vers son intimité érotique et sexuelle. Pour Yris Apsit, il est nécessaire et vital d'exprimer ses pratiques hors-normes et personnelles :

« D'un point de vue politique, ces pratiques produisent, d'une part, un ouverture de l'imaginaire symbolique qui excède les limites sociales binaires et "catégorisantes" et favorisent par conséquent la possibilité de nous reconnaître en elles du point de vue du processus de configuration identitaire (social); elles impliquent, d'autre part, un enrichissement du catalogue d'images et de discours qui nous excitent, qui stimulent notre désir et qui dynamitent nos restrictions afin que nous éprouvions plus de plaisir et que nous soyons plus heureux ; enfin, elles ont la vertu de faire en sorte qu'une personne qui assiste à une exposition, à une performance, ou à une manifestation (récital, etc.) puisse s'interroger sur des choses dont elle n'aurait jamais imaginé qu'elles puissent être questionnées comme, par exemple, la fiction du genre, la plasticité du corps biologique, le

---

<sup>200</sup> Landais, Emilie, « La post-pornographie dans le spectacle vivant. Un objet de recherche corporel, politique et scientifique », pp. 147-160, Philippe-Médén Pierre (dir.), *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*, éditions L'Entretemps, 2015.

nombre infini de pratiques sexuelles, le droit à la singularité (du corps, de l'attitude, du sexe, etc.) ou l'impossibilité de circonscrire et de limiter le plaisir, même pour un seul instant. »<sup>201</sup>

Les singularités de chaque artiste d'*Auto-porn box* favorisent la réflexion autour de thématiques entourant la sexualité qui ne seraient pas abordées autrement. Les publics ont ainsi la possibilité d'identifier la source de leur plaisir et de continuer à l'explorer.

Camille Mutel avec *Go, go, go said the Bird* fait entrer le sexuel dans une aire artistique où la sexualité elle-même est revisitée. Elle en garde l'essence pour ensuite la traduire en image : la sexualité est désérotisée, montrée à l'état brut mais sans obscénité. Avec sa pièce, elle agence des images en espérant provoquer la discussion et une réflexion sur la façon d'aborder sa sexualité avec le public : « C'est important d'avoir des gens comme eux qui font des déclics pour se rendre compte que tu as en main la façon de révolutionner ta propre sexualité. Maintenant ça n'arrivera pas tout seul, il faut que tu ailles voir des choses. De mettre ça sur des scènes de théâtre, j'espère que ça donne envie à des gens de le faire. C'est un tout petit échelon. »<sup>202</sup> La sexualité n'est pas innée, il s'agit de s'en emparer pour apprendre à la maîtriser. Camille Mutel souhaite mettre en avant une éducation de la sexualité.

Cette deuxième partie consacrée à dénuder les habitudes sexuelles et intimes des êtres arrivent à son terminus. Les chorégraphes du corpus sont devenu·e·s à leur tour des pornographes aguerris. Tandis que « les philosophes rechignent à tripoter le sexe du théâtre et lui préfèrent son essence »<sup>203</sup> pour reprendre la citation de Jean-Marie Pradier, les chorégraphes ont saisi la sexualité à pleines mains pour au contraire interroger son essence. Avec la danse et la performance, la sexualité est entrée dans une autre dimension. Désacralisée, dédramatisée, elle est devenue une matière de jeu. Cette sexualité ludique prônée par les chorégraphes met en valeur l'amusement premier qui constitue l'échange sexuel et érotique entre partenaires. Enfin, l'idée que la sexualité est plus une culture qu'une pulsion a été défendue par les chorégraphes. Elle crée du commun et du lien entre individus. Cependant, la pornographie a joué un rôle majeur

---

<sup>201</sup> Apsit, Yris, *Le corps du post-porn : Pornographie, création, résistance et subversion des identités*, 2012, p. 55.

<sup>202</sup> Entretien avec Camille Mutel. Réalisé le 9 septembre 2020. Annexe 2.

<sup>203</sup> Pradier, Jean-Marie, « Les caresses de l'oeil ou les scènes d'Eros », *Ce sexe qui nous dépasse*, Battaglia Valérie (dir.), *Cosmopolitiques*, Editions De L'aube, Monde En Cours, 2003, p. 14.

dans la construction normée d'une sexualité qui enferme les corps. Roland Huesca, professeur d'esthétique, ajoute « (...) il devient nécessaire de disloquer les habitudes en proposant d'autres types de perceptions et de formes dont le foisonnement enrichirait nos systèmes de représentation. »<sup>204</sup> La post-pornographie et le porno *queer* vont inspirer les chorégraphes à sortir des schémas et des stéréotypes pour faire émerger de nouveaux imaginaires sexuels. L'heure est à la personnalisation de l'intime de la sexualité pour visibiliser d'autres pratiques et des subjectivités sexuelles souvent marginalisées. Ces paroles vont permettre de resituer, recontextualiser la sexualité et dépasser une généralisation du désir, des canevas de corps et de genres. Exposer l'intimité de la sexualité sur la scène est un geste éminemment politique de la part des artistes qui contestent un système sociétal destructeur, hétéronormé et phallocratique. Iels se saisissent de l'intime et de la sexualité de façon politique pour détourner des représentations démodées. Un espace géographique de la sexualité et de l'intime se crée, une sorte d'hétérotopie *safe* où les êtres peuvent réenvisager leur être érotique et leur devenir sexuel. Camille Mutel, Matthieu Hocquemiller et Mandeep Raikhy imaginent respectivement une philosophie du bonheur sexuel : « une éthique est une conduite qui intègre le bien d'autrui dans le bien qu'on se fait soi-même sous la forme du plaisir (...) »<sup>205</sup> Il devient nécessaire d'être en accord avec son intime et d'aller à la rencontre de son plaisir pour son épanouissement sexuel et son bonheur érotique.

---

<sup>204</sup> Huesca, Roland, *La danse des orifices, Etude sur la nudité*, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2015, p. 57.

<sup>205</sup> Pharo, Patrick, *Ethica erotica, Mariage et prostitution*, Les Presses, 2013, p. 12.

## **PARTIE 3 / Exposer l'intimité de la sexualité au regard**

-

### **Mécanique de l'intime en danse et en performance**

Dans chacune des créations du corpus, la part belle est faite aux représentations détaillées de la sexualité dont les chorégraphes s’emparent pour expérimenter. Alors que les rapports au corps, à la nudité, au désir et à la pornographie ont déjà été étudiés ; la recherche de ce mémoire prend plus d’ampleur en s’articulant autour des coulisses de l’intimité de la sexualité dans une troisième et dernière partie. Mise en exergue, la mécanique intime de chaque pièce est révélée à vous, lecteur·trice·s. Dans cette plongée dans l’intime de l’intime d’une création, je vais mettre un point d’orgue à analyser le parachèvement créatif.

Une création qui admet les nudités au plateau et traite des sexualités explicitement n’a pas les mêmes enjeux de distribution, d’espace et de relation avec les publics. Au fil des discussions menées avec les chorégraphes, je me suis rendu·e compte que traiter l’intime sous ses multiples formes engage une manière de travailler différente que pour une quelconque création. Une attention toute particulière est portée au bien-être des artistes et des publics. Chorégraphes et interprètes dialoguent ensemble pour que chacun·e se sente à l’aise et investi pour une création axée sur leurs subjectivités et leurs intimités. Les images et les discours émis sont constamment réinterrogés ; scrutant les réactions et les ressentis qui pourraient possiblement être perçus par les spectateur·trice·s. Là est le cœur et l’objectif de chaque œuvre : faire éprouver l’intimité de la sexualité aux publics. Dès lors, chaque chorégraphe a souhaité créer un dispositif scénique qui tend à une participation vitale<sup>206</sup> des publics. L’espace de jeu et son agencement acquièrent des qualités intimes qui vont troubler et détourner les aspects collectifs et publics de celui-ci : l’intimité sexuelle s’immisce au centre de l’espace public. Il est maintenant temps d’exposer les rouages de l’intimité de chaque création pour en proposer, par la suite, une autre définition. À l’issue de cette recherche, nous ouvrons des perspectives quant aux usages de l’intimité de la sexualité en danse et en performance.

En premier lieu, chaque processus de distribution et de création va être étudié et détaillé. Quand il s’agit de traiter de nudité et de sexualité au plateau, il faut bien choisir les interprètes. Comment a lieu la rencontre et dans quels réseaux les chorégraphes vont puiser ? Le défi est d’arriver à briser la gêne de l’équipe de création à propos de la nudité au plateau et des actes sexuels performés tout en préservant l’espace *safe*<sup>207</sup> nécessaire pour la création. Il faut non seulement acquérir une habitude de la nudité en scène et d’affirmer son

---

<sup>206</sup> Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, 2008.

<sup>207</sup> Endroit où chaque personne est en sécurité pour s’exprimer librement.

corps aux regards, mais encore assumer de s'engager dans une relation sexuelle créative. Un lien de proximité et de confiance est au centre de la relation chorégraphe-partenaires de jeu et du *process* créatif engagé. En acceptant de donner de leurs personnes, de se mettre à nu et en acte, il est indispensable de recueillir l'aval des performeur·euse·s. Le rôle de chaque membre de l'équipe créatrice et du système relationnel établis sont décortiqués pour mettre en lumière la machinerie qui compose la création.

Dans cette partie, nous nous intéressons à la place de *spect-acteur*<sup>208</sup> du public dans les créations étudiées. Les chorégraphes ont mis en place des dispositifs et agencé les espaces pour permettre aux publics une plus grande liberté et la possibilité de se déplacer. Les artistes du corpus souhaitent que les publics se sentent de plus en plus investis dans ce qu'ils regardent et fassent l'expérience de l'intime et de la sexualité avec le regard. On observe une fusion, un dépassement progressif de l'espace de la scène vers l'espace de la salle afin d'envisager une meilleure interactivité entre les deux entités qui composent l'espace de représentation. Le dialogue est ouvert, chorégraphes et performeur·euse·s vont à la rencontre des publics qui veulent, eux aussi, prendre part pendant l'instant de la performance. Ainsi, ils se réapproprient leur liberté d'action et de choix.

Enfin, l'intimité de la sexualité transforme l'espace créatif en un lieu de recherche et d'expérimentation. On a pu observer comment les usages de l'intimité et de la sexualité ont permis de transgresser des codes et des lieux édifiés pour, au contraire, offrir un espace d'expression qui n'existe que par lui-même et pour lui-même. Dans cette sphère-là, un discours de la sexualité et un déplacement de l'intime prend place pour s'interroger et s'explorer sans borne ni frontière. Il ne suffit plus d'émettre un discours mais d'élaborer ensemble une réflexion commune de l'intimité de la sexualité qui s'envisage comme une proposition politique et artistique. Avec leurs rôles de chorégraphes-chercheur·euse·s, les artistes enjoignent le public à se saisir de leur devenir sexuel et érotique en déplaçant le cadre de leur intime. Pour cela, les spectateur·trice·s sont incité·e·s à voir au-delà du mirage pornographique dominant pour s'intéresser à des subjectivités sexuelles marginales. Le public peut s'élancer dans la conquête de son plaisir tout en trouvant une sexualité qui lui soit personnalisée et personnalisable.

---

<sup>208</sup> Boal, Augusto, *Le Théâtre de l'opprimé*, La Découverte, Poche 1996.

## A. ABORDER LE SEXUEL DANS UN CADRE ARTISTIQUE : des éthiques de création

C'est du côté des êtres en scène (danseur·euse·s, interprètes, performeur·euse·s des créations) que nous allons nous tourner dans cette partie. La place de ces artistes est éminente puisque que pour les créations de *Queen-size*, d'*Auto-porn* box et de *Go, go, go said the Bird*, les chorégraphes vont s'inspirer de leurs vécus, de leurs intimes, de leurs sensations. Pour les chorégraphes, le choix de distribution doit être crucial et judicieux, il faut que l'artiste choisi·e soit en concordance avec la création, d'autant plus quand elle touche à des thématiques sensibles comme l'intimité de la sexualité. Pour cela, les chorégraphes font appel à leur entourage, les réseaux artistiques dont iels font partie. Même si la nudité est très souvent traitée en danse ce n'est pas que le cas de la sexualité. Il a donc fallu parfois se tourner vers des artistes de la performance et du post-porn. Le chemin a parfois été long et tumultueux pour trouver des partenaires de jeu enthousiastes, engagé·e·s et déterminé·e·s à se défier. À cela s'ajoute une aisance corporelle ou avec sa sexualité requise pour de tels projets ou à acquérir en cours de création. Chaque artiste doit être conscient·e de son engagement. Dans un article pour *Agôn* consacré à la distribution, Julie Sermon et Anne Pellois – toutes deux maîtresses de conférence en études théâtrales – soulignent l'importance du choix de l'interprète : « La distribution est ce geste qui conditionne l'existence et détermine l'œuvre de part en part : ses processus de création, sa dramaturgie, son économie, son inscription dans l'espace social et dans le champ des imaginaires collectifs, qu'elle contribue tour à tour à conforter, subvertir, déconstruire voire enrichir. »<sup>209</sup> Un aller-retour constant d'accords et de ressentis va se mettre en place entre les partenaires de création. Chaque chorégraphe a sa façon d'opérer qui va déterminer et créer une interaction artistique et relationnelle singulière. En effet, il faut trouver un endroit « travaillable » et de collaboration sain et émulsif. La discussion devient l'outil relationnel par excellence et va permettre de déjouer certaines situations. Dans un but d'échange, les personnes au plateau doivent s'investir à égal mesure en créant des images et en amenant des matériaux. Les chorégraphes ont pour finalité d'initier un geste artistique intime, authentique et spontané. Il ne s'agit plus de représenter l'intimité de la sexualité mais de la vivre.

---

<sup>209</sup> Pellois Anne et Sermon Julie, « Pratiques, pensées et politiques de la distribution », Métais-Chastanier Barbara (dir.), *Agôn*, n°7, 2015.

### **1. Politique du consentement : au regard du lien chorégraphe/interprètes**

Il est clair qu'être interprète dans des créations touchant d'aussi près à quelque chose de personnel, d'intime et de subjectif demande de l'adaptation et un système de communication bienveillant. À cela s'ajoute l'aspect performatif de chaque pièce qui exige un engagement physique et émotionnel supplémentaire. Sans nul doute, les chorégraphes des œuvres de ce corpus ont dû faire face à des situations particulières et ont dû mettre en place ou adapter leurs façons de travailler, de créer et d'interagir avec leurs collaborateurs.

Pour *Queen-size* de Mandeep Raikhy, il n'y a pas d'exception. Lors de l'entretien, le chorégraphe a souligné la difficulté principale qui a été de dépasser la gêne pendant le début des répétitions bien que les danseurs aient l'habitude de danser nu. Toutefois, à la difficulté de danser nu s'ajoutait à celle de toucher le corps d'un autre homme. Il a fallu s'approprier au cours des résidences successives. Mandeep Raikhy nous parle du processus de sélection des auditions pour sa pièce :

« Donc j'ai appelé 4 danseurs pour prendre part à un atelier, nous avons essayé de nombreuses combinaisons et j'ai réalisé qu'à chaque fois que Parinay et Lalit dansaient ensemble il y avait une atmosphère électrique et que ça avait peut-être lieu parce qu'ils allaient bien ensemble. En quelque sorte, ils performaient déjà une intimité et les deux étaient intéressés et engagés à prendre des risques. J'ai aussi réalisé que c'était les corps avec lesquels j'avais envie de travailler, les personnes avec lesquelles j'avais envie de travailler.<sup>210</sup> »

Le chorégraphe était avant tout à la recherche d'une alchimie des corps et une intimité spontanée entre danseurs au plateau : une création instinctive de l'intime. En effet, le propos défendu pour la pièce est la rencontre physique et charnelle de deux corps masculins et ce qui s'en dégage. Mandeep Raikhy était donc à la recherche de corps qui s'inscrivent dans la création et des personnalités/artistes qui correspondent à la pièce. Tout est une histoire de ressentis. Le chorégraphe connaissait déjà Parinay Mehra et Lalit Khatana, car ils avaient auparavant collaboré ensemble facilitant ainsi les échanges. Mandeep Raikhy a aussi réagi à ce qu'il sentait en lui et qui lui confirmait le choix de ces deux danseurs. De plus, les deux étaient ouverts et désireux de se dépasser et d'expérimenter. De leurs côtés, ils s'engageaient auprès de Mandeep et de la création. Pour cela, il a fallu se faire confiance et dialoguer sur la façon dont ils allaient prendre place dans le propos engagé et la vision du chorégraphe. Mandeep Raikhy avoue avoir

---

<sup>210</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3.

beaucoup échangé sur leur a priori :

« Même chose pour les performeurs qui se sont demandés : comment allons-nous être représentés ? Etant donné que l'un d'eux est hétérosexuel, est-ce qu'il allait être vu comme étant homosexuel ? Est-ce qu'il allait être représenté comme étant homosexuel ? Est-ce que la création est automatiquement autobiographique ? Est-ce qu'ils étaient assez à l'aise pour enlever leurs vêtements en public ? Et aussi personnellement, est-ce qu'on est à l'aise de faire ça ensemble ?<sup>211</sup> »

Au-delà d'accepter de faire partie du projet, il est évident que les danseurs doivent être en accord sur la manière d'être représentés et d'être perçus au plateau. Cela demande une grande écoute de soi. Quand une création touche à l'intime et au sexuel, il faut réussir à tisser une barrière ou au contraire accepter de la faire fusionner avec son vécu autobiographique. Les interrogations à se poser sont bien : Quelle part de moi vais-je devoir investir ? Vais-je être à l'aise et avoir l'énergie pour le faire ? Passer ce seuil, le fait d'être d'autant plus exposé devant des inconnu·e·s doit être réfléchi. Enfin, bien s'entendre avec les autres membres de l'équipe est tout aussi primordiale. Le conseil principal qui nous a été transmis pendant les entretiens est de briser la gêne le plus vite possible : « Au début, tout le monde était bien et était excité à l'idée de travailler des nouveaux matériaux et très vite c'est devenu intime : les interprètes étaient toujours en contact avec le corps de l'autre, ils étaient toujours en jeu dans des situations d'intimité et de proximité. Très vite, ils ont commencé à réagir l'un à l'autre.<sup>212</sup> » Aller au-delà de cette gêne-là et de cet échange-là nécessite de faire la rencontre du corps de l'autre, de son partenaire de jeu. Ce qui est capital néanmoins, c'est d'interroger et de fixer ces limites liées à cette proximité : jusqu'où est-il possible pour moi d'aller et que le complice s'autorise à faire avec moi ? Et *vice-versa*. Cet exercice requiert une écoute et une attention particulière afin d'approuver les propositions de l'autre partenaire pour les faire siennes.

Lalit Khatana et Parinay Mehra, les deux danseurs, n'ont pas le même vécu ni le même point de vue de leur expérience *Queen-size*. Parinay, habitué du processus de création de Mandeep Raikhy, s'est senti beaucoup moins investi que Lalit. Durant nos échanges, il est ressorti qu'il voulait moins prendre part et participer à la création. Au contraire, Lalit, a été plus prolixe quand nous avons parlé, m'offrant la vision d'un artiste plus engagé aux côtés du chorégraphe. Voici sa vision en quelques mots de l'expérience déclencheuse de *Queen-size* : « Mandeep est arrivé au studio avec beaucoup de

---

<sup>211</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3.

<sup>212</sup> *Idem*.

questions à la fois pour lui-même et pour nous. Ensuite, il nous a proposé des situations. Nous, en tant que danseurs, nous avons interprété ces situations selon notre point de vue.<sup>213</sup>» On remarque ici, que le chorégraphe a souhaité embarquer les danseurs dans le processus de réflexion leurs permettant d'interagir avec lui et de donner leur avis. Même si Lalit a été quelque peu décontenancé par les propositions de Mandeep pendant les auditions et au début des résidences, il a réussi à s'en emparer et à les utiliser comme une matière de création :

« Pourquoi j'étais là, homme hétéro, à regarder du porno gay ? Il m'a répondu que c'était seulement un point de départ et qu'il s'agissait de reproduire des pauses. Avec les autres danseurs, nous avons choisi les positions puis nous avons essayé et échangé les rôles. C'est comme ça que nous avons commencé à jouer avec la proposition faite par Mandeep. Mandeep est arrivé avec des idées en tête qui me faisait penser à autre chose alors je proposais moi aussi une situation.<sup>214</sup> »

Dans cette optique, Lalit à l'égal de Mandeep a désacralisé les postures sexuelles pour les transformer en posture chorégraphique, il s'est pris au jeu. Finalement, à l'écoute, il a réussi à se défier et continuer à participer à la pièce : « Au début, j'ai été un peu stressé pourtant à l'idée de toucher le corps d'un autre homme. Dès que le public entre tous mes doutes disparaissent. Je ne vois pas qui est assis dans le public, si les personnes regardent ou ne regardent pas.<sup>215</sup>» Il faut trouver le juste milieu entre ce qui est possible pour soi en tant qu'interprète et la possibilité de se dépasser. Mandeep Raikhy n'impose rien et construit à partir des propositions des danseurs.

La création de *Go, go, go said the Bird* de Camille Mutel n'a failli jamais voir le jour. Il a été très difficile pour elle de trouver un partenaire masculin pour cette pièce-là. L'enjeu était double : trouver un danseur à la hauteur de la création et qui se permette d'être nu et d'aborder la sexualité au plateau. Oui, le point de départ est osé, ajoutant une pression complémentaire pour trouver la meilleure distribution pour cette œuvre. Alors qu'elle fait appel à tout son réseau danse et artistique, Camille Mutel n'arrive pas à recruter un danseur. La chorégraphe laisse alors l'artiste venir à elle, un danseur cherchant à sortir de sa zone de confort. Elle en dit quelques mots dans l'entretien :

« Dès le début, lui, il a été intéressé, il est venu vers moi par rapport au projet en me disant qu'il avait entendu parler que je cherchais quelqu'un pour travailler la nudité parce que ça l'intéressait. Effectivement la demande aussi était complexe, même si le spectacle ne date pas de si longtemps que ça. Que ça soit une femme qui fasse la demande à un homme par rapport au sujet, et les rapports de pouvoir qui se rajoutaient à ça je pense que ce n'était pas évident. Et c'est pourquoi

---

<sup>213</sup> Entretien avec Lalit Khatana. Réalisé le 3 décembre 2020. Annexe 4.

<sup>214</sup> *Idem.*

<sup>215</sup> *Idem.*

quand Philippe s'est adressé à moi ça correspondait plus aux codes on va dire de l'hétérosexualité, c'est lui qui me faisait la demande quelque part. J'extrapole un peu mais j'ai vraiment eu cette impression.<sup>216</sup> »

La demande de la chorégraphe s'inscrit aussi dans une période et ses codes. En étant contacté par un danseur, elle s'assurait aussi de la volonté de celui-ci à chercher à expérimenter. Néanmoins, elle renverse de nombreuses relations de pouvoir systémique en assurant son désir de chorégraphe et de femme qui cherche à expérimenter la sexualité au plateau. Qu'une artiste aille à la rencontre d'un danseur pour créer un tel niveau d'intime est osé. Le danseur, Philippe Chosson, finit finalement par se blesser. Il a une confiance totale dans la proposition artistique de Camille Mutel :

« Par contre, cela a fait que j'ai complètement changé ma méthode de travail. J'ai tout réimaginé comme je sentais qu'il était partant et qu'il me faisait confiance. On avait quand même réussi à travailler deux semaines ensemble. J'avais déjà senti qu'il y avait une vraie confiance ; on avait dès le départ aborder la nudité et les rapports de sexualité. (...) Philippe est revenu le jour de la générale qui est un truc complètement casse-gueule qu'on ne fait jamais mais là on l'a fait. On a eu toute la journée jusqu'à la générale, le soir, et il a pris les choses exactement comme je lui ai dit. Donc on a fait la première comme ça et après on a repris quelques jours de travail, on a peaufiné deux trois choses pour les prochaines dates.<sup>217</sup> »

La plus grande partie du travail a été réalisé en amont : nudité et sexualité ont été abordées. En ayant traité-e-s la nudité et la sexualité dès le début, Philippe Chosson et Camille Mutel ont permis à leur corps d'avoir un temps de rencontre au plateau. Il a fallu s'approprier et découvrir une géographie de leur corps en relation ; ce qui leurs étaient possibles de faire et impossible à accomplir. Philippe Chosson, le danseur, était ainsi plus à l'aise pour accepter les demandes de la chorégraphe en lui accordant toute sa confiance. Camille Mutel ajoute :

« Il y a toujours du dialogue au départ, ça c'est sûr ! La chose la plus importante avait été le postulat de départ : c'est-à-dire que lui savait exactement ce que je cherchais et il savait exactement ce qu'il avait envie de chercher. Lui en postulat de départ, il voulait se challenger. Effectivement on se trouvait dans un rapport où il n'aurait pas tout accepté les yeux fermés. Philippe, c'est un grand interprète qui a bossé avec des très grands chorégraphe. Avant tout je sentais qu'il avait un désir artistique.<sup>218</sup> »

La confiance ne s'est pas faite en un jour même si les deux parties étaient au clair sur ce qu'elles recherchaient ; les deux premières semaines de résidence leurs ont principalement permis d'apprendre à travailler ensemble, ériger un vocabulaire et libérer le corps surtout quand la sexualité est au centre du processus de création. Toutefois, de nombreuses discussions ont amené les bases saines de l'échange artistique permettant à Philippe de consentir à participer à la création. En tant qu'artiste et danseur, il voulait

---

<sup>216</sup> Entretien avec Camille Mutel. Réalisé le 9 septembre 2020. Annexe 2.

<sup>217</sup> *Idem.*

<sup>218</sup> *Idem.*

aussi se dépasser donc il a accepté beaucoup de propositions. Dès le départ, il a dû échanger avec la chorégraphe sur ce qu'il voulait faire et ne pas faire, Camille Mutel a élaboré la création à partir de ces postulats de départ.

Pour Matthieu Hocquemiller et *Auto-porn box*, la notion de consentement est au centre de la création. La distribution est avant tout, pour le chorégraphe, une rencontre. En quelque sorte, il tombe « amoureux »<sup>219</sup> des performeur·euse·s. Ici, pour la pièce, il fait appel aux performeur·euse·s de son ancien spectacle *nou*. *Auto-porn box* est d'ailleurs en quelque sorte une prolongation de ce qui avait déjà été initié avec *nou*. Il élabore cette création avec des points de départ qui ne viennent pas de lui mais des artistes qui l'entourent et qui avait déjà été apporté avant et qui restait inexploré. Il a réinvité les performeur·euse·s puisque que la création de *nou* avait été enrichissante, c'est pourquoi iels ont choisi de participer à sa nouvelle création en connaissance de cause. Tout comme Mandeep Raikhy, une fidélité se crée avec les artistes de ces pièces. Les performeur·euse·s d'*Autoporn-box* sont aussi et surtout des personnes engagées politiquement sur l'usage de leurs corps et leurs pratiques du sexuellement explicite. Matthieu Hocquemiller souligne les précautions qu'il a fallu prendre :

« Et il est vrai que dans cet exercice politique-là, le sexuellement explicite pose énormément de questions qu'on devrait d'ailleurs se poser de manière plus large par rapport à l'interprète. Mais comme c'est sexuellement explicite, la question du consentement se pose de manière très forte. (...) À cet endroit-là, je me suis donc imposé beaucoup de précautions à la fois dans le processus de travail – la question du consentement doit toujours être posée et reposée – et dans la distribution.<sup>220</sup> »

L'usage et le ré-usage du consentement est impératif et vital. Chorégraphes et interprètes érigent ensemble une éthique relationnelle qui s'adapte à la création en cours. Le consentement se situe au cœur de la distribution et permet d'élaborer des schémas relationnels sains et authentiques au cœur de l'équipe de création.

## **2. Démarche collaborative : Rencontres et discussions**

Chorégraphes et êtres en scène élaborent un duo. Nous allons voir comment chaque création a été co-construite et comment la figure du chorégraphe s'est peu à peu effacée. Nous portons aussi notre intérêt sur la relation qui s'est établie entre les membres de l'équipe de création et des difficultés qu'il a fallu traverser.

---

<sup>219</sup> Artistiquement et humainement parlant.

<sup>220</sup> Métails-Chastanier, Barbara, « Processus de distribution dans/de la performance post-pornographique », Agôn, 2015, consulté le 07/08/2019. Annexe 1.

*Queen-size* en est un bel exemple. Les points de vue diffèrent entre le chorégraphe et les deux danseurs. La collaboration et la relation se sont dessinées au cours de la création et elles ont énormément évolué au fil du temps. Mettre en œuvre une relation artistique triangulaire sans omettre un parti est risquée. Il a fallu justement veiller à ne mettre personne de côté. Au contraire, au cours de l'élaboration de la pièce, une interdépendance s'est peu à peu établie. Mandeep Raikhy nous explique comment ils ont dû coexister :

« Toutefois, on a eu plusieurs conversations sur le sujet. En ayant parlé avec les deux, ils m'ont dit que c'est probablement un travail qu'ils n'auraient pas fait. Je savais que les arguments que je soulevais avec la pièce étaient les miens, cependant je les élaborais avec les performeurs. Ils ne l'auraient jamais imaginé de leurs côtés, mais je n'aurais pas été capable de créer la pièce sans eux – nous étions clair là-dessus.<sup>221</sup> »

Le chorégraphe est donc l'initiateur, il propulse au-devant de la scène cette rencontre intime et sexuelle de deux corps, il joue ce rôle-là pendant toute la création. Les danseurs, eux, en revanche, acceptent de se prêter au jeu. L'un dans l'autre, ils ont chacun besoin de leurs complices. Cette implication oblige un contact sur le long terme. Elle crée plus de lien selon Mandeep Raikhy : « Nous avons traversé beaucoup plus qu'une simple relation chorégraphe/danseur parce que cette situation a créé un engagement émotionnel car c'était intense.<sup>222</sup> » Pour les deux danseurs, le contact physique et charnel est constant, et l'engagement de la performance exige un dialogue avec un langage prédéfini. Ils ont dû apprendre à vivre ensemble, à partager des expériences communes, du vécu. Pourtant, alors que l'alchimie a lieu au plateau, les danseurs n'arrivent pas à s'entendre dans la vie. Pour le chorégraphe cette situation était immobilisante : « Les performeurs ne se connaissaient pas très bien et au bout d'un moment je me suis rendu compte qu'il finirait par ne pas s'entendre donc nous avons dû gérer des dynamiques qui sont proches de celle d'une relation.<sup>223</sup> » Mandeep Raikhy s'est donc attribué le rôle de médiateur à celui d'unificateur. Pour le bon développement et fonctionnement du projet, il était vital que tout se déroule sans encombre et que les danseurs n'abandonnent pas. À force de dialogue et de persévérance, la création et la tournée ont pu continuer en faisant en sorte que les danseurs se tolèrent et puissent travailler ensemble. Le chorégraphe ajoute :

---

<sup>221</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3.

<sup>222</sup> *Idem.*

<sup>223</sup> *Idem.*

« En quelque sorte, je suis aussi devenu le conseiller, j'ai réalisé que je devenais le conseiller relationnel parce qu'à certains moments ils n'arrivaient pas à s'entendre. (...) A ce moment-là, je savais déjà qu'ils étaient centraux à la création. Pour moi, c'était essentiel qu'ils soient partants sinon j'allais devoir arrêter la pièce. (...) Ce qui était aussi important c'est qu'on savait que cette création avec une vie en elle-même. Peu souvent on peut voyager autant grâce à une création en Inde comme nous l'avons fait, donc on savait que c'était spéciale – qu'on arriverait pas à le refaire. (...) Comme dans toutes relations, il est possible d'avoir des attentes envers l'autre, de se parler, se dire qu'on doit faire différemment, de se laisser de la place pour s'écouter. On a tous fait une psychothérapie en quelque sorte. Pourtant ça a marché et nous sommes restés concentrés sur la création. <sup>224</sup>»

Ils ont fait face aux difficultés relationnelles en les dépassant ensemble, le dispositif d'écoute et d'échange a été accentué. Pour cette vision de la pièce, Mandeep Raikhy a voulu amener de la matière et des matériaux artistiques pour que les danseurs puissent s'en emparer. En proposant (et non en imposant), chaque danseur pouvait saisir ou non la matière et la transformer à son tour. Pour lui, les danseurs sont tout autant les créateurs de *Queen-size*. Ils sont d'ailleurs cités comme collaborateurs dans les mentions.

Le chorégraphe développe :

« Ce qui s'est passé pour moi à partir du moment où on a commencé à performer la pièce qu'il était clair que cette création était avant tout celle des performeurs, la façon dont la création allait être représentée chaque soir. Mon travail était fini. Bien sûr on a continué à faire des répétitions jusqu'au dernier jour mais je savais que mon travail était terminé. Chaque soir la pièce allait être refaite par les performeurs avec leur façon d'amener leur intimité à la vie, la façon de structurer la pièce, la façon dont ils interagissaient l'un avec l'autre. Je savais que cette pièce était avant tout le travail des performeurs. <sup>225</sup> »

Lalit Khatana et Parinay Mehra sont donc considérés comme les co-créateurs de la pièce puisqu'ils participent à son agencement, à son écriture, aux interactions et l'émergence de l'intime alors que Mandeep Raikhy est présent pour assurer le cadre de travail. À chaque fois que *Queen-size* est jouée, il s'agit d'une version unique mise en œuvre par les deux danseurs. Lalit Khatana précise la part collective mise en œuvre et la liberté de paroles durant les résidences :

« Nous ne nous sentions pas comme danseurs et chorégraphe mais comme des créateurs. Nous étions ouverts à transformer des matériaux, nous avons la liberté de challenger ces propositions. Nous pouvions demander aussi les raisons de ces choix. A n'importe quel moment du processus je n'ai ressenti le fait qu'il était le chorégraphe et que j'étais le danseur. Pour moi, nous étions en train de créer quelque chose ensemble, il n'y avait pas de lien hiérarchique. <sup>226</sup> »

Les rapports de force étant nuancés, laissés de côté, chacun avait de l'emprise sur les matériaux de création. Le chorégraphe ne s'est pas imposé en tant que créateur mais en tant qu'instigateur, les danseurs ont tout de suite été amenés à créer. De leurs côtés il était aussi possible d'interroger le chorégraphe sur ses motivations. Parinay Mehra n'est

---

<sup>224</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3.

<sup>225</sup> *Idem*.

<sup>226</sup> Entretien avec Lalit Khatana. Réalisé le 3 décembre 2020. Annexe 4.

pourtant pas de cet avis : « Non, mon rôle était de performer la pièce même si j'ai été impliqué dans la fabrication du matériau chorégraphique. La base de l'œuvre et sa vision ne venait pas de moi.<sup>227</sup> » Il s'est senti moins présent dans la collaboration ou pour lui, il ne faisait que performer ce qu'on lui demandait. Il a suivi les instructions même s'il a aidé à écrire la partition chorégraphique. On se rend compte alors que chacun perçoit et vit une résidence de création bien différemment que les autres partis, tout dépend du niveau de participation engagée. Cela permet aussi de placer le curseur entre le simple interprète et le réel co-auteur d'une pièce. Il est pourtant nécessaire de nuancer. Du moment où le danseur met son corps en scène, il raconte son histoire et s'implique plus ou moins volontairement dans la création. Parinay sous-estime son implication dans le processus de création alors qu'il a joué un rôle majeur. Là où il dresse une limite se remarque par le fait que l'idée de la pièce ne vient pas de lui, qu'il performe un discours, une pensée qu'il n'a pas agencé. Dès lors, pour lui, il ne peut en être l'auteur. En quelque sorte Parinay réalise une commande de Mandeep Raikhy qui fait appel à lui pour l'accomplir. Ce point de vue et cette relation danseur/chorégraphe en dit beaucoup sur la place que chacun se donne en création.

Pour *Go, go, go said the Bird*, la relation est différente puisque Camille Mutel est à la fois chorégraphe et performeuse. Elle a proposé des matériaux à Philippe Chosson qui a choisi ou non de s'en saisir et qu'elle doit elle aussi intégrer :

« Donc là je sentais quand il est venu vers moi qu'il y avait une confiance artistique et que cette confiance artistique c'était parce qu'il avait vu d'autres projets. On a créé ça dans notre dialogue. Donc là, j'ai commencé la première semaine par des références, j'ai beaucoup travaillé avec des films. Dans chaque extrait que je lui montrais il y avait quelque chose qui m'intéressait. Lui, à ce moment-là, il me disait : "ça je crois que je ne peux pas te le donner" ou alors "ça, essayons, on va voir".<sup>228</sup> »

Cet aller-retour de ressentis et de perceptions a permis d'ouvrir un dialogue bienveillant sur les possibilités de Philippe Chosson. Il était conscient de ce qu'il pouvait donner et accepter de faire. Camille Mutel est arrivée avec de la matière que le danseur a décidé d'utiliser ou de laisser de côté. Elle a proposé à Philippe Chosson de visualiser de nombreux extraits de films et de tableaux qui l'inspiraient ou qu'elle voulait initier comme point de départ. L'interrogation du regard du public sur les matériaux chorégraphiques a aussi été fondamentale dans le choix de Philippe. Pour lui, il ne voulait ni choquer ni gêner mais au contraire faire réfléchir. Il a fallu arriver à une égalité dans la relation entre

---

<sup>227</sup> Echange écrit avec Parinay Mehra. Reçu le 3 septembre 2020. Annexe 5.

<sup>228</sup> Entretien avec Camille Mutel. Réalisé le 9 septembre 2020. Annexe 2.

danseur·euse au plateau : « Assez vite on en est venu à la nudité et Philippe m’a remercié, et il m’en a souvent reparlé. Donc les nudités en scène étaient essentielles pour que chacun trouve un équilibre, qu’on soit habitué à être en exhibition, en exposition de soi.<sup>229</sup> » Philippe devait adopter la nudité pour être sur un même dialogue avec Camille Mutel et prendre l’habitude d’exposer son corps à l’autre et aux regards. En quelque sorte, le danseur avait la décision finale sur les références proposées par Camille. En contrepartie, Philippe Chosson plongeait dans le monde dénudé de la chorégraphe. Ici aussi, la collaboration devait avoir lieu pour faire rencontrer ces deux univers et une relation d’interdépendance s’est construite au fil des échanges. Philippe a plutôt été à l’écoute et attentionnée par rapport à sa partenaire de création : « La chose qui a été la plus complexe, ça a été l’œuf dans le vagin, c’était un truc beaucoup plus compliqué. Et même quand on le reprend, on l’a repris en février dernier (2020) pour la dernière fois, c’est toujours le moment qui est un peu compliqué à gérer.<sup>230</sup> » La peur de blesser Camille Mutel, de lui faire mal crispe le danseur et en même temps le plonge dans une attention et une présence réelle tant recherchée par la chorégraphe. Les aléas rencontrés ont été plutôt au niveau corporel, réussir à franchir cette limite. Ce geste d’une grande technicité ajoute une attention particulière et une complicité entre les partenaires.

Pour la création d’*Auto-porn box*, le processus de création était inversé. Matthieu Hocquemiller en parle dans un article d’*Agôn* dédié à la distribution : « À l’inverse dans *Auto-porn box* (2015), il y a un côté documentaire très assumé. Là pour le coup c’est un point de départ : c’est un focus sur la sexualité par l’autoportrait, l’entrée étant choisie par le performeur.<sup>231</sup> » Les performeur·euse·s ont proposé de la matière qu’ensuite Matthieu Hocquemiller a agencé et mis en forme. Le chorégraphe et les êtres en scène pouvaient se défier avec des propositions qui pouvaient ou non être acceptées. La globalité de chaque performance et le discours émis a été composé par le chorégraphe : « Il y a eu des allers/retours permanents sur ce qu’on voulait dire et comment. Même si c’est moi qui ai pris en charge l’écriture.<sup>232</sup> » Les performeur·euse·s étaient présent·e·s en tant qu’artistes créateur·trice·s alors que Matthieu Hocquemiller

---

<sup>229</sup>Entretien avec Camille Mutel. Réalisé le 9 septembre 2020. Annexe 2.

<sup>230</sup> *Idem*.

<sup>231</sup> Métails-Chastanier, Barbara, « Processus de distribution dans/de la performance post-pornographique », *Agôn*, publié le 12 novembre 2015, consulté le 07/08/2019. Annexe 1.

<sup>232</sup> *Idem*.

était vraiment dans son rôle de chorégraphe, c'est-à-dire d'agenceur d'idées et de mouvements. Wendy Delorme, autrice et performeuse, a assisté à quelques résidences de création de Matthieu Hocquemiller :

« Le protocole de travail de Matthieu Hocquemiller, auquel j'ai assisté, est basé sur des réflexions, des essais, des échanges verbaux, des contacts et des séquences d'improvisation qui approfondissent le lien entre *performers*. Il pose chaque fois "la question des envies et également du respect des limites de chacun-e : je faisais des propositions dont ils et elles pouvaient s'emparer et ils et elles faisaient également des propositions dont je m'emparais. Cela a été un processus profond et humain qui, je crois, nous a tou-te-s engagé-e-s".<sup>233</sup>»

Chacun·e a donc son mot à dire et à défendre au cours de temps de discussions et d'improvisations qui vont nourrir les matériaux de création. Dans ce protocole collaboratif, tout le monde prend part et s'engage au même niveau pour le tissu créatif. Le but est de se confronter à l'autre et de plonger dans son univers. Les performeur·euse·s peuvent s'auto-défier dans la mesure de leurs propres limites, à l'écoute de leurs ressentis. Matthieu Hocquemiller donne carte blanche dans la mesure où l'acte performé et proposé est réalisable dans le durée. À ce moment-là, il travaille en tête-à-tête avec l'artiste.

### **3. Agentivité : pour un intime spontané et authentique**

Au fur et à mesure d'analyses et de discussions avec les artistes, nous nous sommes rendus compte que les chorégraphes ont tendance à vouloir s'effacer de la création. Les êtres au plateau deviennent les agents actifs de la performance pour apporter authenticité et spontanéité. Dans *Auto-porn box*, les performeur·euse·s élaborent leur propre discours basé sur leur vécu sexuel et politique. Matthieu Hocquemiller leur donne la possibilité d'avoir une plateforme artistique et un moyen de revendications plus institutionnels pour parler, se faire entendre et performer la sexualité. Dès le début, le chorégraphe a voulu des artistes conscients politiquement et qui puissent porter la création sur leurs épaules et la défendre :

« J'avais des exigences particulières pour cette pièce : j'avais envie que ce soit des gens politiquement très conscients. (...) Alors de fait, ils sont soit militants ou militantes soit concernés par la question politique et ils sont tous très conscients des endroits de genre et de sexualité, conscients aussi de la manière dont ils mettent en scène leur propre corps. Donc ce n'est pas moi qui apportais les problématiques sexuelles ou l'urgence d'en parler.<sup>234</sup>»

---

<sup>233</sup> Delorme, Wendy, « Précipités # 6 : rencontre avec Matthieu Hocquemiller », *Hétéroclite*, publié le 5 février 2016, consulté le 10/09/2019. Annexe 1.

<sup>234</sup> Métais-Chastanier, Barbara, « Processus de distribution dans/de la performance post-pornographique », *Agôn*, publié le 12 novembre 2015, consulté le 07/08/2019. Annexe 1.

C'est justement parce que ces artistes, ces personnes sont les actrices de leurs pratiques, de leurs discours politique que Matthieu Hocquemiller les a choisis pour ce cycle de performances qu'est *Auto-porn box*. Ce n'est plus de la danse, à proprement parler, la pièce dérive vers la performance. Les artistes agissent sur eux-mêmes et ce qui les entoure demandant une prise de conscience et une autonomie face à la création. Il s'agit vraiment de s'emparer de leurs intimes, de leurs vécus sexuels à l'instant T devant une audience.

Pour *Queen-size*, les danseurs créent et font évoluer l'œuvre à chaque représentation. Ce sont eux les clés de la création, ils interagissent pour assembler la partition. Là aussi, aux prémices du processus de création, Mandeep Raikhy imaginait déjà que les danseurs fassent vivre la création : « Pour *Queen-size*, ce qui est devenu vraiment important pour moi c'est la question de l'agentivité, la possibilité d'agir par soi-même. À un certain point je ne voulais pas que les performeurs dansent une structure préétablie créée par un autre. Je ne voulais pas que ça devienne problématique.<sup>235</sup> » Les danseurs ont pu investir une intimité qui leur ressemble et qui vient d'eux. Le chorégraphe ne se sentait pas à l'aise de leur imposer un matériau, un discours qui n'émane pas d'eux, de les instrumentaliser. Dans cet ordre d'idée, il ajoute :

« Si les deux performeurs n'avaient pas la possibilité d'interagir et d'agir à l'intérieur de la création, on aurait pu croire qu'ils ne consentaient pas à ce qu'ils mettaient en jeu l'un avec l'autre. La question du consentement et la possibilité d'être des acteurs de la création est devenue centrale dans la structure et le processus de travail. J'ai réalisé qu'en tant que créateur mon devoir était de transmettre le flambeau aux performeurs sur la façon dont le spectacle devait être représenté chaque soir, de leur donner un pouvoir d'agir. Ils sont ainsi devenus les agents actifs de leurs mouvements et de l'élaboration de la création en choisissant son agencement. Souvent ils n'étaient pas facilement d'accord. Souvent ils se disputaient un peu jusqu'à arriver à une décision commune. Cette négociation entre eux, la façon de s'approprier fait partie intégrante du travail.<sup>236</sup> »

Tout est fait en sorte pour que les interprètes de cet intime se sentent à l'aise et qu'à chaque moment de la création et de la pièce, ils peuvent changer d'avis. Ils ont en main leur consentement. Justement, le dialogue qui se met en place entre eux pendant que la pièce a lieu fait partie et parle de l'œuvre. On remarque cette difficulté d'agencer une création qui traite de l'intimité entre hommes, de la rencontre de leurs corps et des défis qu'il a fallu surpasser pour les danseurs. C'est là l'enjeu et le cœur de la relation et de la

---

<sup>235</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3.

<sup>236</sup> *Idem*.

création en elle-même. Mandeep Raikhy parle des outils qu'ils ont employé pour créer de toute pièce cette intimité :

« Les performeurs n'ont pas été laissés seuls et abandonnés à ressentir les choses entre eux. Ça ne pouvait avoir lieu, dès qu'ils se sont rencontrés ils n'ont rien ressentis l'un pour l'autre, ils n'étaient pas attirés l'un par l'autre mais jusqu'à un certain point il est possible de simuler. Nous avons vraiment dû décomposer le langage de l'intime en termes chorégraphiques pour le regarder à travers un point de vue de vitesse, d'effort qui va dans chaque instant, de poids engagé et d'aussi jouer l'intention voulue.<sup>237</sup> »



Figure 12, 13, 14 : *Queen-size* de Mandeep Raikhy / Crédits photo : Sidharth Sarcar/Hari Adivarekar et captation

La pièce glisse dans son aspect performatif : le fait de réussir à faire émerger cette alchimie entre eux à chaque fois que la pièce est performée alors que dans la vie ils ne s'entendent pas. La proximité des corps et le langage chorégraphique vont jouer un rôle majeur pour donner l'intention d'une complicité et d'une intimité sexuelle. Le rôle du chorégraphe a été d'assurer cette intimité. De plus, la présence d'un public va de fait plonger les performeurs dans une bulle d'intime et une attention particulière entre eux deux. Mandeep Raikhy développe :

« À chaque fois que nous étions en répétitions je leur disais toujours à la fin qu'ils n'iraient pas dans l'action complètement avant d'être devant un public. Regarder les répétitions c'était juste pour régler les points techniques pour être sûr que tout fonctionne et être en place mais je savais qu'en performance la pièce prendrait une toute autre proportion et deviendrait vivante à chaque fois. Ils avaient besoin d'avoir du public autour pour penser à la façon dont ils pouvaient interagir ensemble.<sup>238</sup> »

Leurs façons d'être et d'agir ne sont pas les mêmes avec un public autour. À la fois atout et contrainte qui s'ajoute à la performance, la présence du public appuie l'aspect performatif et intime. Pour Lalit Khatana, le chorégraphe s'est complètement effacé préférant que ce soit eux qui mènent la partition : « Mandeep nous a dit de faire comme nous le sentions, de nous emparer des matériaux et de faire ce que nous ressentions. C'est comme ça que nous nous sommes amusés et que nous avons trouvé une autre liberté dans cette création.<sup>239</sup> » Il était nécessaire pour le chorégraphe que les deux

<sup>237</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3.

<sup>238</sup> *Idem*.

<sup>239</sup> Entretien avec Lalit Khatana. Réalisé le 3 décembre 2020. Annexe 4.

performeurs trouvent le plaisir de créer et d'agencer la pièce chaque soir. Il a fallu trouver un point d'entrée qui soit tout autant amusant et réflexif pour eux. Pour cela, il a opté pour la liberté d'improviser ajoutant ainsi de la surprise, de l'imprévu et de l'authenticité à cette rencontre intime. Les danseurs ont dû élaborer un vocabulaire gestuel pour envisager la suite de chaque séquence de la pièce. Pour cela, ils devaient s'écouter et interagir :

« Nous avons mis en place un vocabulaire de gestes manuels pour signifier chaque partie. Nous nous regardions et nous faisons un geste vers l'autre pour décider de la suite. Il y a eu des fois où nous n'étions pas d'accord, le public était médusé par l'échange de gestes alors nous nous étions assis le temps de souffler et faire une autre proposition. C'est pour ça que chaque version n'est pas la même et paraît si authentique.<sup>240</sup> »

Parinay Mehra et Lalit Khatana sont les conteurs de cette intime, l'atmosphère de la rencontre et la dimension intime de la sexualité émergent selon leurs propres principes.

---

<sup>240</sup> Entretien avec Lalit Khatana. Réalisé le 3 décembre 2020. Annexe 4.

## B. DES DISPOSITIFS SCÉNIQUES INTIMES : aller à la rencontre des publics

Dans le cadre des créations, nous allons voir à quel point les publics peuvent être acteurs de ce qu'ils voient et influencer sur ce qu'ils regardent. Les dispositifs scéniques sont aménagés d'une telle façon qu'ils engagent une relation développée et interactive avec les publics. Ici, nous allons donc établir un état des lieux de leur participation et de l'aménagement de l'espace. De quelles manières une atmosphère propice aux échanges intimes est-elle mise en place ? Comment le rapport intime avec les spectateur·trice·s peut-il être réenvisagé ? Chaque création a pour but de chercher une plus grande intimité et proximité avec les publics. Dans ce cadre-là, il ne s'agit pas de danser l'intime ou de représenter l'intime mais bien de vivre l'intime. Ainsi, l'engagement demandé aux publics est beaucoup plus exigeant et le dispositif développé les inclut d'autant plus dans la performance. Les artistes font appel à leurs vécus de l'intimité de la sexualité. Les publics vont aussi avoir la possibilité de choisir ou non de prendre part. En immersion, en observation ou en retrait : la place est aux spectateur·trice·s engagé·e·s dans la performance.

Dans un premier temps, l'usage de l'espace et son agencement ont quelques choses à dire du processus de création : un lieu a son histoire et la façon d'installer les spectateur·trice·s a une signification. Les spectateur·trice·s vont être placé·e·s de trois façons différentes dans un espace dont la grandeur varie et la proximité avec les publics évolue selon les créations. Enfin, nous passerons aux cribles les interactions et les réactions des publics. Dans quelles postures les spectateur·trice·s se placent-ils pendant la performance ? Les êtres en scène et les êtres en salle vont tisser une relation sensible, de promiscuité et de complicité. Le simple rôle d'observateur·trice des publics va être dépassé pour lui permettre d'être un des agents de la performance sous ses yeux. Pour cela, chaque membre du public va devoir se saisir de son agentivité et accepter d'être une clé de la performance. Dans les créations étudiées, les publics ont la possibilité de se mouvoir comme bon leur semble et d'avoir différentes approches du regard. En quelque sorte, ils sont libres d'être agis et d'agir.

## **1. Scénographie de l'intime : pour un espace intime**

Pour leurs pièces, les chorégraphes ont imaginé des dispositifs scéniques aux dimensions intimes et interactives pour plonger les publics dans une atmosphère englobante et bousculer le rapport scène/salle. Cette scénographie de l'intime fusionne avec l'espace collectif et public de la salle de spectacle donnant lieu à un territoire intime en dehors de tout schémas. Cette interactivité se définit par le fait que les interprètes et les publics ont la possibilité d'avoir un échange réciproque, et parfois se répartissent dans un espace partagé.

Pour *Go, go, go said the Bird*, l'espace est découpé de façon bi-frontal ou tri-frontal ayant pour but d'entourer l'espace de jeu. Camille Mutel et Philippe Chosson ainsi que la chanteuse Isabelle Duthoit évoluent à deux mètres<sup>241</sup> des spectateur·trice·s. Le but est de « perdre la distance »<sup>242</sup> entre les interprètes et les publics, et entre les spectateur·trice·s e·lle·ux-mêmes. À partir de chaque emplacement dans la salle, la personne assise a la possibilité de voir et d'être vue. L'espace a été découpé de cette manière justement pour cette raison. La chorégraphe propose aux spectateur·trice·s de regarder la pièce en deux temps et deux points de vue : observer ce qu'il se passe au plateau ou observer un autre membre du public qui regarde. L'enjeu est de pouvoir regarder la pièce à travers les yeux de quelqu'un d'autre. Quand la réalité paraît trop crue, le public peut regarder la pièce de façon détournée. La proximité avec la sexualité qui a lieu au plateau et l'intimité engagée par le regard avec les autres membres du public doit être vivable et bienveillante. Pour Camille Mutel, il s'agit de trouver un terrain d'entente avec soi et son regard, la décision appartient aux spectateur·trice·s présent·e·s. Cela permet d'appivoiser le regard, ce même regard qui caresse les corps nus sous ses yeux doit amadouer celui de l'autre personne en face ou à côté : c'est un ballet de regards. Chacun·e est observé·e et les réactions ne se font pas attendre : gêne, malaise, inconfort. Au contraire, l'aspect sexuel performé doit être considéré comme une matière artistique et chorégraphique et non pas comme quelque chose de sacralisé, de dégoûtant ou d'irreprésentable. C'est là le discours de la chorégraphe. Elle place géographiquement les publics dans une situation où il va falloir qu'ils décident de s'emparer et de s'unir à

---

<sup>241</sup> Selon la captation visualisée.

<sup>242</sup> Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, 2008.

une histoire de la sexualité. Elle enjoint les spectateur·trice·s à considérer la sexualité en dehors de ces préconceptions pour l’embrasser comme une pratique intime, satisfaisante, divertissante et une quête de soi. Elle s’interroge sur la capacité d’un groupe d’individu·e·s à faire face aux actions sexuellement explicites qui ont lieu sous ses yeux tout en les désacralisant et en essayant d’éviter tout érotisme qui serait jugé comme intempestif. La scène apparaît dès lors comme « le seul lieu de confrontation du public avec lui-même en tant que collectif.<sup>243</sup> »

*Auto-porn box* investit de multiples espaces et chaque « box » a un dispositif adapté. Performée principalement au CDN – Humain trop humain pendant le festival Explicit à Montpellier et KLAP/Maison pour la danse à Marseille, *Auto-porn box* a été adaptée à l’espace de ces deux lieux. Dans chaque lieu, les artistes agencent leur performance à un espace plus ou moins grand qui fait appel à une dimension intime et/ou collective. La durée d’une *box* varie de six minutes à parfois vingt-cinq minutes. Le public déambule, passe de *box* en *box* et peut parfois s’asseoir. En lien avec le chorégraphe, chaque performeur·euse a décidé d’une jauge adaptée pour créer plus ou moins une intimité, une complicité avec les publics. Camille Mutel, performeuse pour une *box*, propose même un tête-à-tête avec un membre du public. Chaque spectateur·trice a l’occasion de s’investir dans chaque récit subjectif et sexuel devant ses yeux et de se laisser agir par les performeur·euse·s. Matthieu Hocquemiller propose un panorama de la sexualité et replace le plaisir sexuel au centre de nos histoires intimes.

Enfin, la scénographie de *Queen-size* attire toute notre attention. Sous 48 verres de vin remplis d’eau et faiblement éclairé gît un *charpoy*, un lit traditionnel indien. Constitué d’un cadre en bois sculpté et de cordes en coton tissées, le *charpoy* fait entre 180/190 cm de longueur par 80/90cm de largeur. Les danseurs évoluent à partir et autour de cet espace du *charpoy*. À un ou deux mètres de distance seulement, les spectateur·trice·s entourent le lit. Une proximité s’installe déjà et le public est dans l’ombre, il est peu éclairé. Pendant la performance, les danseurs ouvrent et ferment la porte. Le public peut ainsi entrer et sortir à sa guise. Chaque membre qui compose l’assemblée choisit le point de vue qu’il souhaite avoir sur le *charpoy*, les interprètes ainsi que la promiscuité voulue. Contrairement à une stabilité souvent imposée au théâtre, le

---

<sup>243</sup> Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, 2008.

chorégraphe propose au public de se mouvoir pendant la performance en cours ou entre chaque séquence. Mandeep Raikhy invoque l'espace de la chambre à coucher, lieu intime par excellence avec pour accessoire unique de la scénographie un lit *queen-size*.

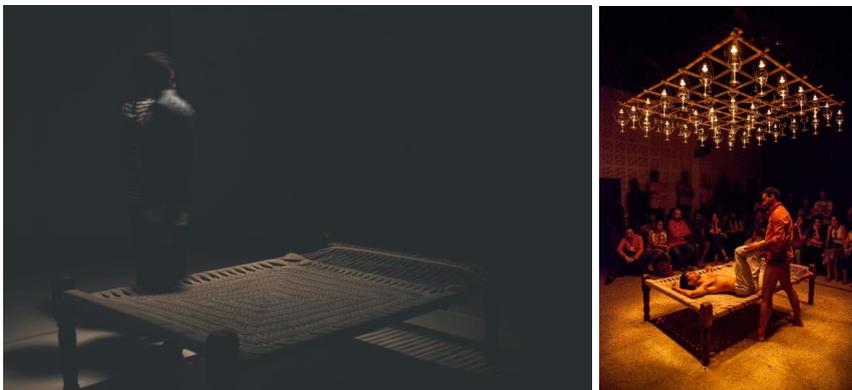


Figure 15, 16 : *Queen-size* de Mandeep Raikhy / Crédit photo : Desmond Roberts puis Magali Couffon

Mis dans un espace public et collectif, ce lit interroge le territoire de jeu et déplace le cadre intime dans une dimension publique. Le chorégraphe répond à l'interrogation, à quel moment ce qui se passe dans l'espace privé de la chambre devient public : « La scénographie est en effet une réponse à l'article de Nishit Sharan 'Pourquoi ce qui se passe dans mon lit est ton affaire' pour dire comment quelque chose de privé – l'espace privé et non par forcément une chambre mais un espace intime et privé – peut-il être détourné et rendu public ?<sup>244</sup> » Cette scénographie de l'intime se charge d'un poids politique. Pour contrer l'article 377 du Code Pénal indien qui interdit l'homosexualité et s'immisce dans l'intimité des hommes homosexuels, le chorégraphe provoque une réappropriation de l'espace de l'intime au plateau en le plaçant sur le devant de la scène et en le rendant public. C'est aussi une façon de défier le gouvernement indien en visibilisant le quotidien et l'intimité de la sexualité d'hommes gays en Inde, de mettre en lumière un pan de leur vie privée. De plus, pour les artistes, c'est un moyen pour réenvisager et désacraliser les rapports sexuels, érotiques et romantiques entre hommes. Cette scénographie a beaucoup plus de signifiants qu'on pourrait le croire. Le public est plongé au cœur de cet intime, de cet échange comme s'il était présent à leurs côtés dans l'espace intimiste de leur rencontre. Peu à peu, une indentification s'établit avec ces deux corps, ces deux figures masculines qui se rencontrent, s'échangent et s'unissent. Une résonance directe avec les expériences vécues du public se tissent. La scénographie va

---

<sup>244</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3.

être le médium et l'objet agissant de la performance. Membre de l'équipe de création, le *charpoy* est aussi vu et imaginé comme un partenaire de jeu à part entière pour dialoguer avec les danseurs. Mandeep Raikhy développe dans l'entretien :

« Très vite nous avons réalisé que ce *charpoy* en particulier avait sa propre entité : nous pouvions l'entendre, nous devons constamment négocier avec parce qu'une fois que les danseurs étaient dedans, le *charpoy* les incorporait. Je m'explique : ce n'est pas une surface plane, allongé tu es tiré à l'intérieur, tu t'enfonces. A chaque fois que les danseurs étaient allongés ils devaient négocier avec le *charpoy* d'une telle sorte qu'ils puissent en sortir, dès fois ils s'allongeaient et n'arrivaient pas à se lever. Nous avons donc réalisé que nous étions en constante négociation mais d'une autre façon cela permettait de créer de nouvelles choses avec les danseurs (...) Donc nous avons continué à penser que cette interaction avec le *charpoy* pouvait devenir une variable ou un élément majeur de la création avec lequel négocier.<sup>245</sup> »

L'espace devient un acteur même de la création et du développement de la performance. Ce lit est à la fois récepteur et propulseur de l'intime entre les partenaires. Les danseurs ont dû constamment composer avec le *charpoy*. Il est devenu central, Parinay Mehra et Lalit Khatana ne faisaient que léviter autour et/ou à partir de celui-ci. Réel compagnon de jeu, le *charpoy* suscite une exigence et une attention qui va ajouter des qualités relationnelles aux échanges des danseurs et à l'intime qui en découle. Utiliser de façon plane, soulever ou déplacer, le *charpoy* est à la fois miroir, surface de séparation, persienne ; il unit et distancie les danseurs. Mandeep Raikhy évoque cette qualité : « La dernière chose avec le *charpoy* qui est très enthousiasment c'est la possibilité de rendre les choses plus visibles plutôt que de les cacher, c'est un tissage à travers duquel on peut voir et la lumière peut traverser.<sup>246</sup> » Le *charpoy* est étonnant, il détourne les attentes. Il rend ce qui peut parfois être privé visible et public. Cet outil de l'intime caractérise une tendance qui pousse le privé à devenir public. Il symbolise aussi l'objet spécifique de la rencontre sexuelle. La pièce a été adaptée dans divers espaces : une cuisine, un studio avec vue à 360 degrés sur la ville, un abri de jardin d'une association, un tribunal et un lieu de prière. *Queen-size* a investi une cuisine, l'endroit domestique de l'espace privé de la maison par excellence. Les spectateur·trice·s étaient assis·es entre la cheminée et l'îlot central tandis que les danseurs se frayaient un chemin. D'autant plus intime, la performance a fait vivre sous un toit cette rencontre furtive et charnelle masculine. Alors que la pièce a été jouée dans un temple hindou, l'histoire de l'homosexualité a été relié au récit indien de la sexualité et au *Kamasutra*. Enfin, dans la salle de loi, la pièce a été érigé

---

<sup>245</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3.

<sup>246</sup> *Idem*.

comme un symbole de protestation contre une loi homophobe. L'intimité de la sexualité et de l'homosexualité ont été réappropriés dans ces espaces.

## **2. Pour une inclusivité du public : une plus grande interactivité**

Une fois le dispositif scénique intime installé, les chorégraphes accompagné·e·s des performeur·euse·s imaginent une interaction « entre » avec le public. Dans cette optique de faire vivre et ressentir l'intimité de la sexualité, une fusion entre la scène et la salle a lieu. Êtres en scène et êtres en salle débordent sur l'espace du public ou de la performance érigeant une zone indépendante et partagée : les danseurs de *Queen-size* évoluent parfois dans le public ; et dans *Auto-porn box*, les spectateur·trice·s investissent l'espace de l'artiste. Pendant le temps de la performance (et parfois encore après), un échange oculaire et tactile se tisse entre les publics et les êtres au plateau. La part belle est faite aux interactions intra-performance. Pour Pauline Boivineau, les spectateur·trice·s sont mis·es à nu dès que les espaces de la scène et de la salle ne font plus qu'un : « Dans un contexte classique de représentation en salle, le public se sent relativement “protégé” par la distance qui se joue entre lui et les artistes. La salle est un moyen de faire corps face, mais aussi avec la représentation.<sup>247</sup> »

Les spectateur·trice·s de *Queen-size* profitent d'une grande proximité avec les danseurs : iels peuvent sentir leur souffle, sentir l'odeur de la sueur sur leur corps. À l'inverse, les danseurs jouent aussi avec le public en s'asseyant à côté, en s'allongeant sur eux. En retour, certains membres du public se permettent d'interagir. Les danseurs initient un dialogue, une discussion qui se continue pendant la durée de la performance jusqu'au démontage de la scénographie. Le public entoure l'espace de jeu constitué du *charpoy* et il est rendu possible d'observer les réactions dans la salle. Il n'y a pas de filtre, spectateur·trice·s et danseurs peuvent ressentir et signifier directement les sensations provoquées par ce qui est performé. Le public se dévoile ainsi beaucoup plus et donne à voir sa vision de l'intime. Mandeep Raikhy ajoute dans l'entretien :

« Ce qu'il y a d'intéressant avec cette pièce c'est qu'on peut observer toutes les personnes dans la salle. On pouvait voir les gens sourient, on pouvait voir les gens pleurer. On pouvait voir les réactions du public sur leur visage et on avait une conversation avec lui. En effet, à la fin de la tournée, on a voyagé avec un atelier autour du genre, de la sexualité en performance. Nous avons des conversations privilégiées avec des membres du public sur l'intimité. Nous les encourageons à

---

<sup>247</sup> Boivineau, Pauline, « La relation artiste-spectateur face et avec la nudité : une transgression “entre”. », *EspacesTemps.net* [En ligne], Travaux, publié le 24 octobre 2019, consulté le 24/10/2019.

laisser des traces avant de partir, nous avons un journal avec les impressions des publics que nous avons croisé à travers le pays que l'on a utilisé pendant 3-4 ans. Ce qui était passionnant c'est qu'il y avait l'espace possible pour parler des difficultés, barrières et solidarités du public après que la pièce soit terminée – nous continuions à parler.<sup>248</sup> »

La pièce en elle-même et les interactions du public permettent d'élaborer un catalogue de regards et de perceptions sur l'intimité de la sexualité répertoriés dans un livre d'or. Le dialogue avec le public est toujours en cours. Le dispositif scénique intime forme des spatio-temporalités propices au dévoilement, une écoute et une libération de la parole. Elles encouragent le public à se livrer sans doute ni concession. Le chorégraphe ne se doutait pas des répercussions que la pièce pouvait avoir sur lui et les spectateur·trice·s :

« Les spectateur·ice·s ne savent pas trop quand la performance se termine et doucement la scénographie est démontée. On a trouvé que c'était un temps précieux pour certaines personnes du public pour venir nous parler. Il y a des personnes qui nous ont fait leur *coming-out* pour la première fois. J'ai plein d'étudiant·e·s qui sont venu·e·s me voir me disant qu'i·e·ls étaient en train de faire leur *coming-out* à quelqu'un pour la première fois. Je me suis rendu compte que c'était quelque chose que je n'avais pas réalisé – ce que cette pièce allait tant m'apporter.<sup>249</sup> »

C'est après que la pièce ait été performée pour la première fois, que le chorégraphe s'est rendu compte de ses pouvoirs agissants et transformateurs sur le public, qui lui aussi, effectue une réappropriation politique de sa parole, de son intimité et de sa sexualité. Dès le début de la création, Mandeep Raikhy voulait que le public soit touché par ce qu'il voit : « Ce que je voulais pour cette exploration artistique c'est qu'elle soit inclusive et qu'elle s'adresse à tout le monde.<sup>250</sup> » Il voulait rajouter du vivant et de l'humain que ça soit au cœur de la performance ou dans le public avec ce constat qui n'a jamais fait l'expérience de son intimité ? Pour que la performance puisse parler à tou·te·s il fallait qu'elle soit aussi inclusive et interactive<sup>251</sup> avec le public. Les spectateur·trice·s deviennent « le corps actif d'un peuple mettant en acte son principe vital.<sup>252</sup> » Se met en place une esthétique relationnelle et de qualités intimes de relation qui diffèrent. Il n'y a pas de doute à avoir pour Mandeep Raikhy, les spectateur·trice·s font partie intégrante de la pièce au même niveau que le *charpoy* ou les danseurs. Le chorégraphe met en évidence la symbiose des éléments mis en concomitance pour agencer la performance :

« J'ai réalisé que la manière dont *Queen-size* était performée j'avais besoin de briser le mur entre les performeurs et les spectateur·ice·s parce que ce mur invisible n'aide en rien. Il y a beaucoup de choses dont nous avons fait en sorte dans la structuration de l'œuvre pour que les danseurs viennent s'asseoir où est le public. Les performeurs s'allongeaient sur le public, nous pouvions ainsi regarder le *charpoy* et

---

<sup>248</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3.

<sup>249</sup> *Idem.*.

<sup>250</sup> *Idem.*

<sup>251</sup> Dans une idée d'échange réciproque consenti.

<sup>252</sup> Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, 2008.

voir que rien ne se passe, nous écoutions aussi le son sans que rien ne se passe. On regardait aussi le plafond avec les 49 verres de vins remplis d'eau. D'une certaine manière, ces éléments permettaient de montrer que les performeurs n'étaient pas centraux à l'œuvre – que tous les éléments faisaient partis de l'univers de l'intime.<sup>253</sup>»

La présence du public est nécessaire pour mettre en œuvre l'intime de la performance. Cette interaction entre deux variables inconnues (c'est-à-dire qui ne se connaissent pas, en parlant du public et des danseurs) construit un rapport d'intimité. Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé* parle de cet agentivité des spectateur·trice·s : « Il faut un théâtre sans spectateurs, où les assistants apprennent au lieu d'être séduits par des images, où ils deviennent des participants actifs au lieu d'être des voyeurs passifs.<sup>254</sup> » Afin que l'intimité créée ne soit pas détournée, il faut une participation agissante des publics. Pour les danseurs, la première interaction avec le public a lieu par le regard. Si cet accueil du regard se fait, ils peuvent ensuite dériver vers une présence corporelle et un geste tactile. Les deux partis doivent accepter que l'un s'immisce dans la bulle intime de l'autre. Lalit Khatana explique leur démarche :

« Plus tard quand nous avons joué la pièce, nous nous sommes rendus compte que l'on pouvait impliquer le public. On a amorcé l'approche du public par le regard, avant Parinay et moi ne faisons que nous regarder, ensuite on a cherché à ouvrir notre regard au public : ils nous regardent et nous les regardons. Puis nous avons essayé de se pencher vers le public, de s'asseoir à côté quand une place était libre.<sup>255</sup> »

La performance dévie vers l'espace dédié au public, l'intimité de ces deux corps s'introduit jusque dans leurs intimes respectifs. Peu importe les espaces, cette autre manière d'interagir embarque les êtres de la performance (public et artistes inclus) dans une zone « autre » : « Entre public et acteurs se dessine cet "espace entre", interstice réflexif et kinesthésique qui devient l'enjeu du dialogue. Nombreux sont les artistes qui s'attachent à construire des dispositifs brouillant les frontières des rôles (spectateurs et artistes) et des espaces (scène et hors-scène).<sup>256</sup> » Espaces et rôles sont troublés en faveur d'un espace entre, interstice réflexif.

*Go, go, go said the Bird* souhaite jouer avec les ressentis et les perceptions corporelles des spectateur·trice·s. Là aussi, tout passe par le regard entre membres du public. À la fois la chorégraphe envisage une proximité avec son public et en même temps elle encourage une mise à distance. Dans cette perspective, elle avait déjà une idée claire

---

<sup>253</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3.

<sup>254</sup> Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, 2008.

<sup>255</sup> Entretien avec Lalit Khatana. Réalisé le 3 décembre 2020. Annexe 4.

<sup>256</sup> Boivineau, Pauline, « La relation artiste-spectateur face et avec la nudité : une transgression "entre". », *EspacesTemps.net* [En ligne], Travaux, publié le 24 octobre 2019, consulté le 24/10/2019.

des interactions voulues avec le public pour sa pièce : « L'expectative je pense qu'elle est autant entre nos corps qu'entre les spectateurs et nous. (...) J'avais quand même envie de traverser une écriture, une écriture chorégraphique où le spectateur puisse à la fois plonger dedans et garder de la distance, c'est ça qui me faisait envie.<sup>257</sup> » Elle mobilise ou non le public à certains moments donnés de la pièce. Pour elle, il faut représenter cette rencontre sexuelle avec des objets et des fluides face à un public, sinon il s'agit d'une simple relation sexuelle dans sa sphère intime. Camille Mutel ajoute : « Un instant, il y a deux corps qui se rencontrent par l'intermédiaire d'objets dans un spectacle sous le regard des spectateurs. Sans le regard des spectateurs, la chose se dissout. Elle a pas d'autres attentes que l'instant dans lequel elle a été créé.<sup>258</sup> » Elle met en avant l'immédiateté du propos artistique. La pièce devient performance par les regards qui l'élèvent à ce titre. De plus en plus d'artistes réfléchissent au dispositif à mettre en place pour ouvrir un espace de libération de la parole et de l'intimité des êtres : « "L'artiste se focalise donc de plus en plus nettement sur les rapports que son travail créera parmi son public, ou sur l'invention de modèles de socialité" (Bourriaud 2001, p. 28), et que "[...] selon le degré de participation exigé du spectateur par l'artiste, la nature des œuvres, les modèles de socialité proposés ou représentés, une exposition générera un "domaine d'échange" particulier" (Bourriaud 2001, p. 17).<sup>259</sup>»

### **3. Un public qui fait des choix : plus de libre-arbitre**

Le public ne se fraye plus seulement un chemin dans la salle de spectacle pour regarder. Des artistes demandent à leurs publics un plus grand investissement afin de mettre en lumière l'importance de leur présence comme co-agissants de la performance sous leurs yeux. Les trois chorégraphes du corpus ne dérogent pas à la règle. Les espaces prédéfinis de la scène et de la salle se troublent en procédant à un échange de qualité : l'aire de jeu se charge d'une aura intime alors que le collectif et le vivant de la scène se déplacent dans la salle. Il en est de même avec les interactions entre les deux partis et entre membres du public. Cet entrelac plonge les spectateur·trice·s dans une nouvelle expérience sensorielle comme le décrit si bien

---

<sup>257</sup> Entretien avec Camille Mutel. Réalisé le 9 septembre 2020. Annexe 2.

<sup>258</sup> *Idem*.

<sup>259</sup> Boivineau, Pauline, « La relation artiste-spectateur face et avec la nudité : une transgression "entre". », *EspacesTemps.net* [En ligne], Travaux, publié le 24 octobre 2019, consulté le 24/10/2019.

Pauline Boivineau, maitresse de conférence en arts du spectacle : « Percevant avant même l'entrée des spectateurs que le dispositif original proposait un espace de vécu singulier, de l'ordre de l'engagement du spectateur, à la fois de son identité narcissique et sociale et de l'émotion partagée face à l'inconnu.<sup>260</sup> »

Les créateurs de *Queen-size* ont mis en place ce type de dispositif. Le public peut entrer et sortir comme il le souhaite. Les spectateur·trice·s se positionnent où iels veulent et se déplacent à leur guise. La scénographie leur donne la capacité de varier les points de vue. Alors que les danseurs agencent la pièce ; le public, quant à lui, façonne la manière dont il va recevoir ce qu'il voit. Dans la mesure du respect de l'être en scène, il peut interagir avec lui. Les spectateur·trice·s de *Queen-size* ne restent jamais à rien faire, l'une des actions de la performance est de regarder les autres voir. Pour Mandeep Raikhy, le public élabore sa propre partition :

« Quand les spectateurs partaient ils pouvaient se rendre compte que la pièce continuait de se dérouler même après leur départ. Ils pouvaient encore l'entendre après être sortis de la salle mettant ainsi en évidence que la pièce avait déjà commencé avant leur arrivé et qu'elle continuerait de se dérouler. Il n'y avait pas vraiment de début ou de fin définie pour le public et c'est quelque chose qui m'intéressait aussi. Il ne pouvait pas avoir de fin résolue pour le public et je ne voulais pas arriver à un point où il y avait les applaudissements habituels parce que ces applaudissements n'aidaient en rien. Justement ils enlevaient à la création de sa résonance. Chacun avait besoin de comprendre que cette situation n'allait pas se résoudre avec des applaudissements et que l'homophobie d'état continuait, que l'article 377 était toujours valide mais que la pièce devait continuer d'être performée comme un acte de protestation.<sup>261</sup> »

*Queen-size* a lieu en continue, c'est un parti pris politique des artistes que font vivre les spectateur·trice·s. Les applaudissements sacralisent une œuvre et brisent l'espace-temps unique créé. Le seul endroit où le public ne peut pas agir est sur cet intime perpétuel. Néanmoins, ce sont e·lle·ux qui décident du parcours et de l'itinéraire à emprunter. Il paraissait essentiel pour le chorégraphe qu'en donnant carte blanche aux danseurs, en retour il ne pouvait pas ne pas permettre aux publics de se déplacer librement et de leur donner la liberté de faire leurs choix. Les déplacements des publics enlacent la performance comme une molécule et ses atomes formant ainsi en quelque sorte une création parallèle, une chorégraphie de l'intime des spectateur·trice·s. Il exige une plus grande implication et réflexion du public :

« Et puis j'ai réalisé, en réfléchissant à l'idée de consentement et de la capacité d'agir par soi-même que ce serait ridicule de ne pas la transmettre aussi au public. Je ressentais que je ne pouvais pas

---

<sup>260</sup>260 Boivineau, Pauline, « La relation artiste-spectateur face et avec la nudité : une transgression "entre" ». », *EspacesTemps.net* [En ligne], Travaux, publié le 24 octobre 2019, consulté le 24/10/2019..

<sup>261</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3.

élaborer un discours qui défende le consentement et la liberté de faire ses choix en forçant mon public à venir et s'asseoir pour voir quelque chose qui pourrait le rendre très inconfortable. Comment cette création leur permettait-elle alors de faire des choix parmi d'autres ? Chaque spectateur peut se demander à partir de quel rang regarder, du premier, du second ? Est-ce qu'il peut regarder de cet angle-là ou bien changer pour regarder d'un autre point de vue en cours de route ? Est-ce qu'ils peuvent partir ? Est-ce qu'ils peuvent partir et revenir ? Est-ce que le fait que le public entre et sorte fait partie de l'œuvre en rendant visible tous les choix qui ont été fait ? Il s'agit d'un des choix décisifs que j'ai fait pour cette création.<sup>262</sup> »

Cette envie s'intègre dans une volonté de désacraliser la performance en elle-même, c'est-à-dire d'arrêter d'imperméabiliser une œuvre au contact du public. Au contraire, comme le dit Lalit Khatana, un des danseurs de *Queen-size* dans l'entretien : « L'audience aimait beaucoup être impliquée dans la performance. On nous rendait parfois nos vêtements pliés que l'on avait enlevé à la fin d'une boucle. Le public appréciait qu'on lui fasse confiance.<sup>263</sup> » Un contrat tacite de confiance s'élabore avec les spectateur·trice·s. Les artistes font appel à leur libre-arbitre, c'est ensuite au public de choisir ou non de s'en saisir. Les corps et les intimes sont libérés de leurs contraintes, des règles tacites d'un espace de représentation pour aller vers un engagement participant, réflexif et bienveillant du public.

Pour *Go, go, go said the Bird*, Camille Mutel s'inscrit dans la même démarche. En revanche, elle utilise l'attente et la mise à distance avec le public pour établir une attention plus vive et un contact non pas physique mais visuel. Chaque spectateur·trice peut se placer dans un rôle qui lui convient : regardant·e, regardé·e, concentré·e sur la performance. La décision d'être inclu·e·s leurs appartient. Chaque présence à ses qualités et ses niveaux de participation et d'observation. La chorégraphe en parle en détails durant notre entretien :

« La distance a servi à ça, effectivement c'est très japonais dans l'approche, il faut toujours qu'il y ait une distance entre les deux corps, et les corps et les spectateurs pour qu'il est un interstice et dans cette interstice les gens peuvent décider d'y aller ou pas. Ils ont le droit, c'est-à-dire que je ne les oblige pas. De la même manière qu'il y a un consentement entre Philippe et moi, il y aussi un consentement pour le regard du spectateur. Ils viennent voir une pièce à priori ça parle de sexualité mais s'ils veulent détourner le regard ou ne pas être inclus, ils peuvent ne pas être inclus. Je ne les force pas à aller là-dedans. Ils peuvent regarder une scène de loin si ça leur fait peur ou ils peuvent regarder les spectateurs en face, eux-mêmes en train de regarder ou de détourner le regard.<sup>264</sup> »

Ce dispositif permet à l'audience présente de mieux accueillir ses ressentis et d'agir en conséquence. Au spectacle, habituellement le public peut seulement regarder ou détourner le regard, les dispositifs étudiés affranchissent encore plus le public. Pauline

---

<sup>262</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3..

<sup>263</sup> Entretien avec Lalit Khatana. Réalisé le 3 décembre 2020. Annexe 4.

<sup>264</sup> Entretien avec Camille Mutel. Réalisé le 9 septembre 2020. Annexe 2.

Boivineau dans son article consacré au rapport artiste-spectateur ajoute : « On l'aura compris, le spectateur n'est plus forcément récepteur de l'œuvre, il participe à son élaboration. La relation habituellement verticale – de l'auteur vers le public – est aujourd'hui bien plus complexe. Le dispositif scénique abolissant l'espace de la scène et l'espace du public induit des rencontres aussi bien oculaires que tactiles entre artistes et participants, de même qu'entre participants eux-mêmes (...).<sup>265</sup> » La rencontre artistique entre les spectateur·trice·s et les performeur·euse·s s'envisage horizontalement, les deux partis s'adressent l'un à l'autre au même niveau. La discussion a lieu d'égal à égal, l'artiste n'est plus l'être savant de sa pratique. De plus, il va à la rencontre de son public en étant subversif ou en proposant des actions osées pour le faire réfléchir et l'inviter à donner son avis. Ce qui intéresse Camille Mutel c'est de pousser le public à prendre parti : « Ça effectivement ça dépend du goût des spectateurs par rapport à ce que je mets dans le spectacle. J'en sais rien, c'est à eux de prendre position. Je choisis des choses assez radicales et c'est à eux de se positionner. »<sup>266</sup> À la fois le public peut faire ses choix et est plus libre d'agir mais on lui donne à voir des images subversives. C'est cette transgression « entre » qu'aborde Pauline Boivineau : « Le public entre dans un espace relationnel complexe où il agit autant qu'il est agi par l'œuvre, il expérimente avec les artistes et sans eux certaines situations, devenant acteur parmi les acteurs-spectateurs dans une construction relationnelle induite par le dispositif énoncé.<sup>267</sup> » Ce système d'interaction linéaire tisse une relation tripartite où l'agentivité et le consentement laisse place à la rencontre de l'autre, comme l'assure Herveline Guervilly : « Ces créations exposent ainsi, à travers leurs abord du corps et de la nudité, le glissement de l'acteur vers ce qui n'est pas lui et invitent chacun à "découvrir" ce qui peut être lui dans ce qui est autre. Et, à chaque fois, ce rapport de contiguïté se réalise dans une relation triangulaire avec le regard spectateur.<sup>268</sup> »

---

<sup>265</sup> Boivineau, Pauline, « La relation artiste-spectateur face et avec la nudité : une transgression "entre" ». », *EspacesTemps.net* [En ligne], Travaux, publié le 24 octobre 2019, consulté le 24/10/2019.

<sup>266</sup> Entretien avec Camille Mutel. Réalisé le 9 septembre 2020. Annexe 2.

<sup>267</sup> Boivineau, Pauline, « La relation artiste-spectateur face et avec la nudité : une transgression "entre" ». », *EspacesTemps.net* [En ligne], Travaux, publié le 24 octobre 2019, consulté le 24/10/2019.

<sup>268</sup> Guervilly, Herveline, « Le nu de l'acteur. Erotisme et pornographie sur la scène contemporaine », *Théâtralité de la scène du XVIIIe siècle à nos jours dans la littérature, les arts du spectacle et de l'image*, Beauchamp Hélène et Plana Muriel (dir.), Editions Universitaire de Dijon, 2013, p. 262.

### C. Intimité de la sexualité : perspectives de transgression et usages

Cette exploration de l'intimité de la sexualité arrive à sa fin. Dans cette ultime étape, nous allons faire émerger des concepts qui nous sont chers et qui illustrent le résultat de nos recherches. Ces concepts nous les défendons car ils sont utiles pour imaginer de nouvelles perspectives créatrices : ils transgressent les usages habituels de la scène. Comment est-il possible d'édifier des lieux où l'espace et le temps s'arrêtent au profit de la création ? Des lieux où il est possible de s'exprimer, de réfléchir et de se réinventer. Des lieux où il est bon de sans cesse déconstruire ce qui a déjà été bâti et de poursuivre sa liberté. Dans cet endroit à part, on peut envisager d'ouvrir un dialogue sur la sexualité en dehors de toutes contraintes sociales : chaque individu·e peut s'emparer et interroger la part de sexuel de son intime. Les créateur·trice·s peuvent ainsi concevoir des rapports hors-normes, marginaux et intimistes avec le public. Les chorégraphes du corpus proposent aux spectateur·trice·s de s'investir dans la performance et de retrouver leur pouvoir d'agir. On a remarqué un glissement du divertissement vers un art qui se conscientise, les artistes engagent et englobent les publics au même niveau dans leur réflexion et leur rapport au monde. Camille Mutel, par exemple, invite son public à venir au spectacle non seulement pour s'amuser mais aussi pour s'éduquer.

Dans cette dernière partie, nous proposons une nouvelle définition de l'intime à travers le parcours de recherche que nous avons exploré. Nous mettons en évidence la qualité des espaces de l'intime. Détournés par le corps, la nudité, le sexuel, ces espaces deviennent espaces « entre » ou « contre » espaces voire même espaces « autre ». Nous remarquons aussi la façon dont les chorégraphes cherchent à façonner le regard du public et son rapport à l'intime. Dans une société de l'image, il devient d'autant plus nécessaire d'apprendre à étudier le regard et à s'en emparer. Exprimé par le corps, le désir et la post-pornographie, l'intimité de la sexualité est un outil pour appréhender de nouveaux rapports humains tout en permettant le récit de soi. Les chorégraphes proposent ainsi une nouvelle perception du monde. Pour e·lle·ux, il est fondamental de prendre la parole, comme il nous a été fondamental pour nous d'exposer nos centres d'intérêts autour de l'intimité de la sexualité. En définitive, connecter les intimes, les partager au public initie l'échange et nous permet de mieux saisir la toute petite histoire de nos univers sexuels respectifs.

## **1. Hétérotopies intimistes : espaces sexuels subversifs et libertaires**

De ces trois pièces se dégagent un traitement singulier de l'espace et des relations qui en dépendent. Lieu hors du temps, lieu qui n'existe que par lui-même et pour lui-même, les espaces invoquées dans *Queen-size*, *Go, go, go said the Bird* et *Auto-porn box* prônent une intimité décuplée et englobante que l'on peut appeler hétérotopie intimiste. Dans une conférence sur les espaces autres au Cercle d'études architecturales le 14 mars 1967, Michel Foucault donne sa définition de l'hétérotopie :

« Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.<sup>269</sup> »

Le bâtiment théâtral en lui-même est déjà une utopie qui acquiert cette notion de contre-emplacement avec des attributs de représentation et de contestation qui échappent aux institutions et à la société. Les pièces du corpus caractérisent ce déplacement de l'utopie à l'hétérotopie, de lieux hors de tous les lieux par le maillage des territoires privées et publics qu'imposent la mise en mouvement de l'intimité de la sexualité. Il est aussi important de définir le terme d'intimiste, en quoi ces hétérotopies se dotent de cette qualité ? Intimiste exprime, de manière nuancée, les pensées et sentiments les plus secrets, et qui évoque l'existence familière quotidienne<sup>270</sup>. C'est bien ce que produisent les dispositifs scéniques des pièces et le propos artistiques des chorégraphes : proposer un panorama de l'intimité inscrit dans le corps, la pornographie et la sexualité. De fait, ces hétérotopies intimistes exercent un pouvoir de subversivité et de libération sexuelle sur les espaces qu'elles ont invoquées. Dans son article sur la relation artiste-spectateur en lien avec la nudité, Pauline Boivineau évoque les effets d'un dispositif qui examine l'intimité de la sexualité :

« L'artiste propose un dispositif où l'altérité à soi et aux autres participe à l'incarnation d'une réalité sociale. Il ouvre des questionnements spatiaux, temporels, physiques, esthétiques, politiques participant à un même projet : créer un espace de relations et de libre expression de soi et donc de re-dé-construction identitaire, mais aussi de construction de l'espace par la coprésence des artistes et des spectateurs.<sup>271</sup> »

---

<sup>269</sup> Foucault, Michel, *Dits et écrits* 1984, Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

<sup>270</sup> Définition du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales.

<sup>271</sup> Boivineau, Pauline, « La relation artiste-spectateur face et avec la nudité : une transgression "entre" ». », *EspacesTemps.net* [En ligne], Travaux, publié le 24 octobre 2019, consulté le 24/10/2019.

Dans cet espace de liberté totale où tout est permis, artistes et spectateur·trice·s se lancent dans une quête de soi effrénée entre construction et déconstruction de leurs repères identitaires. En dehors de tous autres schémas et créations, les hétérotopies intimistes du corpus édifient des espaces auto-subversifs où l'ancrage politique et militant est omniprésent. C'est justement avec la déconstruction de l'espace et des référents qui le situent (privé, public, collectif, intérieur, extérieur) par la co-présence des performeur·euse·s et des spectateur·trice·s dans un endroit partagé que les hétérotopies deviennent des lieux relationnels et politiques de liberté. À cela s'ajoute l'interactivité du public et son observation participante qui troublent le système de relation habituellement admis dans les arts de la scène. Par des éléments scénographiques ou l'espace lui-même, les chorégraphes invoquent des lieux qui renvoient à l'intime de soi par effet miroir. Michel Foucault en parle :

« (...) et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent - utopie du miroir.<sup>272</sup> »

Par le biais de ces hétérotopies, moi, spectateur·trice, je me vois là où je ne suis pas, je fais l'expérience d'une intimité sexuelle que je ne vis peut-être pas au quotidien. Les performeur·euse·s sont les corps qui donnent une visibilité à une intimité et une subjectivité sexuelle marginale que je ne connais pas, que je vis ou que je ne peux exprimer. De cette manière, moi spectateur·trice, je peux ressentir dans mon corps en présence les sensations physiques internes et externes de ces vécus sexuels. En donnant une visibilité aux intimités sexuelles, les publics en viennent à interroger l'intimité de *leurs* sexualités. Michel Foucault d'après sa conférence sur les espaces autres ajoute :

« À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas.<sup>273</sup> »

---

<sup>272</sup> Foucault, Michel, *Dits et écrits* 1984 , Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

<sup>273</sup> *Idem*.

À la fin des pièces, les chorégraphes espèrent que l'exploration de mon intime et son introspection, sont au centre de mon intérêt en tant que spectateur·trice participant·e. Ces hétérotopies existent en quelque sorte comme une invitation, un encouragement à se saisir de sa sexualité comme matière et pratique de plaisir, de divertissement et de découverte de soi. Pour cela, les chorégraphes font appel à différents espaces de l'intimité sexuelle, il s'agit d'un des facultés de l'hétérotopies : « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres (...).<sup>274</sup> » *Queen-size* invoque l'espace privé de la chambre et fait co-exister le lieu intime du lit. La présence du public renverse les qualités de ces lieux qui deviennent public et collectif. Pour *Go, go, go said the Bird*, Camille Mutel amène les spectateur·trice·s dans l'endroit de la rencontre sexuelle pour au contraire ériger le fait qu'il n'y a pas d'espace dédié à la sexualité. Enfin, pour *Auto-porn box*, Matthieu Hocquemiller et les performeur·euse·s démontrent que l'espace dédié à la sexualité est ce lieu que l'on se crée et qui varie avec soi. L'intime n'est pas ce lieu qui s'agence selon des éléments extérieurs mais bien un univers qui se compose par le vécu de l'être. Pour Françoise Mevel, docteure en psychologie, l'intime se construit et est toujours en cours : « Il y a, au creux de l'intime, la réalité d'une histoire en devenir, d'une histoire qui ne pourra se construire et devenir la marque du sujet que si elle se bâtit sur quelque chose d'irréductible, reconnu par lui comme son lieu propre, habitation inviolable et inaliénable.<sup>275</sup> » L'intime est considéré comme une histoire en devenir, et pour se construire, l'intime a besoin d'un lieu à soi<sup>276</sup> lui-même en construction, un espace en devenir :

« Le dernier trait des hétérotopies, c'est qu'elles ont, par rapport à l'espace restant, une fonction. Celle-ci se déploie entre deux pôles extrêmes. Ou bien elles ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée. Ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon.<sup>277</sup> »

---

<sup>274</sup> Foucault, Michel, *Dits et écrits* 1984, Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

<sup>275</sup> Mevel, Françoise, « Si l'intime m'était conté », *Dialogue*, 2008/4 (n°182), pp.75-88.

<sup>276</sup> Woolf, Virginia, *Un lieu à soi*, Marie Darrieussecq (trad.), Éditions Denoël, Poche, 2016.

<sup>277</sup> Foucault, Michel, *Dits et écrits* 1984, Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

L'espace de jeu hétérotopique acquiert un rôle « autre », il permet de déconstruire les illusions sociétales (le genre, le patriarcat, la pornographie, etc.). En même temps, il adopte la dimension utopique d'un monde idéal du devenir humain : « Car le devenir est un élan, un état métastable, un univers à entrevoir; il n'engendre pas autre chose que le devenir lui-même.<sup>278</sup> » Explorer l'intimité de la sexualité permet d'agencer l'espace en devenir et le devenir humain. L'intimité est un monde à accéder : « Aussi, loin de tout réalisme ou de tout naturalisme, ces artistes découvrent leur danse en s'immergeant dans ces mondes virtuels et singuliers qu'ils se représentent, qu'ils convoquent et font vibrer en eux.<sup>279</sup> » Les artistes font ainsi vibrer en elle·eux leur devenir humain en visitant leur part d'intime et en redécouvrant leur devenir sexuel.

## **2. Prise de conscience du regard : réception des publics**

L'enjeu du regard et du point de vue situé sont primordiales pour comprendre l'invitation des chorégraphes aux publics d'explorer et d'introspecter l'intimité de leur sexualité. Les artistes ont cherché à captiver le regard, à l'attirer et l'attraper. Que ça soit par des images esthétiquement abouties, crues, chocs, les chorégraphes sont venu·e·s chercher des réactions à chaud du public, quelles qu'elles soient. L'usage du temps de la performance a aussi son importance, et notamment son détournement pour englober les spectateur·trice·s dans les hétérotopies intimistes élaborées. D'après Michel Foucault, l'hétérotopie va souvent de pair avec l'hétérochronie, il en donne la définition : « l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel<sup>280</sup> ». Le public est aspiré dans un vortex temporel. *Queen-size* est une performance de trois heures et dont l'intime est exprimé de façon publique en continu. Elle met en lumière la fluidité de la sexualité et de l'intime, qui ne cessent de se construire et de se réinventer. Quant à *Go, go, go said the Bird*, par la dimension englobante et de transe du chant d'Isabelle Duthoit, le public est lancé dans une exploration charnelle et sexuelle hors contrôle. Danseur et danseuse prennent le temps

---

<sup>278</sup> Huesca, Roland, *La danse des orifices, Etude sur la nudité*, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2015, p. 160.

<sup>279</sup> *Idem*.

<sup>280</sup> Foucault, Michel, *Dits et écrits* 1984, Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

d'étudier la beauté d'une sexualité en apesanteur. Enfin, au contraire, dans *Auto-porn box*, les spectateur·trice·s entrent dans la bulle spatio-temporelle de chaque univers sexuel subjectif. Dès lors, le temps vécu s'arrête au moment de l'exploration.

L'intimité de la sexualité amène à une mise en place d'un *empowerment* ou pouvoir d'agir par l'utilisation de l'hétérotopie et de l'hétérochronie sur les spectateur·trice·s. Ce pouvoir d'agir a la capacité de modifier l'intimité profonde des êtres en salle. Pauline Boivineau l'aborde dans son article sur la relation des êtres à la nudité en performance : « Cette proximité et cet engagement corporel du participant déclenche l'émotion par son agir, le mettant en relation au monde et avec autrui, émotion qui est en retour ressentie par le sujet dans son intériorité, qui s'en trouve modifiée. Cette émotion joue alors le rôle d'interface entre les corps en présence et le psychisme.<sup>281</sup> » Elle souligne les qualités performatives de l'intimité de la sexualité qui fait advenir un changement au cœur des corps en présence du public. Cette correspondance intime avec les spectateur·trice·s tissent une géographie de relation et d'interconnectivité entre inconnu·e·s.

La réception des pièces par le public exprime un constat sur l'avancée des mentalités concernant des thématiques comme l'homosexualité, le travail du sexe, la pornographie *etc.* En amorçant une discussion ouverte, le curseur se déplace sur l'échelle des ressentis : les pièces sont là pour faire progresser ou bousculer les images connues du public. Mandeep Raikhy retrace dans un document intitulé « *Backpacking with a charpoy*<sup>282</sup> » le processus qui l'a amené à mettre en mouvement *Queen-size* et l'intimité charnelle des corps. Il en profite pour recueillir les regards, les retours du public sur sa pièce. Ensemble avec les danseurs, ils voient de nombreux·x·ses spectateur·trice·s se dépasser et aller à la rencontre du tabou ou de l'inconnu : « Nous avons vu des personnes regarder la pièce en dépit de leur conditionnement. Nous avons vu des personnes faire des efforts pour rencontrer ce qui leur seraient tabou. Nous avons vu d'autres personnes partir au bout de 5mn. Parfois au milieu d'un fragment. Nous avons vu des gens rester

---

<sup>281</sup> Boivineau, Pauline, « La relation artiste-spectateur face et avec la nudité : une transgression "entre" ». », *EspacesTemps.net* [En ligne], Travaux, publié le 24 octobre 2019, consulté le 24/10/2019.

<sup>282</sup> Traduction : Voyager avec un *charpoy*.

plus de 2h30, fascinés.<sup>283</sup> » D'autres sont parti-e-s en cours de route. Il a été surpris à quel point les personnes sont beaucoup plus expressives dans le nord-est de l'Inde qu'à Delhi. Alors que certain-e-s trouvent la pièce trop provocante, d'autres apprécient son expressivité. Néanmoins, à chaque fois qu'ils se déplacent, ils sont accueillis chaleureusement : « La chose la plus réconfortante de ce tour en Inde a été l'hospitalité où que nous allions.<sup>284</sup> » L'état des lieux de la réception de la pièce montre une réelle potentialité de transformation sur le public.

Les retours faits à Camille Mutel pour sa pièce ont été très contradictoires. Une partie du public a admiré la sincérité avec laquelle l'intimité de la sexualité a été abordée : « Il y a des gens qui ont été très ému sur le rapport qu'on menait avec Philippe, sur le fait de dédramatiser la sexualité, c'est-à-dire que cette chose-là soit si simplement montrée et sans tabou.<sup>285</sup> » Tandis que pour des travailleur·euse·s du sexe, la chorégraphe n'allait pas assez loin dans l'exploration du sexuel et certains programmeurs hésitent à acheter la pièce pour la frontalité de cette même sexualité : « Voilà après des retours de gens qui nous ont dit qu'on était pas assez loin dans les imaginaires sexuels, dans des choses très normées. On a eu des gens, beaucoup de programmeurs, qui ont rejetés des choses en disant qu'ils ne pouvaient pas proposer ça à leur public, que c'était beaucoup trop cru.<sup>286</sup> » Tout le monde ne peut être satisfait-e, la chorégraphe invite à son propre parcours de l'intimité de la sexualité. Toutefois, il y a des personnes pour qui les chorégraphes n'auraient pas imaginé que la pièce puisse bouleverser et transformer autant quelqu'un. Camille Mutel a échangé avec un jeune homme qui a été fortement marqué par *Go, go, go said the Bird* :

« C'était un jeune homme visiblement qui avait fait des années de prison pour viol. Et il me disait quand j'ai vu votre pièce, ça m'a complètement bouleversé parce que j'aurais appris beaucoup plus tôt dans mon enfance que le corps était aussi sacré, (...) je ne pense pas que j'aurais fait les conneries que j'ai fait. J'aurais compris qu'il fallait tenir un corps à distance, qu'un corps il fallait le regarder, qu'un corps ça se ressentait, qu'un corps c'était aussi une image, c'était pas juste quelque chose qu'il fallait posséder. Il m'a écrit une

---

<sup>283</sup> « *We saw people watch in spite of their social conditioning. We saw people make an effort to encounter the taboo. We saw some people leave within five minutes. Sometimes in the middle of a fragment. We saw people stay for two and a half hours. Riveted.* » *Backpacking with a charpoy*, Mandeep Raikhy. Annexe 6.

<sup>284</sup> « *The most heartwarming thing about this tour was the hospitality we encountered wherever we went.* » *Backpacking with a charpoy*, Mandeep Raikhy. Annexe 6.

<sup>285</sup> Entretien avec Camille Mutel. Réalisé le 9 septembre 2020. Annexe 2.

<sup>286</sup> *Idem*.

immense lettre qui m'a complètement bouleversé parce que je me suis dit punaise ça a vraiment fait mouche chez quelqu'un avec une grande simplicité.<sup>287</sup> »

Mandeep Raikhy n'imaginait pas non plus que sa pièce puisse faire évoluer des mentalités et poussent des membres du public à affirmer leur vérité en faisant leur *coming-out*. Ces témoignages accentuent d'autant plus la nécessité de l'intimité de la sexualité en performance comme puissance agissante, pratique artistique et matière d'apprentissage de soi.

### **3. Cultiver sa curiosité de spectateur·trice : l'intime-matière et son devenir**

Cultiver sa curiosité de spectateur·trice·s s'apprend. Il en est de même avec la sexualité. Tout dépend de la sincérité du rapport envisagé avec le public. Au fil de son parcours artistique et professionnel, Mandeep Raikhy s'est rendu compte qu'il existe des stratégies relationnelles avec le public :

« J'ai réalisé qu'il y avait une stratégie qui fait que les gens se sentent immédiatement offensés et sont sur la défensives. Ils (les spectateurs) ne sont pas invités à devenir des partenaires de jeu, des complices de création. Il y a souvent cet ordre : les performeurs et nous. Nous sommes en train d'évoquer nos droits et vous, le public, vous êtes les personnes responsables qui nous ont privé de nos droits. Souvent cela peut prendre cette tournure-là.<sup>288</sup> »

Il faut donc aller vers le public et le considérer avec respect. Pour *Queen-size*, traitant d'un sujet assez sensible à l'époque, il décide d'adopter une stratégie d'écoute, d'attention et de confiance du public. Il va tout mettre en œuvre pour que les spectateur·trice·s puissent être au cœur d'un dispositif décisionnel et fasse ses propres choix. Camille Mutel surenchérit en disant qu'elle a dû apprendre à s'éloigner du regard du public pour mieux s'en rapprocher : « En tout cas, on commence par être sous le regard. Ensuite, c'est tout le travail où je commence à m'en distancier, c'est tout mon travail au Japon qui m'aide là-dessus, comment être plus sous mais avec, c'est toute cette transformation-là. (...) Effectivement en créant de la relation avec le public comment à un moment donné tu arrives à une chaîne de valeur entre ton rôle à toi et le rôle des spectateurs.<sup>289</sup> » Elle élabore son propre discours et son agencement d'images chorégraphiques en se dissociant et se distanciant du regard puis elle va trouver un système de valeur et des outils pour faire en sorte d'être accompagnée par le regard, ne

---

<sup>287</sup> Entretien avec Camille Mutel. Réalisé le 9 septembre 2020. Annexe 2.

<sup>288</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3.

<sup>289</sup> Entretien avec Camille Mutel. Réalisé le 9 septembre 2020. Annexe 2.

plus être « sous » comme elle dit mais « avec ». Cette manière de fonctionner encourage beaucoup plus le public à prendre part et attise sa curiosité par la possibilité de son agir. Camille Mutel encourage une éducation à la sexualité qu'elle soit artistique et/ou culturelle puisqu'elle va aussi façonner son regard de spectatrice :

« Moi c'est vraiment quelque chose où j'ai pris confiance quand j'ai rencontré les travailleuses du sexe, c'est-à-dire qu'à partir du moment qu'on reconnaît que c'est une culture, qu'on a une éducation qu'on le veuille ou non, on en a une. On est enfermé là-dedans. Et l'éducation ça s'apprend : tu prends un cours de danse tu en prends deux tu ne sais pas très danser mais tu en prends 10 tu deviens un peu plus expert. A un moment donné, tu peux te former sur la sexualité, tu peux t'intéresser, tu peux prendre des cours de quelque chose ça peut être effectivement des cordes, ça peut être plein de choses, ça peut être une lecture érotique, des rencontres, des films, un certain genre de porno. »

Cette éducation peut se faire dès la maturité sexuelle et tout au long de sa vie. Il faut se cultiver, cultiver la sexualité et surtout cultiver sa sexualité en la nourrissant d'imaginaires, de pratiques, de subjectivités sexuelles partagées. Captiver cette curiosité du regard s'apprend. À la fois le public peut s'investir dans la curiosité de son regard et en même temps il est nécessaire de ne pas l'accompagner de façon didactique d'après le danseur de *Queen-size*, Lalit Khatana : « Quiconque vient voir la pièce à sa propre interprétation de cette intimité. En tant que danseur, j'ai l'impression que je montre quelque chose au public et qu'il s'en empare à sa façon, l'interprétation ou ce qui en sort leur appartient.<sup>290</sup> » Justement en cultivant sa curiosité le public peut avoir les clés d'interprétation de la pièce et ensuite aller à la rencontre des artistes. Pour Mandeep Raikhy, la société et/ou l'Etat empêche parfois de cultiver cette curiosité :

« Le fait aussi que l'intimité dans la façon dont elle est contrôlée par l'article 377 de la loi n'a rien à voir avec l'homosexualité seulement – elle est à propos de nous êtres-humains, êtres-vivants dont les désirs et les envies de désirer sont contrôlés par l'état. Il nous est rendu possible de reconnaître que quelque chose d'aussi fragile, d'aussi beau, d'aussi amusant, intrinsèque et inhérent qu'est l'intimité, est-il possible pour nous d'accepter que l'intimité est beaucoup plus grande que toutes structures contrôlées que nous avons créées pour nous-mêmes et par nous-mêmes ? »

L'étude de l'intimité (et de l'intimité de la sexualité) est une matière, une ressource précieuse pour encourager le développement du regard. Intimité et désir sont liés, traiter librement de la performativité de l'intime pousse, au contraire, à cultiver son regard au quotidien :

« Je pense que montrer des choses au grand jour devant un public est en quelque sorte une performance. Et toute notre intimité ne se passe pas derrière une porte fermée. Quelle est la valeur de l'intimité et du désir se jouant dans des espaces publics est quelque chose que je continue de réfléchir à travers mes œuvres et je ressens que le langage du désir comme réponse politique devient pour moi quelque chose de plus en plus urgent. Je pense que la question du désir permet de défaire de nombreuses décisions politiques déterminantes d'aujourd'hui et que se concentrer sur la notion de

---

<sup>290</sup> Entretien avec Lalit Khatana. Réalisé le 3 décembre 2020. Annexe 4.

désir peut aussi nous donner une autre façon d'être. Je ne vois donc pas l'intimité comme une affaire publique ni privée – l'intimité vit entre les deux royaumes.<sup>291</sup> »

L'intimité se nourrit donc de plein de royaumes. Elle est en quelque sorte un royaume dans le royaume. Mettre en lumière l'intimité de la sexualité rompt avec sa virtualité et l'ancre dans un vécu collectif partageable et partagé. Ainsi, se frotter au devenir intime et à l'intimité de la sexualité, c'est interroger sa part d'humanité et se construire en tant qu'être sexuel. Isabelle Klein, chercheuse en étude de genre, aborde l'intérêt du devenir : « Insister sur le devenir, c'est insister sur la variation du corps et des identités, leur friabilité et leur condition éphémère.<sup>292</sup> » Le devenir intime est essentiel pour illustrer la fluidité des êtres et leur évanescence. L'intimité de la sexualité relie l'être à son corps changeant, à la reconquête de sa libido et à l'édification de sa sexualité-flux comme matière de son devenir. En fin de compte, l'intimité de la sexualité en danse et en performance est un outil pour appréhender de nouveaux rapports humains tout en permettant le récit de soi. L'intime aspire les spectateur·trice·s dans une expérience personnelle identifiable et le sexuel fait appel au commun.

---

<sup>291</sup> Entretien avec Mandeep Raikhy. Réalisé le 17 septembre 2020. Annexe 3.

<sup>292</sup> Klein, Isabelle, « Troubler le genre par inadvertance », *La Meute, un devenir du corps collectif*, *Le Corps collectif*, Paris, 2013, pp. 61-68.

## Conclusion

Ce panorama sur l'intimité de la sexualité en danse et en performance se termine ici. Au fil de nos recherches, nous nous sommes rendu·e·s compte que les chorégraphes ont introduit un processus de création collaboratif avec les êtres en scène et en salle autour de l'intime du sexuel comme manière d'interroger nos rapports aux corps, à la nudité et au désir. À travers *Auto-porn box*, *Queen-size*, et *Go, go, go said the Bird*, nous nous sommes immergé·e·s dans trois univers, trois dimensions distinctes pour aborder l'intime d'un point de vue sexuel, collectif et érotique. Nous avons traversé la démarche de création de ces trois œuvres : l'impulsion à élaborer, la distribution, la collaboration, la scénographie et la relation aux publics ; pour arriver au constat que tous ces éléments ont participé à troubler les liens à l'espace, aux corps, aux spectateur·trice·s et à inventer de nouveaux systèmes de relation.

En premier lieu, nous avons exploré comme postulat de départ la liaison entre l'intime et le corps : et si notre corps était une porte d'entrée pour accéder à l'intimité de notre sexualité ? Avec leur pièce, les chorégraphes ont répondu à l'interrogation : « Que penser, que faire d'un corps exposé au regard, exposé dans l'intimité de sa sexualité ?<sup>293</sup> »

Les trois œuvres du corpus ont tissé une affinité particulière avec l'enveloppe, la peau comme réceptacle du vécu intime et parfois sexuel. Dans *Queen-size* de Mandeep Raikhy, les danseurs s'agrippent à même la peau et chorégraphient minutieusement l'acte de mise à nu requis pour une relation sexuelle. *Go, go, go said the Bird* de Camille Mutel utilise la peau comme matière, organe sexuel et sexuée. Enfin, *Auto-porn box* de Matthieu Hocquemiller retrace les récits intimes et sexuels des performeur·euse·s par leur peau : Kay Garnellen, sa transition de genre et son passé d'acteur porno ; Marianne Chargois et sa pratique de dominatrice - par exemple. Les sécrétions sont d'autant d'indicateurs et de marqueurs physiques de l'intime et du sexuel : la sueur des danseurs sur leurs vêtements et la moiteur de leurs corps accolés pour *Queen-size* et l'œuf comme substance séminale dans *Go, go, go said the Bird*. Le corps est une matrice qui archive les ressentis et les sensations intimes, personnelles et sexuelles. On peut ainsi dire : mon

---

<sup>293</sup> Garcin-Marrou Flore, « Le "performatif" de Judith Butler à l'épreuve de la scène », *Esthétiques queer dans la littérature et les arts, Sexualités et politiques du trouble*, Plana Muriel et Sounac Frédéric (dir.), Editions universitaires de Dijon, 2015, p. 43.

corps, mon récit. La corporéité est d'ailleurs un outil pour révéler la connivence des corps et accéder aux histoires implicites.

Par la suite, l'étude de la place du corps nu en scène a été essentielle pour saisir le dépassement d'une nudité intime à une nudité collective. Les chorégraphes ont eu à cœur de désignifier la nudité au plateau : les corps nus apparaissent tels quels sans fioriture, dans leur simple appareil. Dans *Go, go, go said the Bird*, elle devient même picturale et esthétique avec un emploi concis de la lumière et la présence des organes génitaux se fait oublier par les spectateur·trice·s. C'est en effet la fluidité de la nudité qui permet de supprimer les marqueurs sociaux-économiques des corps, et la présence des organes sexuels. Néanmoins, la nudité a du sens par rapport à un contexte et à l'espace dans lequel elle est déployée. Quand celui-ci est public, la nature de cet espace en est changé. En société, cette nudité qui est souvent intime, privée devient collective et partagée. Elle agit sur l'espace et peut s'affirmer d'un devenir politique comme dans *Queen-size* avec deux hommes dénudés en présence ou avec *Auto-porn box* et les corps hors-normes des performeur·euse·s. Ainsi on peut dire que la nudité « bascule du nu spe(cta)culaire au nu relationnel.<sup>294</sup> » En performance, elle tisse du commun entre les spectateur·trice·s et les performeur·euse·s.

Le désir peut aussi être employé à des fins relationnelles. Nous avons étudié l'agencement du désir dans les trois pièces du corpus car il révèle une part profonde des êtres. Tandis que Camille Mutel préfère désérotiser le sexuel en scène et envisager un érotisme de surface, les *Auto-porn box* de Matthieu adresse le désir de façon plus frontale en plongeant le public dans des univers sexuels subversifs où les performeur·euse·s dissèquent leur propre désir. Quant à *Queen-size*, l'érotisme apparaît sous forme de jeu, de parade nuptiale entre les deux danseurs. Enfin, le désir passe aussi par le regard : pour *Go, go, go said the Bird* le public caresse avec les yeux, pour *Auto-porn box* il lui fait face et pour *Queen-size* les spectateur·trice·s décident ou non d'être immergé·e·s.

Le corps a beaucoup à dire sur l'intimité de la sexualité même s'il faut parfois puiser dans ses tréfonds. Il est le vecteur préféré de l'intime : « Immanente, la corporéité est à présent l'espace privilégié de l'expression de la personnalité: celle d'un moi singulier

---

<sup>294</sup> Boivineau, Pauline, « La relation artiste-spectateur face et avec la nudité : une transgression "entre". », *EspacesTemps.net* [En ligne], Travaux, publié le 24 octobre 2019, consulté le 24/10/2019.

qui, riche des apports de sa mémoire et de ses multiples présents, travaille au sentiment de soi, à la sensation d'être soi.<sup>295</sup> »

En second lieu, nous nous sommes intéressé·e·s à la sexualité comme une matière qui relie l'intime au collectif. Nous nous sommes aperçu·e·s que la sexualité et la pornographie (mise en scène de la sexualité) nourrissent de plus en plus les arts vivants, notamment la danse et la performance où ces deux éléments sont considérés comme des pratiques à part entière. La sexualité au plateau se théorise et s'intellectualise pour faire émerger des vécus sexuels singuliers et des qualités de relation.

Les chorégraphes ont utilisé le sexuel comme un jeu pour démontrer ses potentialités ludiques. Pour Camille Mutel, il faut savoir rire du sexuel et il est primordiale pour elle de créer des moments de détente dans sa pièce (la danse d'anus, par exemple). Ensuite, la sexualité a été abordé sous un autre angle. Matthieu Hocquemiller et Camille Mutel ont pour courant de penser d'ôter les aspects excitatoires du sexuel pour, au contraire, concevoir une réelle réflexivité du sexuel en scène afin de le considérer comme une culture, un art qui a besoin d'être analysé.

Une fois cette idée assimilée, nous avons remarqué que la post-pornographie et la pornographie *queer* ont inspiré les démarches de création des chorégraphes. Ces deux dispositifs pornographiques participent à la réappropriation de l'intime et du désir des performeur·euse·s. Ces nouvelles pornographies nourrissent de nouveaux imaginaires sexuels et permettent de visibiliser des sexualités marginales (BDSM, *camp*, *queer*) comme dans *Auto-porn box*. De nouvelles esthétiques relationnelles apparaissent dans le paysage de la danse et de la performance en proposant des façons de collaborer qui diffèrent, et qui placent le désir, le plaisir et les paroles des performeur·euse·s au centre.

Exprimer son intime peut être un geste éminemment politique. Les trois pièces du corpus replacent l'intime dans un espace public et collectif. Elles affirment une réappropriation des subjectivités sexuelles minoritaires avec le lieu de société et l'histoire collective. *Queen-size* place la rencontre masculine charnelle et érotique au centre du regard et de l'attention. *Go, go, go said the Bird* représente l'acte sexuel comme une banale activité humaine et une expérience analytique en présence des spectateur·trice·s.

---

<sup>295</sup> Huesca Roland, *La danse des orifices, Etude sur la nudité*, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2015, p. 95.

*Auto-porn box* donnent la parole à des performeur·euse·s post-porn et des travailleur·euse·s du sexe invisibilisé·e·s. Pour les artistes, pour les créateur·trice·s de ces trois œuvres, il devient primordiale de se saisir de son plaisir et d'être érotiquement satisfait·e·s.

En dernier lieu, nous avons exposé les rouages des trois créations du corpus et nous sommes allé·e·s sans tabou au sein de l'intimité de la sexualité. Les mises en œuvres des pièces ont été étudiées : de la distribution à la collaboration avec les performeur·euse·s en passant par l'attention portée aux publics. Nous avons aussi décortiqué les dispositifs scéniques afin d'en saisir les caractéristiques : l'agencement de l'espace, la proximité avec les publics, l'atmosphère intime. Enfin, à l'issue de nos recherches, nous avons exposé des concepts majeurs qui se sont distingués et qui méritent d'être mis en lumière.

L'intimité et la sexualité dans un cadre artistique et professionnel s'abordent bien différemment que dans une simple création ; et plus spécifiquement, à travers des éthiques de création. Pour les chorégraphes de *Go, go, go said the Bird* et *Queen-size*, il a fallu convaincre de s'exposer aux regards de l'autre alors que pour *Auto-porn box* ce sont les performeur·euse·s qui se sont adressé·e·s au chorégraphe. Certains ont dû faire preuve d'adaptabilité en apprivoisant le corps et le touché de l'autre comme dans *Queen-size*. Quant à Philippe Chosson, il s'est initié à la nudité et à la sexualité au plateau avec *Go, go, go said the Bird*. Les performeur·euse·s sont devenu·e·s des collaborateur·trice·s de la création à égal niveau avec le·a chorégraphe qui s'en est peu à peu détaché·e. Dans le but de faire vivre cette intimité de la sexualité, les chorégraphes ont mis en place un système de collaboration basé sur trois étapes : consentir à ce qui va être performé, élaborer la matière artistique et ensuite agir pour la faire perdurer. Par exemple pour *Queen-size*, les danseurs avaient une part d'improvisation dans la pièce permettant ainsi une plus grande authenticité et sincérité de l'intime.

Les trois pièces ont proposé une relation unique aux spectateur·trice·s. Des espaces intimes ont été recréés en ajoutant d'autant plus de proximité avec les publics. Les chorégraphes ont cherché à inclure les spectateur·trice·s dans la performance en leur donnant les possibilités d'agir ou d'être agit. Dans *Go, go, go said the Bird*, les membres du public peuvent regarder les autres voir. Dans *Queen-size*, l'assistance peut sortir et rentrer quand elle veut et choisir son placement ainsi que la distance avec les danseurs.

Une prise de conscience politique du regard et de son agentivité réinjecte du vivant dans la performance ainsi qu'une participation active du public.

Finalement, nous avons proposé de faire de la scène une hétérotopie intimiste : lieu *safe* subversif et libertaire où l'intimité de la sexualité peut suivre son cours sans entrave. Nous espérons aussi que les spectateur·trice·s se saisissent de leur curiosité pour interroger, à leur tour, leur devenir sexuel. Il faut apprendre à cultiver l'intime dans un usage quotidien et artistique.

En définitive, alors que l'épidémie de COVID-19 a forcé la fermeture des lieux culturels pour une longue durée, il est évident que cela a transformé nos rapports entre individus et nos interactions en tant que spectateur·trice·s. Pour cela, « le spectacle vivant doit redevenir une école de l'érotisme, c'est-à-dire de la démocratie, en nous réapprenant à poser un œil amoureux désirant sur autrui.<sup>296</sup> » Il faut puiser dans l'étude de l'intimité de la sexualité pour recréer une sensation de plénitude, et d'êtres qui sont uni·e·s et proches. Il est indéniable que l'intime est une co-création avec de l'autre. De ce fait, le grand défi des prochains mois va être de refabriquer de l'intime et du lien dans les arts vivants. Dans ce but, êtres en scène et êtres en salle vont devoir accepter d'être des « *hadaka no tsukiai*<sup>297</sup> » : des compagnons de nudité. Publics et interprètes vont devoir accepter de se mettre à nu pour élaborer de nouveaux liens et de nouvelles relations. En effet, l'intimité de la sexualité permet de mieux se connaître soi : « Au contraire, l'amour érotique devient un domaine hautement socialisé d'action et de réflexivité, qui méritent d'être pris en compte d'un point de vue sociologique précisément dans la mesure où il représente de plus en plus le centre émotif, expressif et existentiel de la vie personnelle comme *projet de soi*, tout comme le centre pour la "création" individuelle d'un *monde*.<sup>298</sup> » Justement, les artistes peuvent se donner la possibilité de transgresser les normes et d'ériger des espaces « entre » qui permettent une plus grande affirmation de soi et de son intime comme caractéristique unique de son être. L'ère est au sexuellement explicite, alors autant s'en emparer pour reconnecter les êtres en présence et ériger de nouvelles façons d'être ensemble en danse et en performance.

---

<sup>296</sup> Pradier, Jean-Marie, « Les caresses de l'oeil ou les scènes d'Eros », *Ce sexe qui nous dépasse*, Battaglia Valérie (dir.), Cosmopolitiques, Editions De L'aube, Monde En Cours, 2003, p. 18.

<sup>297</sup> Expression japonaise qui signifie « compagnon de nudité » et qui s'utilise dans les bains publics.

<sup>298</sup> Piazzesi, Chiara, *Vers une sociologie de l'intime, Eros et socialisation*, Hermann Editeurs, Paris, 2017.

## Bibliographie

- Apsit, Yris, *Le corps du post-porn : Pornographie, création, résistance et subversion des identités*, thèse, 2012.
- Barrault, Jean-Louis, *Le Phénomène Théâtral*, The Zaharoff Lecture for 1961, Oxford at the Clarendon Press, 1961, p.21.
- Barthe-Deloizy, Francine, *Géographie de la nudité, Etre nu quelque part*, Collection D'Autre part, Editions Bréal, 2003.
- Bel, Jérôme, « Qu'ils crèvent ces artistes ! », *Art Press*, spécial médium danse, n°23, 2002, pp. 92-97.
- Blois, Maurice, « Tout nu or not tout nu : nudité au théâtre et au cinéma », *Jeu*, n°88, 1998, pp. 114–117.
- Boal, Augusto, *Le Théâtre de l'opprimé*, La Découverte, Poche, 1996.
- Bogart, Anne, *A Director Prepares : seven Essays on Art and Theatre*, Routledge, Londres, 2001.
- Borghi, Rachele, « Post-porn », *Rue Descartes*, n°79, 2013/3, pp. 29-41.
- Bourcier, Sam, *Queer Zones* La trilogie, Editions Amsterdam, 2018.
- Cazemajou, Anne, Dossier Corps et corporéité, CND, 2005.
- Didi-Huberman, Georges, *Soulèvements*, éditions Gallimard, 2016.
- Foucault, Michel, « Pouvoir et corps », *Quel corps ?*, n°2, septembre-octobre 1975, pp.2-5.
- Foucault, Michel, *Dits et écrits* 1984, Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.
- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité, La volonté de savoir*, 1994.
- Garcin-Marrou, Flore, « Le "performatif" de Judith Butler à l'épreuve de la scène », *Esthétiques queer dans la littérature et les arts, Sexualités et politiques du trouble*, Plana Muriel et Sounac Frédéric (dir.), Editions universitaires de Dijon, 2015.
- Guervilly, Hervelline, « Le nu de l'acteur. Erotisme et pornographie sur la scène contemporaine », *Théâtralité de la scène du XVIIIe siècle à nos jours dans la littérature, les arts du spectacle et de l'image*, Beauchamp Hélène, Plana Muriel (dir.), Editions Universitaire de Dijon, 2013.
- Huesca, Roland, *La danse des orifices, Etude sur la nudité*, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2015.
- Jay, Laurence, « Pratiques somatiques et écologie corporelle », *Sociétés*, n°125, 2014/3, pp.103-115.

- Jullien, François, *De l'essence ou du nu*, Paris, Seuil, 2000.
- Klein, Isabelle, « Troubler le genre par inadvertance », *La Meute, un devenir du corps collectif*, *Le Corps collectif*, Paris, 2013, pp. 61-68.
- Landais, Emilie, « La post-pornographie dans le spectacle vivant. Un objet de recherche corporel, politique et scientifique », *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*, Pierre Philippe-Méden (dir.), éditions L'Entretemps, 2015.
- Lehman, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 2005.
- Merleau-Ponty, Maurice, *L'œil et l'esprit*, 1964.
- Mevel, Françoise, « Si l'intime m'était conté », *Dialogue*, 2008/4 (n°182), pp. 75-88.
- Perrin, Claire, Guerry, Maelle, « Danse et corps hors norme : une performance artistique de la vulnérabilité », *Ligeia*, n°121-124, 2013/1, pp. 37-44.
- Pharo, Patrick, *Ethica erotica : Mariage et prostitution*, Les Presses, 2013.
- Piazzesi, Chiara, *Vers une sociologie de l'intime, Eros et socialisation*, Hermann Editeurs, Paris, 2017.
- Pradier, Jean-Marie, « Les caresses de l'œil ou les scènes d'Eros », *Ce sexe qui nous dépasse* (dir. Valérie Battaglia), Edition L'aube essai, collection Monde en cours, 2003.
- Pradier, Jean-Marie, « Eros, au fondement du spectacle vivant. », *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*, Pierre Philippe-Méden (dir.), éditions L'Entretemps, 2015, pp. 19-32.
- Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, 2008.
- Sales, Cécile, « Les enjeux de l'intime », *Etudes*, 2012, Tome 146, pp.749-759.
- Tisseron, Serge, *L'intimité surexposée*, Ramsay, 2001.
- Vaïs, Michel, « Le degré zéro du costume : la nudité », *Jeu*, revue de théâtre, n°32, 1984, pp. 30-39.
- Woolf, Virginia, *Un lieu à soi*, Marie Darrieussecq (trad.), Éditions Denoël, Poche, 2016.

## Sitographie

Boivineau, Pauline, « La relation artiste-spectateur face et avec la nudité : une transgression ‘entre’ », *EspacesTemps.net* [En ligne], Travaux, 2019 , publié, le 24 octobre 2019, consulté le 24/10/2019.

Disponible sur : <https://www.espacestemp.net/articles/la-relation-artiste-spectateur-face-et-avec-la-nudite-une-transgression-entre/>

Delorme, Wendy, « Précipités # 6 : rencontre avec Matthieu Hocquemiller », *Hétéroclite* [En ligne], publié le 5 février 2016, consulté le 10/09/2019.

Disponible sur : <http://www.heteroclite.org/2016/02/precipites-6-matthieu-hocquemiller-28061>

Huesca, Roland, « Nudités : les ‘utopiques’ du corps et de la peau », *Agôn* [En ligne], n°3, 2010, publié le 1 février 2011, consulté le 22/09/2019.

Disponible sur : <https://journals.openedition.org/agon/1474>

Jacotot, Sophie, “La nudité sur les scènes de danse contemporaine”, *Recherches en danse* [En ligne], Actualités de la recherche, publié depuis le 10 mai 2017, consulté le 10/10/2020.

Disponible sur : <https://journals.openedition.org/danse/1622>

Le Blanc Élie Myriam, Lavigne Julie, Maiorano Sabrina, « Cartographie des pornographies critiques », *Genre, sexualité & société* [En ligne], publié le 01 juin 2017, consulté le 22/10/2020.

Disponible sur : <https://journals.openedition.org/gss/4007>

Métais-Chastanier Barbara, Pellois Anne et Sermon Julie, « Pratiques, pensées et politiques de la distribution », *Agôn* [En ligne], n°7, publié le 6 novembre 2015, consulté le 10/11/2020.

Disponible sur : <https://journals.openedition.org/agon/3476>

Métais-Chastanier, Barbara, « Processus de distribution dans/de la performance post-pornographique », *Agôn* [En ligne], 2015, publié le 12 novembre 2015, consulté le 07/08/2019.

Disponible sur : <https://journals.openedition.org/agon/3262>

Métais-Chastanier, Barbara, « Pouvoir et Corps : quel corps ? », *Agôn* [En ligne], Critiques, publié le 09 février 2019, consulté le 07/07/2019.

Disponible sur : <https://journals.openedition.org/agon/2275>

Patnot Bruno, Entretien Matthieu Hocquemiller pour le Festival Explicit - HTH Montpellier, *Inferno* [En ligne], publié le 2 juin 2015, consulté le 10/10/2019.

Disponible sur : <https://inferno-magazine.com/2015/06/02/entretien-matthieu-hocquemiller-explicit-hth-montpellier/>

Définition de « phone-sex » sur le dictionnaire Cambridge :

<https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/phone-sex>

Site de la compagnie *a contre poils* du sens de Matthieu Hocquemiller :

<https://www.acontrepoildusens.com/node/16?language=fr>

Site de la compagnie Li(luo) de Camille Mutel :

<https://www.compagnie-li-luo.fr/go-go-go-said-the-bird>

Définition de métamorphe sur le dictionnaire sans agent :

<http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/M%C3%A9tamorphe/fr-fr/>

Définition de butô sur le dictionnaire Larousse en ligne :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/buto/11792>

Site de la Gofistfoundation : <https://gofistfoundation.pimienta.org/temas/index.html>

## Table des illustrations

Figure 1 : Kay Garnellen, , <i>Auto-porn box</i> - Matthieu Hocquemiller, Cie a contre sens du poils / Crédit photo : site de la compagnie	29
Figure 2 : <i>Go, go, go said the Bird</i> de Camille Mutel, Cie Li(luo) / Capture d'écran captation	30
Figure 3 : <i>Queen-size</i> - Mandeep Raikhy / Crédits photo : Sidharth Sarcar et Hari Adivarekar	32
Figure 4 : <i>Go, go, go said the Bird</i> - Camille Mutel, Cie Li(luo) / Crédit photo : Paolo Porto, 2016 33	33
Figure 5 : <i>Queen-size</i> - Mandeep Raikhy / Capture d'écran captation	42
Figure 6 : Kay Garnellen, <i>Auto-porn box</i> - Matthieu Hocquemiller, Cie a contre sens du poils / Crédit photo : Nadya Larina	46
Figure 7 : Marianne Chargois, <i>Auto-porn box</i> - Matthieu Hocquemiller, Cie a contre sens du poils / Crédit photo : Nadya Larina	51
Figure 8 : Isabelle Duthoit, <i>Go, go, go said the Bird</i> - Camille Mutel, Cie Li(luo) / Crédit photo : Paolo Porto, 2016	57
Figure 9 : <i>Queen-size</i> - Mandeep Raikhy / Crédits photo : Sidharth Sarcar et Hari Adivarekar	67
Figure 10 : La danse d'anus, <i>Go, go, go said the Bird</i> - Camille Mutel, Cie Li(luo) / Capture d'écran captation	68
Figure 11 : <i>Go, go, go said the Bird</i> - Camille Mutel, Cie Li(luo) / Capture d'écran captation	70
Figure 12, 13, 14 : <i>Queen-size</i> - Mandeep Raikhy / Crédits photo : Sidharth Sarcar/Hari Adivarekar et captation	112
Figure 15, 16 : <i>Queen-size</i> de Mandeep Raikhy / Crédit photo : Desmond Roberts puis Magali Couffon	117

## Table des annexes

Annexe 1 Entretiens et articles à propos de Matthieu Hocquemiller, <i>Auto-porn box</i>	147
Annexe 2 Entretien avec Camille Mutel, chorégraphe de <i>Go, go, go said the Bird</i>	158
Annexe 3 Entretien avec Mandeep Raikhy, chorégraphe de <i>Queen-size</i>	171
Annexe 4 Entretien avec Lalit Khatana, danseur de <i>Queen-size</i>	182
Annexe 5 Entretien avec Parinay Mehra, danseur de <i>Queen-size</i>	187
Annexe 6 <i>Backpacking with a charpoy</i> , Mandeep Raikhy	189
Annexe 7 <i>My morality, his gaze</i> , Mandeep Raikhy	191

## Annexe 1

### Entretiens et articles sur Internet à propos de Matthieu Hocquemiller, chorégraphe d'*Auto-porn box*

Processus de distribution dans/de la performance post-pornographique

Entretien réalisé par Barbara Métais-Chastanier

*Agôn*, 12 novembre 2015 / Consulté le 07 août 2019.

<https://journals.openedition.org/agon/3262>

Chorégraphe et militant queer, Matthieu Hocquemiller interroge depuis plusieurs années le corps comme espace politique. Pour ce faire il questionne aussi les processus de distribution tant au niveau du rapport à l'interprète qu'au niveau des effets de légitimation ou d'exclusion des formes dominantes et des cultures marginalisées ou invisibilisées. Dans ses deux dernières créations, (*nou*) créée en 2014 au festival de Montpellier danse et *Auto-Porn Box* présentée à hTh en mai 2015, il s'interroge sur la sexualité et travaille à l'élaboration d'imaginaire sexuels alternatifs en s'appuyant sur les expériences et les discours de subjectivités radicales : performeur-se et militant-e queer, travailleur et travailleuse du sexe, danseur-e ou universitaire se mettent au service d'une écriture chorégraphique qui cherche à voir ce que l'intime a de politique et comment il s'élabore comme culture et comme pratique. Cette année, aux côtés de Marianne Chargois, il impulse la programmation du festival Explicit <<http://festival-explicit.fr/wpexplicit/>> en mai à hTh, croisant culture et contre-culture autour du sexuel envisagé comme objet politique et social. Habité par le souci de troubler les identités, pour gagner par l'activation de possibilités représentatives d'autres espaces et de nouvelles formes de subjectivation, il revient dans cet entretien sur les différentes dimensions que prend la distribution dans sa pratique de chorégraphe, d'interprète et de programmateur.

#### **La distribution comme rencontre provoquée**

Barbara METAIS-CHASTANIER. Il me semblait bien de commencer cet entretien par une question simple : est-ce que tu pourrais me donner ta définition de la distribution, en sachant qu'elle a des enjeux aussi bien artistiques, qu'économiques ou politiques ? Il me semble que la distribution prend souvent dans tes pièces la forme de la rencontre, qu'en penses-tu ?

Matthieu HOCQUEMILLER. Je crois que cela dépend des projets et de ce qui doit se dire et avec qui. Mais effectivement, il y a souvent chez moi la volonté de sortir des réseaux de danse formatés ou formatant et donc la distribution procède souvent de la rencontre, même s'il s'agit de rencontres provoquées. Quand je dis que ça dépend des projets, c'est parce que je cherche des corps qui soient traversés par certaines choses, qui soient porteurs d'une certaine histoire ou d'un certain discours. Pour les deux derniers projets par exemple, cela m'a paru important par rapport à l'endroit d'où l'on parle. Le travers de cette démarche, s'il n'est pas assumé comme tel, peut-être la dimension documentaire. À l'inverse dans *Auto-porn box* (2015), il y a un côté documentaire très assumé. Là pour le coup c'est un point de départ : c'est un focus sur la sexualité par l'autoportrait, l'entrée étant choisie par le performeur. Par exemple Kay [Garnellen] qui a travaillé sur sa transition de genre a pris une piste documentaire : il y avait ses seringues de testostérone, ses photos de transition. Et moi je me suis mis au service de ça. Marianne [Chargois], elle, est dominatrice et c'était un travail documentaire sur une session avec ses clients. Donc là on est vraiment dans du document. Mais ça mis à part, je cherche plutôt à travailler avec des gens qui sont porteurs d'un point de vue ou d'une histoire parce que le processus de travail et les signes qui vont être émis à partir de là n'auront pas le même sens.

B.M-C. Est-ce que tu dirais que l'enjeu c'était, avec (*nou*) où la distribution s'appuyait sur des travailleurs du sexe, des performeurs queer, etc., de chercher un point d'énonciation extérieur à

la danse ou plutôt de travailler dans un champ social et culturel à défaire un imaginaire dominant, des stéréotypes du corps et des sexualités ?

M. H. Il y a des danseurs dans la pièce, en plus des performeurs, et ce qui m'intéressait c'était moins la référence à la danse, que le fait que la façon de travailler, d'émettre des signes, allait être différente si la pièce était interprétée par des artistes ou par des personnes ayant traversé les problématiques de la sexualité et du genre, par des personnes qui ont aussi envie de le travailler sous l'angle de la représentation. Ça permet d'avoir une parole située et également de ne pas reproduire des stéréotypes, notamment à travers la présence de corps non-normés.

B. M-C. Dans *Jusque là c'est nous* (2012), c'est ce qui m'avait frappée, cette confrontation avec des corps qu'on voit rarement sur les plateaux de danse et qui se charge d'un sens politique.

M.H. Si on prend au pied de la lettre l'idée que le corps du danseur est porteur des signes qu'il émet, il me semble que certains des corps, comme celui de Hurlande, dans *Jusque là c'est nous*, permettent d'émettre d'autres signes, sans être dans le documentaire. Et pas du tout sous un angle victimisant ou fragilisant.

B. M-C. Il me semble cependant que tu n'explicites pas dans tes pièces chorégraphiques ce qui t'a amené à provoquer ces rencontres ?

M.H. Dans *Jusque là c'est nous*, en effet, je n'avais pas envie d'être dans une logique de témoignage, qui aurait raconté la situation de Hurlande, migrante et sans-papier. Ce n'était pas le propos.

B. M-C. Mais c'est une chose que tu as retrouvée ensuite dans *Auto-porn box* ?

H.M. Pour *Auto-porn box*, cela s'appuie sur un choix de distribution antérieur puisque cela remonte à (*nou*) : j'avais des exigences particulières pour cette pièce : j'avais envie que ce soit des gens politiquement très conscients. Alors de fait, ils sont soit militants ou militantes soit concernés par la question politique et ils sont tous très conscients des endroits de genre et de sexualité, conscients aussi de la manière dont ils mettent en scène leur propre corps. Donc ce n'est pas moi qui apportais les problématiques sexuelles ou l'urgence d'en parler. Kay [Garnellen] est trans, travailleur du sexe et militant pour ces deux causes ; Marianne [Chargois] est militante et travailleuse du sexe ; Mathieu [Jedrazac] est impliqué dans un militantisme queer et LGBT ; Tom est gay et escort avec un mode de vie orienté politiquement ; Camille [Mutel] est peut-être celle qui aurait le profil le moins politique mais dans son travail solo à elle il y a aussi du sexuellement explicite et elle s'interrogeait sur la mise en scène de sa sexualité. Et ça c'était aussi une condition pour la distribution de (*Nou*) : je n'avais jamais travaillé, à part sur moi-même, sur le sexuellement explicite et j'avais fait la première *Auto-porn box* en travaillant sur la masturbation, cette pratique renvoyée au non-représentable et à l'intime, et même à l'intime de l'intime puisque c'est un exercice solitaire. Qui plus est, ce n'est pas l'imaginaire sexuel masculin le plus glorieux. Et j'avais envie de partir de ça comme point de départ d'un autoportrait. Donc j'avais une forme de prudence dans ce travail autour du sexuellement explicite, sans doute aussi parce qu'on est le fruit de constructions culturelles, morales et que ce n'est pas la même chose de travailler autour d'actes de pénétration qu'autour du genoux ou sur le porté. J'avais besoin de gens qui politiquement savaient pourquoi ils venaient, qui étaient très au clair sur leur place dans ce champ et qui avaient une volonté, impulsée par eux, de travailler sur le sexuellement explicite. Cela permettait d'éviter l'enjeu de la manipulation ou de l'intrusion, surtout dans un contexte de travail qui peut être très tendu économique et où les interprètes se retrouvent à accepter des choses parfois difficiles pour eux.

### Trouver les conditions politiques du consentement

B. M-C. Donc tu cherchais à clarifier les conditions politiques de leur exercice de la représentation ?

M. H. Oui. Et il est vrai que dans cet exercice politique-là, le sexuellement explicite pose énormément de questions qu'on devrait d'ailleurs se poser de manière plus large par rapport à l'interprète. Mais comme c'est sexuellement explicite, la question du consentement se pose de manière très forte. Ceci dit, il faudrait définir ce qu'est l'explicite : est-ce que lever un bras pour quelqu'un ça ne met pas en jeu de l'explicite ? Ça pose plein de questions intéressantes et demande de redéfinir des catégories... À cet endroit-là, je me suis donc imposé beaucoup de précautions à la fois dans le processus de travail – la question du consentement doit toujours être posée et reposée – et dans la distribution. De ce point de vue, comme Kay vient du porno féministe et queer, il a pu apporter des protocoles de travail de la pornographie féministe où les acteurs procèdent par discussion : chacun énonce ce qu'il peut faire, avec qui, pour rendre un endroit travaillable, ce n'est pas le réalisateur qui dit « Tu fais ça ». Moi, j'arrivais sur (*nou*) avec des images mentales, mais qui ont rencontré ce protocole de travail et d'échange sur la visibilité. Et je me suis rendu compte que j'avais énormément de précautions et que ce travail-là m'invitait à m'emparer de choses qui pouvaient me mettre à un endroit d'inconfort. Ils voulaient notamment travailler autour de l'urine. Il se trouve que dans ma vie personnelle ce n'est pas forcément mon endroit de fétiche ou de plaisir. Et puis je redoutais le côté un peu provoc Jan Fabre, salle gosse, on fait pipi. Alors que leur endroit de travail était beaucoup plus sincère : comment on réintègre ça dans un enjeu de représentation ? Ça a été intéressant de voir comment je pouvais m'en emparer.

B. M-C. Quelque part vous avez mis en discussion le travail d'écriture en faisant des allers/retours ?

M. H. Il y a eu des allers/retours permanents sur ce qu'on voulait dire et comment. Même si c'est moi qui ai pris en charge l'écriture. Il y a des choses qu'on n'a pas conservées parce qu'il faut aussi pouvoir reproduire le spectacle : on voulait notamment travailler autour de l'anus pour les deux garçons, puisque c'est un endroit de sacralisation du corps masculin qui ne doit pas être pénétré. Et ils m'ont proposé de travailler sur le *fist*. Je trouvais ça bien de rendre ça travaillable en désarmant l'effroi qui peut accompagner cette pratique. Mais j'étais plus sceptique sur la reproductibilité de l'acte : si on a dix, quinze ou vingt dates ce n'est juste pas possible. En tout cas cette distribution permettait de construire quelque chose de très clair dans le rapport au consentement.

B. M-C. En particulier pour cette pièce, il me semble que tu as été chercher des interprètes pour travailler contre une logique d'invisibilisation à la fois du sexuel mais pour contrer un imaginaire très normé construit autour du sexuel, à savoir majoritairement cisgenre et hétérosexuel. Est-ce que tu dirais cela comme ça ?

M. H. Tous les interprètes sont des gens qui vivent tous leur sexualité de manière non-normative, qui en parlent comme ça et souhaitent la représenter sous cette forme-là. Et cela permettait de travailler sur cette double relégation : le sexuel en soi ne doit pas être représenté, soit pour des raisons très morales et conservatrices (« c'est pas bien »), soit de manière plus insidieuse parce que l'explicite appauvrirait le rapport au sexuel (c'est un sujet qu'il faudrait traiter par l'ellipse). Cette relégation cantonne la pornographie à un certain vocabulaire effectivement pauvre : comme si l'image explicite ne pouvait pas être complexe, déployer un imaginaire. Pour lutter contre cette relégation, on souhaitait aussi créer des représentations alternatives puisque la plupart sont très majoritairement hétéronormatives. Et on voulait aussi sortir le sexuellement explicite de la volonté excitatoire qui le cantonne à la vulgarité sous prétexte que cela ne

s'adresserait qu'au corps et à la pulsion. L'hypothèse, c'était d'écrire avec des interprètes à partir de cette hypothèse de Foucault : la sexualité est une culture beaucoup plus qu'une pulsion. Et tous ces interprètes avaient en commun de travailler la sexualité comme pratique et donc comme culture. Et comme n'importe quelle culture, elle s'enrichit d'imaginaires et se construit socialement dans un jeu politique et dans un agencement. La représentation participe de cette construction.

B. M-C. Cela donne aussi son importance au geste artistique puisque tu viens enrichir et participer de la construction de cet imaginaire.

M.H. Oui. C'est pour cela que le post-porn est peut-être ce qui pourrait permettre de situer cette démarche-là. Parce qu'il me semble qu'il y a deux temps : ce que tu dis, d'abord, à savoir la réappropriation par les minorités sexuelles et par les femmes du vocabulaire pornographique, par rapport à une érotisation du corps féminin par le regard hétérosexuel masculin. Mais où le vocabulaire – et je le dénigre pas – reste dans une intention pornographique, c'est-à-dire excitatoire. Et il y a ensuite un dépassement de la pornographie qui est en train de se mettre en place. Grossièrement d'ailleurs, pour la danse c'est acquis puisqu'il ne s'agit pas de parler « du » sexe mais de parler « à partir » du sexe. Quelqu'un qui danse sait très bien qu'il n'est pas question que de son coude ou de son biceps, à partir de là il parle d'un agencement au monde. L'événement est encore tel quand il y a un geste sexuel ou une partie génitale qu'on ne verrait que lui.

B. M-C. Comme s'il y avait une opacité littérale à laquelle on était condamné dès lors qu'on travaillait sur des zones génitales ou sur des actes sexuels.

M. H. L'idée, c'est précisément de dépasser ça : que ça ne fasse plus événement. C'est un peu décevant, parce que les gens qui attendent une charge libidinale vont être déçus. À partir du génital et du sexuel, on parle d'autre chose avec, effectivement, dans (*nou*) et *Auto-porn box* des corps non-normatifs.

### **Le hors-champ de la danse : le circuit militant des travailleur-se-s du sexe, des féministes pro-sexe et des performeur-se-s queer**

B.M-C. Comment trouves-tu ces interprètes hors des circuits classiques de distribution des professionnels de la danse ? Comment fais-tu pour provoquer ces rencontres ?

M. H. Kay, je l'ai rencontré au Porn festival à Berlin où il faisait un workshop sur la transition de genre et j'avais bien aimé son travail. J'ai découvert qu'il faisait du porno queer et qu'il avait notamment travaillé avec Bruce Labruce. Marianne, c'est par le biais d'un article qu'elle avait écrit, publié par le STRASS (Syndicat des Travailleur-se-s du Sexe), et que j'avais trouvé très intéressant. Elle avait écrit un article sur la performativité qui rapprochait le corps du travailleur sexuel de celui de l'interprète au plateau. Par ailleurs, je l'avais vue sur scène sans savoir que c'était elle. Mathieu, je l'avais rencontré à un Gender Lab organisé par Beatriz [Paul] Préciado et il avait comme moi ce double profil militant queer et artiste avec une forte technicité puisqu'il est aussi chanteur lyrique.

B. M-C. Donc tu as été chercher des gens qui étaient aussi à un endroit de théorisation de leur pratique.

M. H. Oui, c'est ce que j'appelais la « conscience politique » car je voulais travailler avec des gens lucides, au clair sur ce questionnement et sur ce qu'ils sont prêts à faire et pourquoi. Je voulais éviter toute forme de projection. Donc le système de rencontre de ces interprètes était essentiellement celui du réseau militant et queer. Je crois que ce qui m'intéresse c'est de

travailler à questionner la norme des corps représentés et des imaginaires. L'intérêt est artistique – dans l'histoire de la représentation – et politique dans l'enrichissement des possibilités. Je trouve assez joli ce que dit Butler : « Qu'est-ce qui rend des vies vivables ? » Question qui nous invite à interroger les modalités de l'inclusion.

B. M-C. Est-ce que tu te sens concerné dans tes processus de distribution par l'invisibilisation des interprètes racisés ou par leur distribution dans un cadre souvent très stéréotypé ?

M. H. Avec *Jusque là c'est nous*, j'ai travaillé avec Hurlande qui est noire mais ce qui m'intéressait c'était son parcours de migration plus que le critère spécifiquement racial. Je crois que ce qui fait que je n'aborde pas frontalement cet enjeu c'est parce que je m'en sens moins proche. Par exemple dans les *Auto-Porn Box*, je peux aborder la question de la transition de genre à travers l'autoportrait de Kay, parce qu'il est directement concerné et qu'il a décidé de travailler là-dessus. Je n'aurais pas abordé la question trans moi-même. Je me sentirais mal à l'aise. Je ne dis pas qu'il n'y a que les acteurs concernés qui soient légitimes pour en parler. Mais je trouve ça compliqué. C'est la question que pose *Exhibit B* de Brett Bailey : s'il avait mis en scène le corps dominant, le colon blanc, ça aurait pu être différent. C'est peut-être une esquive mais j'ai l'impression que plus ça va et plus j'essaye de travailler avec l'endroit d'où l'on parle. Par exemple, on réfléchit à un duo avec Mathieu [Jedrazac] sur le corps masculin dans une perspective féministe, en prenant au pied de la lettre ce que Virginie Despentes dit dans *King Kong théorie* : « Nous les meufs on a fait le boulot, on s'est réapproprié notre corps, mais le corps masculin n'est pas interrogé alors allez-y ». J'aimerais bien partir d'angles morts de la représentation du corps masculin.

B. M-C. Est-ce que tes principes de distribution ont changé au fur et à mesure de tes créations ou est-ce que tu as reconduit ce principe de rencontres provoquées ?

M.H. J'ai l'impression que j'ai toujours travaillé à partir de rencontres mais que les thématiques que je traitais ont eu un effet de déplacement puisque, comme je te le disais, je ne souhaitais pas travailler exclusivement avec des danseurs. En ce moment, j'aimerais reprendre le plateau en partageant l'endroit de la décision artistique sous la forme de deux duos, l'un avec Marianne et l'autre avec Mathieu.

B. M-C. Donc tu vas te redistribuer toi-même ?

M. H. Oui ! (*Rires*) Tout ça pour ça !

### **Interroger les processus de distribution de la culture**

B. M-C. Est-ce qu'en travaillant sur ce type de sujet, et en organisant le festival Explicit, consacré aux formes artistiques qui travaillent sur/à partir du sexuel à hTh qui est une institution, tu as le sentiment de travailler sur la manière dont se distribuent les formes culturelles ? Est-ce que tu interrogues les processus de distribution de la culture elle-même par rapport à ses propres territoires de légitimité ou d'illégitimité ?

M. H. Oui. En tout cas, j'ai clairement l'envie d'offrir des espaces où ces formes-là soient visibles. Comme le discours performatif produit quelque chose, je crois qu'en ouvrant ces espaces-là, consacrés au post-porn, dans un lieu comme une scène nationale, cela participe à un déplacement des lignes. Je crois que dans le festival Explicit, il y avait une double adresse. Une adresse au milieu politique, underground, DIY pour rappeler l'exigence artistique et le travail sur la forme : qu'est-ce qu'on raconte à partir du sexuel ? Et une adresse à l'univers artistique pour dire : on peut travailler là-dessus sans être condamné à l'ellipse.

B. M-C Et par exemple, une pièce comme (*nou*), quel est son réseau de distribution ?

M. H. C'est une pièce qui a aussi été très malmenée par le contexte de sa création puisque avec les grèves de l'année dernière il y a eu pas mal de problème. Mais c'est vrai que c'est une pièce qui a pu permettre une forme de convergence puisqu'on a joué dans des lieux underground et d'autres plus institutionnels.

B. M-C. Est-ce que tu crois que ça permet aussi d'interroger les dispositifs qui font qu'une culture est considérée comme plus ou moins légitime, non ?

M. H. Oui. En tout cas c'est ce qu'on aimerait. Et cette exigence elle était là aussi dans Explicit. Pour la programmation, on a pu avoir du mal par exemple à trouver des formes artistiques de qualité – extraire des pépites comme les films d'Antonio Da Silva, c'est donc un geste performatif. C'est rendre des choses possibles pour qu'elles existent.

Précipités # 6 : rencontre avec Matthieu Hocquemiller

Entretien réalisé par Wendy Delorme

*Hétéroclite*, publié le 5 février 2016 / Consulté le 10 septembre 2019.

<http://www.heteroclite.org/2016/02/precipites-6-matthieu-hocquemiller-28061>

La chronique « Précipités » est une mini-galerie de portraits tenue par Wendy Delorme au gré de ses rencontres. Ce mois-ci, elle nous présente le chorégraphe et performer Matthieu Hocquemiller.

«Je me présente rapidement : je suis Matthieu Hocquemiller, chorégraphe à Montpellier au sein d'une compagnie de danse contemporaine [*À contrepoil du sens*, NdlR]. J'aimerais te parler d'un projet de création autour du corps, de la sexualité». C'est ainsi que Matthieu est entré dans ma vie, en juillet 2013. Il montait un spectacle pour le festival Montpellier danse et voulait que j'en sois. Je ne suis pas danseuse, cela m'a interpellée – je lui réponds. On se rencontre à Paris, puis je viens en résidence de création à Montpellier. Je découvre la délicatesse de Matthieu, la qualité de l'attention qu'il porte à autrui, que ce soit dans le studio de danse ou lors de simples conversations.

J'ai alors l'habitude des gens pressés, l'habitude d'exécuter les projets à la chaîne, de réfléchir à toute allure, de boucler les échanges téléphoniques en un tournemain. Matthieu sait déployer autour de moi et des autres *performers* une belle sensation d'espace et de temps. Lors de cette première résidence, je réalise que je ne pourrai pas faire partie du projet final (je viens d'être engagée comme enseignante-chercheuse contractuelle) mais je sais déjà que je ne perdrai pas Matthieu de vue. Et on se revoit, pour l'organisation d'une conférence ou à la première du spectacle pour lequel il m'avait sollicitée. De brèves rencontres en séances de travail à Paris, Berlin, Montpellier et Lyon, j'apprends à le connaître mieux.

Matthieu suit ses premiers cours de danse «sur le tard», alors qu'il est en formation en arts du cirque. La danse fait évidence pour lui, il enchaîne donc tous les stages et cours possibles, s'entraîne sans répit en danse contemporaine mais touche aussi à d'autres disciplines (comme la capoeira ou le hip-hop), plus en lien avec sa pratique acrobatique. Cet éclectisme suit une certaine logique : se saisir d'un domaine de façon englobante, afin d'élaborer une pratique syncrétique, nuancée, hybride. Matthieu chorégraphie alors ses propres solos courts, tâtonne, se forge un style «en mêlant un grand engagement physique aux esthétiques contemporaines qui [l]e touchaient». Il est alors repéré par des chorégraphes.

Si Matthieu est surtout connu aujourd'hui comme chorégraphe, on le voit toujours sur scène, par exemple dans sa plus récente performance, *auto porn box*, qu'il a présentée en décembre aux Subsistances à Lyon, dans le cadre du festival Only Porn organisé par le Lavoir public. Ses

dernières créations (le spectacle (*nou*) et les solos courts de *auto porn box*), questionnent la représentation du corps, qui selon lui «concentre des enjeux artistiques et politiques : comment le corps est tissé dans une époque et traversé de flux ; comment le corps est l'endroit de la relation et de la transaction au monde». Le sexuel, pour Matthieu, est plus une culture qu'une «pulsion».

Avec les *performers*, il ne travaille pas sur l'érotisme ou le désir «mais plutôt sur la construction d'images, très maîtrisées, et sur des déplacements dans les usages du corps». C'est pourquoi il s'entoure de personnes qui ont une pratique du travail du sexe et «une approche déjà très lucide et engagée sur ces questions-là». Marianne Charcois, Kay Garnellen, Mathieu Jedrazak, Ludovic Lézin, Camille Mutel, que l'on peut voir sur scène dans *auto porn box*, partageaient «l'envie et l'expérience de travailler sur le sexuel, avaient une expérience artistique de la représentation, une approche réflexive et, pour la plupart, politique».

Le protocole de travail de Matthieu Hocquemiller, auquel j'ai assisté, est basé sur des réflexions, des essais, des échanges verbaux, des contacts et des séquences d'improvisation qui approfondissent le lien entre *performers*. Il pose chaque fois «la question des envies et également du respect des limites de chacun-e : je faisais des propositions dont ils et elles pouvaient s'emparer et ils et elles faisaient également des propositions dont je m'emparais. Cela a été un processus profond et humain qui, je crois, nous a tou-te-s engagé-e-s». À la sortie de la première de (*nou*) au [festival Explicit](#) (organisé en mai par Matthieu et Marianne Charcois au CDN de Montpellier, sur l'invitation de Rodrigo Garcia), un spectateur inconnu avec qui j'échangeais des impressions me disait : «c'est incroyable ce que le chorégraphe fait faire aux *performers*». Je lui ai répondu, en connaissance de cause : «il n'impose pas, il élabore avec les *performers*».

La danse contemporaine devient post-pornographique dans (*nou*). Non pas «post» au sens d'un «après» de la pornographie, mais «post» au sens d'un rapport réflexif et critique aux représentations du sexuel. Pour Matthieu Hocquemiller, la danse contemporaine (reconnue institutionnellement) et la contre-culture *post-porn* (encore marginale et *underground*) ont des choses à se dire car «elles questionnent un corps politique et interrogent par la représentation, les limites et les normes. C'est ce qui traverse la danse contemporaine depuis ses débuts : il n'y a qu'à se souvenir du scandale Nijinski». Les mots que Matthieu emploie pour parler de cette contre-culture *post-porn*, j'ai envie de les reprendre pour parler de son travail : «j'ai eu le sentiment qu'il y avait là un endroit où quelque chose se passait, quelque chose de foisonnant, de politique et d'audacieux, où les corps étaient vivants».

*ENTRETIEN : MATTHIEU HOCQUEMILLER, « EXPLICIT », HTH MONTPELLIER*

Entretien réalisé par Bruno Paternot

*Inferno*, le 2 juin 2015 / Consulté le 10 octobre 2019.

<https://inferno-magazine.com/2015/06/02/entretien-matthieu-hocquemiller-explicit-hth-montpellier/>

Le Centre Dramatique National Humain Trop Humain de Montpellier (ceux qui adorent les sigles diront CDN HTH), dirigé par Rodrigo Garcia, accueillait du 22 au 24 Mai 2015 *Explicit*, trois jours de mouvements et de réflexions autour des représentations des sexualités. Performances, spectacles, films, conférences interpellent le regardant sur l'image qu'on pose sur le corps, sur l'image qu'on crée avec le corps, sur l'image qu'on pense par le corps. Entretien avec Matthieu Hocquemiller, porteur des projets de la compagnie *A contre poil du sens*, compagnie qui a pensé cette manifestation unique en son genre, tout du moins en France.

**Inferno : A qui s'adresse Explicit ?**

**Matthieu Hocquemiller** : J'aurais tendance à dire à tout le monde. On part quand même d'un endroit qui nous paraît central pour le spectacle contemporain. On part d'un endroit artistique, de la représentation. La représentation des corps, du genre, des sexualités, ce n'est pas quelque chose d'annexe. C'est une préoccupation centrale du spectacle contemporain. Notre préoccupation n'est pas un discours politique mais une préoccupation sur la représentation. C'est donc bien dans un théâtre que ça se passe.

Après, ayant dit ça, la représentation des sexualités nous paraît essentielle dans le champ de la représentation contemporaine, on se retrouve confronté à tout un tas de relégations, qui peuvent être de plusieurs sortes : un peu morale (« la sexualité est reléguée à l'intime »), du bon goût (« c'est vulgaire, ça ne doit être qu'elliptique, si on montre, on appauvrit et on ne laisse pas de place à l'imaginaire »)... On a envie de réinterroger ces binarités-là, de prendre le sexuel au sérieux et de dire : oui, il y a un sujet essentiel. On se retrouve avec tout un champ, culture et contre-culture, de démarches artistiques et/ou politiques qui abordent et prennent ce sujet comme objet de représentation, de recherche. On se retrouve avec une convergence très actuelle : des scènes qui s'intéressent à la représentation du corps, à la dédramatisation du corps, qui par-là s'intéressent à ce qui se construit entre l'intime et le social, ce qui construit la norme, comment le corps est un dispositif de pouvoir... Les représentations du sexuel interrogent ça.

Je crois que ce qui peut résumer ça, c'est partir d'un point de départ qui peut paraître contre-intuitif, mais qui est d'aborder le sexuel comme une culture plus que comme une pulsion naturelle, une libido. Le champ du sexuel est beaucoup plus une culture, donc il est représentable, il est construit. C'est à la fois diversifier les représentations, les élargir mais dire que c'est culturel, ça veut dire que si c'est construit, ce qui paraît normal peut paraître hégémonique. Ce sont aussi des stratégies de contre-pouvoir et de subversion. C'est une interrogation fondamentale -qui est la question queer- autour de la violence normative. Comme le dit Butler\*, nous ne sommes pas des sales gosses qui voulons tout abattre mais il y a des normes qui protègent et des normes qui détruisent. Interroger la norme, c'est la rendre plus poreuse, plus inclusive. On retrouve les deux axes : la représentation et l'implication politique de la représentation. Si l'artistique et le politique convergent, ce n'est pas un hasard. Forcément il y a une préoccupation autour de l'image, du représentable et à la fois il y a une question sur la représentation qui participe de l'imaginaire et de la construction de la norme.

***Avec Explicit, comme dans vos spectacles, vous n'interrogez pas la norme frontalement, mais en creux, comme un négatif photo ?***

Je ne sais pas ce que ça voudrait dire interroger frontalement. Chaque œuvre présentée à *Explicit* est issue d'une diversité, certaines viennent de scènes très underground ou alors d'endroits très repérés. Chaque œuvre a son intention, son sens. L'idée du frontal, je ne sais pas comment la comprendre. J'ai l'impression que sur ces questions de normes on est souvent renvoyé à une binarité. L'idée, issue des années soixante-dix que nos corps, nos désirs sont opprimés par la société, qu'il faudrait libérer le désir, abattre une oppression et qu'alors seulement le désir pourrait s'exprimer librement. Si je dis que la sexualité est culturelle, c'est pour détruire cette idée essentialiste-là. C'est beaucoup plus s'intéresser aux pratiques. C'est toujours une dynamique, il n'y a pas d'oppression, il y a une liberté de la norme, des cultures sexuelles, plus ou moins libres et diverses. La représentation participe de cette dynamique. Ce qui est certain c'est qu'on a essayé de diversifier les médias : du livre, de l'image, de la performance, de l'installation vidéo... On a essayé d'équilibrer pour laisser une partie réflexive. Pour moi ce qui est important aussi, c'est qu'il y a beaucoup d'œuvres qui sont très peu vues en France. On a établi des sélections de courts-métrages, des panoramas et je trouve que ce sont des réalisateurs et réalisatrices qui travaillent vraiment le post porn, à cette frontière poreuse entre une démarche artistique et explicite sexuellement. On a essayé de montrer cette diversité-là.

***Une diversité complète de toute les sexualités et de toutes ses représentations ? D'être exhaustif ? Non ! On assume que ça ne peut pas être exhaustif. Nous, c'est à dire Marianne***

Chargois et moi-même, on a essayé de maintenir des équilibres, dans la limite d'un budget. On a établi la programmation à deux. Il y a des festivals comme *La fête du Slip* à Lausanne qui s'axent plus sur les nouvelles pornographies. Nous, on a peut-être eu un regard un peu plus queer et plus *artsy*. Je crois que l'idée aussi c'est que le pornographique n'a pas qu'une visée excitatoire. La pornographie ne s'adresserait qu'au corps donc artistiquement ce ne serait pas valide, c'est faux et la danse le prouve bien. Il peut y avoir une expressivité par le corps et pour le corps ! La pornographie peut-être une construction très diverse, très complexe d'imaginaires avec des lignes de contradiction. Il y a des réalisatrices et des réalisateurs qui peuvent utiliser l'image explicite sexuellement à visée uniquement excitatoire mais il y a des artistes qui peuvent parler de tout autre chose. Ça ne se résume pas à une seule fonction. Quand je dis ça, ce n'est pas pour reléguer cette fonction. Un média qui engage nos corps et qui arrive à impliquer des réactions physiques, on ne peut pas considérer que c'est nul et non avvenu. Derrière la relégation, il y a le fait que parfois se cache le moralisme, mais aussi une non-représentation du corps. Virginie Despentes le dit très bien dans *King-Kong théorie\*\**, ce qui choque dans le porno c'est qu'il est normatif, phallocratique mais c'est aussi que c'est un media qui frappe aux corps et qui ne passe par la conscience, comme la danse. C'est ça qui le rend dérangeant.

***Etrangement, ce sont souvent les mêmes personnes qui sont dérangées par l'explicite du porno et la non implication du corps dans la danse...***

Il y a une convergence entre les préoccupations de la danse et les préoccupations des représentations du sexuel, au niveau des thématiques, de l'endroit politique du corps. La danse a elle aussi été obligée de conquérir sa légitimité et inventer un discours. Considérer que, passant par le corps, on pouvait créer avec le spectateur des processus de représentations autres que ceux dont on avait l'habitude. La recherche de la danse n'est pas uniquement esthétique, elle passe par autre chose. Il y a une représentation de l'image. La danse a aussi cherché des modes de représentations très empathiques, très émotionnels mais aussi des équilibres de rythmes et d'images. Le post porn peut aussi conquérir le droit à être totalement désérotisé, avec une déconstruction des normes mais aussi de la représentation. Pour l'amener ailleurs, pour voir les choses de façon très distanciée ou très froide.

***A priori, Explicit devrait aussi attirer un public qui ne fréquente assidûment pas les salles de spectacles.***

C'est ce que j'espère. Qu'on puisse toucher un public habitué aux centres contemporains et aussi toucher un autre public. En mettant en place des partenariats avec des médias variés, on essaie d'ouvrir d'autres portes d'entrées. Et il y a aussi une adresse aux artistes: une invitation à aller voir ailleurs. Maintenant qu'on a pris ces différentes portes d'entrée, on va se demander qu'est-ce qu'on fait ensemble. *Explicit*, ce n'est pas un musée, ce n'est pas que montrer l'existant, c'est stimuler ce qui n'existe pas.

Pouvoir et Corps : quel corps ?

Jusque là c'est nous, Matthieu Hocquemiller

Barbara Métails-Chastanier

*Agôn*, 9 Février 2019 / Consulté le 07 juillet 2019.

<https://journals.openedition.org/agon/2275>

« Le pouvoir s'est avancé dans le corps, il se trouve exposé dans le corps même. » Michel Foucault.

Un corps en cache toujours un autre, voilà ce qu'au sortir de *Jusque là c'est nous* de Matthieu Hocquemiller présenté les 5 et 6 juillet 2012 dans le cadre de la 32<sup>e</sup> édition du festival Montpellier Danse, il peut y avoir non pas comme constat, mais comme évidence, comme constante révélée

dans et par des corps, et cela de manière toujours délicate, sensible et efficace, par le retrait d'une chose présentée qui en contiendrait d'autres.

Un corps en cache toujours un autre :

Cette image de la traversée de la scène, d'abord, – reprise et répétée par la traversée simultanée d'une autre danseuse – qu'on peine pourtant à voir, silhouette plus lointaine, doublant la première, vue et oubliée sitôt apparue, qui pourtant fait trace. On ne sait pas ce qu'on a vu. Toujours derrière le premier corps se trouve un autre corps qui semble faire retraite.

Cette image ensuite, qui la précède en réalité, mais c'est au moment de la traversée qu'on la réalise, comme après coup : dans les deux corps qu'on avait vaguement identifiés comme étant l'un masculin et l'autre féminin, la nudité – brusque – lacunaire – presque forcée et soustraite aussitôt consentie – découvre l'autre corps qui se tenait derrière le premier (qu'on arrête au visage, aux signes apparents et manifestes du corps *visible* et donc *lisible*), un corps où la partie n'est pas signe du tout, qui existerait comme ensemble indécomposable mais toutefois composé d'éléments empruntés à l'un et l'autre des deux sexes : ils sont deux, de part et d'autre, adossés aux panneaux blancs qui cadrent le regard et dessinent dans l'espace quelque chose comme une série d'avancées et de scènes possibles pour des apparitions. Ils sont deux, alternativement éclairés par une bande lumineuse qui parcourt de gauche à droite le visible comme un scanner qui viendrait fouiller et révéler – sans pour autant permettre de les voir – les aspérités qui composent l'obscurité. Ils sont deux et une lecture paresseuse, empêtrée d'habitudes et qui ne vient même pas s'énoncer comme identification (là encore, ce n'est qu'après qu'on le remarque), vous fait très rapidement placer la femme côté jardin et l'homme côté cour. Ils sont deux, font ce geste-là, ce geste simple d'ôter leurs vêtements, haut et bas, mais jamais complètement, non : ils s'arrêtent dans le geste, le retiennent, et quand le scanner revient, que la bande lumineuse passe à nouveau sur leurs corps, on découvre la nudité, les emboîtements possibles des sexes qui font corps et composent un autre possible. Derrière la femme, il y a toujours l'homme possible, derrière l'homme, la femme, et toutes les formes de continuité éventuelles de l'un à l'autre.

Dernière image enfin, cet homme ou cette femme dont le corps déborde tout ancrage sexuel, manipulé/e par les trois autres danseuses, invité/e à prendre des poses et des positions qui déjouent, tout autant qu'elles les reprennent, les attendus de l'exploitation économique et symbolique de l'érotisme féminin : corps de la femme sexualisé en tant qu'il est objet de désir et qu'il se donne en image, mais livré là, avec une grande douceur, de manière à la fois violente et retenue, sous les abords d'un trouble qui s'infiltré autant dans le genre que dans sa perception, abandonné aux gestes précis et minutieux de celles qui le font se plier à l'exercice de la composition d'un corps social – jambes croisées en position assise, déhanché accentué en position debout, cambrure parfaite quand il faut s'allonger, violence faite au corps par le visible et par le regard qui se révèle au moment où l'interprète, devenu pantin rouge et sans volonté, livre au spectateur les lignes du sexe absent à-demi visible sous la matière tendue des plis du justaucorps. Mon corps, c'est d'abord ce à travers quoi passe le langage de tous les corps, la circonscription des identités et des comportements dans la chair de ce que je crois m'être le plus propre : le corps de l'autre, le corps de tous les autres (social) s'incarne et s'exprime toujours dans mon corps propre.

Alors bien sûr pour commencer il aurait d'abord fallu dire que Matthieu Hocquemiller est un chorégraphe montpelliérain, qu'il a fondé en 2004 la compagnie chorégraphique contemporaine « A contre poil du sens » (A.C.P.S.), qu'il présente ici sa sixième création (après entre autres *Post disaster dance*, *Bonnes Nouvelles* et *J'arrive plus à mourir*), qu'il a un pied dans l'université (formation en sciences humaines), un autre en acrobatie et en arts du cirque, et un autre enfin (ce qui fait donc au total trois pieds) dans le milieu libertaire et le mouvement altermondialiste, qu'il n'a de cesse de revenir sur la manière dont le corps révèle toujours d'une politique du corps, qu'il

travaille ici avec quatre danseurs (Jeanne Nora Bennouar, Mathilde Gautry, Hurlande Véronique Seukeu, Ludovic Lézin), dans une démarche qui emprunte à la fois au journalisme – il y a derrière cette pièce tout un travail documentaire d’investigation nourri et altéré par des rencontres – et à la promenade – la scène avance comme se recompose un paysage, au gré des points de vue – avec une question liminaire qui pourrait être celle-ci : « Comment des corps habitent une époque et sont habités par elle ? »

En effet, il aurait fallu écrire tout cela pour ensuite revenir à la pièce elle-même, courte et saisie, qui s’ouvre sur ces silhouettes découpées par la lumière – où un corps apparaît en creux, à travers ce qu’on en découvre – quatre donc, et ce qui fait apparaître l’interprète ce n’est pas ici la masse, le poids, les mouvements respectifs, mais bien l’enveloppe extérieure : je suis parce que je suis surface, voilà ce que nous disent ces quatre formes suspendues. Surface sensible, surface intelligible, surface de moi et d’autres moi. Surface possible comme visage et comme projection d’un autre visage possible. Surfaces. Ce n’est qu’après que survient la lumière, bande étroite qui circule de gauche à droite, rayon dans lequel se découvre le danseur. Ici le corps n’entre pas. Il apparaît et s’efface. Tout s’ordonne autour des conditions de son apparition : le travail de Hocquemiller emprunte à l’ordre du surgissement. Et toujours l’œil cherche à voir ce qu’il croit avoir vu. Un sexe, une nudité. Et alors doute. Revient. Cherche à se rappeler mais le voici déjà rattrapé par le retour des mêmes images, qui pourtant toujours différents. Le jeu tient à une manipulation froide et maîtrisée de l’érotisme de la fragmentation du corps (une partie) ou du regard (un instant) : le « on ne sait pas ce qu’on voit » devenant peu à peu, au fil de la pièce et tandis que les corps s’éclairent, un « on ne sait pas qui on regarde ». Moitiés de corps, moitiés de geste, moitiés de vision, bribes et éclats. Instants. Le corps est isolé. Ce n’est qu’après qu’il rencontre l’autre. Le fragment devient corps appuyé, corps reposé, corps toujours objet donc (soit par le traitement optique – fragment –, soit par le traitement physique – manipulation) ou plutôt offert, dans sa fragilité, au souci et à l’attention de l’autre, corps moins objectivé qu’adossé, à la fois choyé et rejeté. A la manière des enfants ou des vieillards qui bouleversent et irritent parce qu’ils ont besoin d’autrui, ici le corps conduit est tout à la fois objet de soin et d’agacement : la vulnérabilité exige tout autant qu’elle indispose.

A la délicatesse de la manipulation, succède donc le costume de la maîtrise dans son versant superlatif : celui du super-héros, ou plutôt de la super-héroïne l’héroïne générique, indépassable, in-surpassée, *Wonder Woman* bien évidemment : short bleu avec étoiles et bustier rouge flashy donnant le ton de ce passage des enjeux identitaire et singuliers à d’autres plus spécifiquement sociaux et collectifs. Mais de même que les pauses restaient en surface sur le premier corps manipulé, là aussi le costume reste ce qu’il est, à savoir une surface dont on ne sait pas quoi faire : les deux interprètes (Mathilde Gautry et Hurlande Véronique Seukeu), chacune équipée de son kit paillettes et bustier push-up, sagement placée sur la diagonale du tapis rouge qui cisaille la scène tout autant qu’il la tire ailleurs que du côté de la frontalité, se livre à des portés très lents, très doux et très légers, ou c’est tantôt l’une qui devient appui de l’autre, puis impulse une marche, déclenche un déplacement – réversibilité discrète des gestes de l’une et de l’autre, aux corps si évidemment dissemblables, qui révèle ironiquement l’absence du corps grandiose, doublement parfait : dans sa plastique sculpturale comme dans son comportement – *Wonder Woman*, « *All the world is waiting for you / And the power you possess. / In your satin tights, / Fighting for your rights, / And the old red, white, and blue !* »

Dans un entretien sur les rapports qui unissent le corps au pouvoir, Michel Foucault, à la question « Quelle est l’évolution du rapport corporel entre les masses et l’appareil d’État ? », concluait sa réponse par le constat suivant : « Reste à étudier de quel corps la société actuelle a besoin... ». Matthieu Hocquemiller se livre à l’étude moins de celui dont elle a besoin que de celui qu’elle ne veut pas voir et encore moins donner à voir. Avènement d’un corps qui ne serait pas donné ? Il reste encore à venir.

## Annexe 2

### Entretien avec Camille Mutel, chorégraphe de *Go, go, go said the Bird*

Via Skype le 9 Septembre 2020 – Durée 1h25.

L.B. « *Human kind cannot bear very much reality* », est-ce que le sous-titre de la pièce est une allusion aux spectateur·trice·s qui auraient une difficulté à saisir ton travail et à accepter son caractère brut et innovant?

C.M. Je ne l'avais pas entendu comme ça. Le titre vient d'un poème de TS Elliot. Dans le poème on ressent plus cette difficulté à saisir le présent. C'est ce à quoi fait référence ce petit passage... ce fameux oiseau qu'on arrive pas à capter. Et je pense qu'au-delà de mon travail d'écriture sur la sexualité, mon travail essaie avant tout d'écrire quelque chose du présent, je pense. La plupart des artistes font ça : s'inspirer du réel. Je pense que dans la sexualité, ce qui m'a vraiment intéressé au moment où je travaillais sur *Go, go, go said the bird* c'était qu'en travaillant précédemment avec des travailleurs du sexe, j'avais vraiment réussi à comprendre que la sexualité était un langage. C'est-à-dire que la sexualité aussi dans son intimité est déjà un vocabulaire, a déjà une grammaire codifiée qu'on apprend finalement d'une manière ou d'une autre. En fin de compte, je me demandais qu'est-ce qui est possible dans une sexualité d'être encore inventée ? Quelle est la part de réel dans cette pièce ? Qu'est-ce qui peut nous échapper ? Qu'est-ce qui nous appartient plus à nous en dehors de la culture qui nous a été inculqué ? Donc je me rendais compte que cette recherche du présent que j'ai dans mes autres écritures était la même dans la recherche de l'écriture d'une sexualité. C'est-à-dire que c'est tout aussi difficile d'avoir du présent à l'intérieur de ça.

L.B. « *Bear* » en anglais veut aussi dire « donner naissance » comme tu le fais dans la pièce avec l'œuf. Est-ce un autre clin d'œil ?

C.M. Oui c'est vrai qu'on peut complètement le voir comme ça. Après sur le choix du regard du public par rapport au corps il y a différents axes. Moi j'ai travaillé avec la vidéo. Je sais qu'il y a des axes plus ou moins élogieux par rapport à nos corps et il est tout à fait donné au public à ce moment-là de s'en rendre compte. Vu qu'on a créé le spectacle en tri-frontal, il est possible de détourner le regard en regardant les autres spectateurs, par exemple. Il y a toujours la possibilité de regarder autre chose que le corps qui nous est montré si on veut le détourner. On peut le détourner en restant dans le spectacle - parce qu'on ne veut pas regarder un anus qui nous dérange - on peut observer le regard qui est en face donc on reste dans le spectacle et on voit l'anus à travers le regard de la personne d'en face. Il y a quelque chose ou si on ne peut pas accepter le côté trop cru d'une réalité on peut quand même saisir quelque chose de son transfert.

L.B. En tant que chorégraphe, peux-tu me donner ta définition de la distribution sachant qu'elle a aussi bien des enjeux artistiques, économiques et politiques? En général, comment fais-tu la distribution dans tes créations ? Est-ce que tu considères la distribution comme une rencontre ?

C.M. C'est un peu complexe pour moi d'en parler parce qu'avant j'ai fait beaucoup de solo - la plupart de mon travail était des solos. Maintenant quand je travaille avec des interprètes, souvent ce sont des histoires qui ont correspondu à chaque fois à chaque personne et à chaque pièce. Donc avant tout, c'est le projet qui est défini avant les personnes et après effectivement je cherche des interprètes qui vont à la fois correspondre au projet. Dans *Go, go, go said the bird* – si on veut rester sur ça pour l'instant le processus a été très compliqué pour trouver Philippe, le danseur. Je crois que j'ai passé deux ans à chercher un danseur, il n'y a pas eu énormément de rencontres mais il y a eu beaucoup d'annonces. Ma chargée de diffusion avec qui je travaille a beaucoup relayé l'annonce, on en a beaucoup parlé. Il y a eu beaucoup d'échanges de mails mais il y a peu d'hommes qui sont passés à la rencontre parce que dans les échanges de mails ils me

disaient que ça ne les intéressait pas. Après pour la rencontre effectivement c'était compliqué, j'avais envie d'écrire quelque chose à partir de la relation sexuelle, pour ce qui est du départ du projet. La relation sexuelle est une culture, est un langage et je veux partir de ça pour que ce langage-là soit vraiment une écriture et qu'on le fasse ressortir comme tel. Les 3 ou 4 personnes que j'ai rencontré m'ont dit « non » jusqu'à Philippe Chosson - que j'ai rencontré par l'intermédiaire de la chargée de diffusion puisqu'elle travaillait dans sa compagnie. Dès le début, lui, il a été intéressé, il est venu vers moi par rapport au projet en me disant qu'il avait entendu parler que je cherchais quelqu'un pour travailler la nudité parce que ça l'intéressait. C'était effectivement quelque chose de plus simple, je me suis rendu compte que la plupart du temps je m'adressais quand même à des hommes hétérosexuels bien que quelqu'un qui a remplacé Philippe soit homosexuel. Je pense que cela crée un autre regard. Mais au départ je cherchais quelqu'un qui soit dans l'hétérosexualité pour pouvoir s'appuyer dessus. Effectivement la demande aussi était complexe, même si le spectacle ne date pas de si longtemps que ça. Que ça soit une femme qui fasse la demande à un homme par rapport au sujet, et les rapports de pouvoir qui se rajoutaient à ça je pense que ce n'était pas évident. Et c'est pourquoi, quand Philippe s'est adressé à moi ça correspondait plus aux codes on va dire de l'hétérosexualité, c'est lui qui me faisait la demande quelque part. J'extrapole un peu mais j'ai vraiment cette impression.

L.B. Pour les personnes qui ont refusé, est-ce qu'elles t'ont donné des raisons ?

C.M. C'était la peur de s'engager à cet endroit-là, c'était la peur de toucher quelque chose à cet endroit-là. C'était la peur de certains sujets qu'on a pourtant évoqué assez vite avec Philippe quand on a commencé. Comme on travaille sur la sexualité on travaille aussi sur le désir : la première question était qu'est-ce qui se passe si je me mets à bander sur scène ? Alors il y avait aussi ce malaise-là. Au début je m'adressais à des danseurs, je m'adressais à des personnes qui n'avaient pas forcément traverser la nudité puis je me suis adressé à des personnes qui l'avaient au moins traverser mais nudité ne veut pas forcément dire sexualité - donc là, on était dans un autre cas supplémentaire. Je me suis rendu compte que c'était assez complexe d'entrer là-dedans.

L.B. Quelles ont été les difficultés éprouvées par ta présence sur le plateau et hors plateau ? Ton dédoublement a-t-il nui sur ta relation avec les interprètes ?

C.M. Dans *Go, go, go said the bird* ça s'est très bien fait. Les trois ont trouvé notre place, avec Isabelle, avec Philippe. Il y a eu aussi une particularité au projet, c'est que Philippe s'est blessé quasiment dès le départ des répétitions de façon assez grave. Ni pour l'un ni pour l'autre cela a remis en cause le projet. Par contre, cela a fait que j'ai complètement changé ma méthode de travail. J'ai tout réimaginé comme je sentais qu'il était partant et qu'il me faisait confiance. On avait quand même réussi à travailler deux semaines ensemble. J'avais déjà senti qu'il y avait une vraie confiance ; on avait dès le départ aborder la nudité et les rapports de sexualité. Donc comme il a manqué toutes les répétitions, je n'ai fait que travailler avec Isabelle à la voix où on a écrit les scènes : moi je les imaginais et Isabelle les travaillait à la voix. Philippe est revenu le jour de la générale qui est un truc complètement casse-gueule qu'on ne fait jamais mais là on l'a fait. On a eu toute la journée jusqu'à la générale, le soir, et il a pris les choses exactement comme je lui ai dit. Donc on a fait la première comme ça et après on a repris quelques jours de travail, on a peaufiné deux trois choses pour les prochaines dates. Je pense qu'il y avait une chose qui nous a permis d'avoir une fraîcheur dans l'écriture, dans le regard qu'on avait l'un pour l'autre, dans les corps. En revanche, on a pas poussé les rapports, on aurait pu tomber dans des choses malsaines ou on aurait pu se planter entre ce qui est privé et ce qui est travail. Là c'était vraiment très clair, Isabelle était clairement aussi à sa place, cela lui a permis d'avoir un rôle assez privilégié dans la relation avec moi et le fait de se sentir exclu, ce qui était arrivé au tout début. Quand je travaillais avec Philippe, elle me disait si vous travaillez quelque chose et que vous ne me regardez pas ça sert à rien que je sois là, à tenir la chandelle. Là ça a permis qu'elle soit complètement centrale, et que Philippe rejoigne le projet de manière très fluide.

L.B. Comment considères-tu la relation chorégraphe/interprètes ? Quelle attention leurs portes-tu ? Comment doivent se construire les échanges ? Quelles attentes as-tu ? Quel engagement (en terme de présence) demandes-tu aux interprètes ?

C.M. Alessandra Crissiani avec qui j'ai travaillé pour 3 pièces habite sur Rome et c'est quelqu'un que je connais depuis très longtemps ayant habité Rome aussi. On a un *background* ensemble, on a fait un *training* ensemble pendant des années donc on se connaît comme des sœurs. Effectivement, c'est quelqu'un avec qui je n'ai aucun doute qu'elle va s'approprier le langage, on vient exactement du même endroit. Donc avec Alessandra c'était vraiment des choses très simples, c'était vraiment un rapport où il y avait deux trois mots, elle comprenait les choses. J'avais vraiment l'impression en quelque sorte de gérer mon double - entre guillemets - parce qu'elle a sa propre personnalité. Isabelle, elle vient du chant, ça a été très simple pour *Go, go, go said the bird* et très compliqué pour une autre pièce parce qu'effectivement je lui demandais de plus travailler avec le corps et je me suis rendue compte que ce n'était pas son endroit. C'était très compliqué parce que j'avais beaucoup d'attentes. Finalement sur des choses où moi-même je me suis laissée prendre au piège - je me disais que c'était super simple d'aller très lentement d'un point A à un point B. Il n'empêche que la lenteur est une technique et je me suis rendue compte au fur et à mesure que ce n'était pas très simple pour elle. Mathieu Jedrasak, j'avais déjà collaboré avec lui pour une autre création de Matthieu Hocquemiller donc ça nous plaçait complètement à un autre endroit. Quand je lui ai demandé de danser dans *Animaux de béance* ou de reprendre le rôle de Philippe c'était parce qu'effectivement on avait une très grande connivence on va dire au niveau de nos corps, de la nudité, du fait d'aborder la sexualité parce qu'on l'avait déjà vécu chez Matthieu. Il se mettait à poils devant moi, je me mettais à poils devant lui, on se touchait. On avait plus du tout cet obstacle-là à dépasser. En tant que chanteur il a tout son professionnalisme auquel je fais une entière confiance parce que je n'y connais pas grand-chose donc lui avait une autonomie à cet endroit-là. C'était un rapport qui fonctionnait plutôt bien. Il n'y a pas eu beaucoup d'autres interprètes.

L.B. Quelle place prend le consentement dans le processus relationnel avec les interprètes ?

C.M. Il y a toujours du dialogue au départ, ça c'est sûr ! La chose la plus importante avait été le postulat de départ : c'est-à-dire que lui savait exactement ce que je cherchais et il savait exactement ce qu'il avait envie de chercher. Lui en postulat de départ, il voulait se *challenge*. Effectivement on se trouvait dans un rapport où il n'aurait pas tout accepté les yeux fermés. Philippe, c'est un grand interprète qui a bossé avec des très grands chorégraphes. Avant tout je sentais qu'il avait un désir artistique. Je savais qu'il avait vu d'autres pièces sur lesquelles j'avais travaillé, en tant qu'interprète pas chorégraphe. Donc là je sentais, quand il est venu vers moi qu'il y avait une confiance artistique et que cette confiance artistique c'était parce qu'il avait vu d'autres projets. On a créé ça dans notre dialogue. Donc là, j'ai commencé la première semaine par des références, j'ai beaucoup travaillé avec des films. Dans chaque extrait que je lui montrais il y avait quelque chose qui m'intéressait. Lui, à ce moment-là, il me disait : « ça je crois que je ne peux pas te le donner » ou alors « ça, essayons, on va voir ». Les films allaient des références très pointues comme Agatha qui a travaillé beaucoup sur la sexualité et les travailleurs du sexe dans *Sombre*, il y a eu des choses de Chantal Ackerman où le comédien se masturbe dans un camion. Il y a eu beaucoup de choses comme ça toujours d'un point de vue artistique : à chaque fois on se posait la même question, quel regard le public peut poser sur cette action-là ? En fonction de la gêne ou de l'envie d'essayer, on allait au plateau. Tout se faisait au préalable et après quand on se lançait dans les choses, finalement je crois qu'il n'y a pas eu de refus. Il y a eu des choses qui marchaient très bien en vidéo mais ça ne marchait pas du tout en *live*. La confiance s'est vraiment faite. Et on avait aussi le regard d'Isabelle qui était tout le temps là et qui, elle, effectivement était capable de nous dire quand on allait trop loin en nous disant : « Je vous rejoins pas » ou « Vous êtes seuls dans votre coin... ». Assez vite on en est venu à la nudité et Philippe m'a remercié, et il m'en a souvent reparlé. Lui n'avait jamais abordé la nudité ni la sexualité dans aucune de ces

pièces et je lui ai dit très vite, il faut commencer tout de suite, il ne faut pas commencer habiller et attaquer la nudité dans 6 mois. La nudité entre deux corps qui ne sont pas amants et qui n'ont pas la proportion de le devenir, il y au départ une grande gêne et puis on traverse très vite ces questions-là. Je bande je mouille. Si on ne dépasse pas ça dès le départ, si on n'en rigole pas. C'est à partir de ce moment-là qu'on peut prendre une distance là-dessus et d'ensuite travailler la sexualité comme un outil et pas comme un potentiel excitateur.

L.B. Est-ce que ça rejoint la pensée de Matthieu Hocquemiller ?

C.M. Quand on a travaillé sur *nou*, on était tout de suite nu. Après c'était encore différent, il y en avait certain comme moi qui n'avait pas abordé la sexualité en scène, quand même un peu mais pas énormément ; et il y avait d'autres personnes qui étaient travailleuses du sexe et qui n'avaient jamais vraiment abordé la scène. Elles avaient vraiment un outil de travail sexuel sans jamais avoir abordé la scène. Donc les nudités en scène étaient essentielles pour que chacun trouve un équilibre, qu'on soit habitué à être en exhibition, en exposition de soi.

L.B. La nudité est omniprésente dans tes pièces et est devenue ta signature. Dans *Go, go, go, said the bird* la nudité apparait comme un état de fait, elle n'est pas mise en scène ni adressée. Est-ce que tu considères ton corps comme une toile blanche à partir duquel peindre ? Es-tu aussi à l'aise nue sur scène qu'en costume, est-ce pour toi un costume ou ta façon d'être en scène ?

C.M. Je me suis rendue compte au bout d'un certain temps que la nudité est devenue un costume. Sur la dernière pièce que j'ai créé, celle de cette année, je suis habillée. Je me suis dit qu'il commençait à avoir une facilité. La première pièce totalement nue date de 2010. Depuis 2004, je travaillais avec le haut du corps dénudé puis seulement mon sexe caché comme dans le *butô*. Au départ, cela m'intéressait parce que la formation *butô* que j'avais suivi considérait que le corps n'était pas sexué et n'avait pas à être sexué en représentation. Effectivement il est considéré comme une page blanche, on travaille nu mais on cache le sexe. Pas les seins ou tétons, qui ne sont pas considérés comme sexuel au Japon, homme ou femme. Je me suis dit, à ce moment-là, je vais tester ce thème et me mettre complètement nue. Je me suis rendue compte que c'était galère, que ce soit avec des attributs masculins ou féminins ça raconte tout de suite autre chose et ça peut très vite être handicapant aussi pour certaines façons de danser. Au-delà de ça, effectivement le corps est tout de suite sexué. Autant quand je mettais le triangle qui me cachait le sexe en *butô* je pouvais travailler sur la musculature, travailler à la transformation de mon corps, du minéral, du végétal, de la pierre. Il suffit de travailler avec une vraie lumière, j'ai toujours travaillé avec un éclairage béton pour ces questions-là. Avec un bon éclairage parfois on oublie complètement qu'on est humain savoir si c'est un homme, une femme, s'il est jeune ou âgé, s'il y a l'ossature qui ressort... A partir de ça quand tu découvres les appareils génitaux, tu as une femme ou un homme clairement et c'est très compliqué de travailler sur les fluidités de genre. Et je me suis dit, il faut aborder ça de façon très frontale. Dès que tu montres le sexe ton corps n'est plus une feuille blanche. Et de la même manière pour le visage, dans le *butô* on cache le visage pour qu'il devienne une feuille blanche, je l'ai donc beaucoup masqué à des moments. Au fur et à mesure, je crois que je sors de ces organicités du corps, de mythologie du corps, de cette fluidité. Dans ma dernière pièce, j'ai un habit, j'ai un visage, j'ai donc une identité beaucoup plus précise.

L.B. Tu étais devenue trop à l'aise avec la nudité ?

C.M. Je n'avais plus de *challenge*, c'est-à-dire que je me suis rendue compte que j'y allais par facilité. Je savais qu'il fallait que je demande à un bel éclairagiste de venir éclairer, je savais à peu près dans quel sens mettre le corps ou être dans telle ou telle organicité... Je n'y arrivais plus... Dans *Go, go, go said the Bird*, en effet on a des visages, il y a des rencontres, les lumières ne font plus des ombres, on est quasiment plein feu : ça s'individualise. Donc là on est dans une rencontre, on met en jeu la sexualité. Quelque part quand je suis arrivé au bout, je me suis demandée comment aller plus loin. Après *Go, go, go said the bird*, il y a eu *Animaux de béance* -

tout le monde est habillé, puis Matthieu se déshabille, Alessandra se déshabille mais pas Isabelle parce qu'elle ne traverse pas la sexualité donc je ne pouvais pas lui demander de traverser ça. Montrer un corps face à la nudité, ça peut être joli et exprimer une fraîcheur qui s'en détache mais on peut vite tomber dans l'exhibitionnisme - moi y compris au début. Je pense qu'il faut le dépasser parce que l'exhibitionnisme - même inconscient d'un acteur en scène - déclenche de toute façon un voyeurisme chez le spectateur. Après on ne peut pas l'empêcher - le voyeurisme - on est « à poils » donc on s'y prête mais il ne faut que ça soit le but uniquement recherché. Pour ça, il faut que le corps soit vraiment un outil qui est travaillé.

L.B. La beauté du corps humain apparaît dans la pièce avec un nu artistique justement éclairé et la lenteur de tes mouvements. Considères-tu ton travail comme étant aussi pictural ?

C.M. Beaucoup. Après tout dépend, ce sont souvent des tableaux très classiques voire même clichés. C'est pourquoi je me tourne plus vers les films, ce sont plus les sensations que je recherche, des sensations de lumière, des sensations de regard. Dans *Go, go, go said the bird* de façon très cliché on retrouve *Le Déjeuner sur l'herbe*. Il y a tout un travail qu'on devait aborder avec Philippe et qu'on a finalement lâché sur *la Vénus* de Botticelli, Philippe étant la vénus. On l'a gardé jusqu'à la première puis dans les deuxièmes cycles de représentations, j'ai enlevé ce tableau qui ne me satisfaisait plus. Il y avait cette notion qu'une nudité soit dérangeante à l'intérieur avec des personnes qui sont habillées. C'est ce qui se passe dans la première scène de l'œuvre où je suis dénudée et les autres interprètes sont encore habillés, puis Philippe se dénude et on passe à la suite. Donc, oui, il y avait cet élément un peu absurde d'une nudité.

L.B. Est-ce qu'être nu au plateau nourrit *de facto* un aspect politique ? Ta relation à la nudité est-elle aussi politique ? Se place-t-elle dans une démarche vouée à rompre avec l'hégémonie hétéronormative et patriarcale du sexuel présente dans notre société et dans l'univers de la pornographie ?

C.M. Au tout début, je ne l'ai pas du tout envisagé comme ça en fait. Comme je te le disais ça vient vraiment du *butô*, et très naïvement en travaillant avec des japonais pendant des années, ils étaient tous nus et travaillaient avec cet espèce de thème (tissu qui cache les appareils génitaux). Le jour où j'ai travaillé *Fraction de l'oubli* en 2010, je me suis rendue compte que ce petit carré de tissu m'empêchait, empêchait quelque chose dans la pièce donc j'ai enlevé le carré de tissu. J'ai envie de dire naïvement que c'était très esthétique au départ. C'est-à-dire que même si je sais très bien que dans le *butô* il y avait un propos politique, moi quand j'ai commencé à danser nue en 2007, je crois la toute première fois, puis 2008 et voilà jusqu'à 2010. Il n'y avait plus ces revendications des années 60 du *butô*, elles avaient disparu, il y avait des danseurs à poils dans toutes les pièces. Je ne voyais à ce moment-là quelque chose qui revendiquait quoique ce soit. Après quand j'ai bossé avec Matthieu Hocquemiller et que j'ai rencontré Marianne Chargois qui bossait avec nous ; ma perception a changé. Elle m'a dit que j'étais une travailleuse du sexe. Bon j'avais déjà fait des années de *strip-tease*, j'avais fait tout ça quand j'étais à Rome. J'étais étonnée et je lui ai demandé pourquoi elle m'avait dit qu'il y avait du sexuel qui s'exprimait dans mes pièces. Elle m'a répondu : « Tu travailles nue même si effectivement ce n'est pas que ça. Tu montres un sexe, tu l'exposes, en plus tu travailles en tant que *strip-teaseuse* à côté. Pour moi, autant dans ton travail artistique qu'en tant que *strip-teaseuse*, il y a un travail du sexe. » Et ça a été quelque chose qui m'a vraiment plu, je me suis dit : « Oui, effectivement ». C'est aussi bête que ça. Cela ne me mettait pas dans un endroit de militantisme mais en même temps cela me mettait dans un endroit d'activité qui était active dans cet endroit sans jamais avoir été militante et sans toutefois le revendiquer. Effectivement, les travailleuses du sexe font un tel boulot, et c'est tellement important, je me sens vraiment mineur à côté d'elle. Effectivement après je me disais, le *strip-tease* est un travail du sexe, le cabaret aussi, donc je l'amène sur une scène. Donc par-là, j'ai compris que mon travail pouvait être politisé, pouvait être politique et j'ai choisi de le faire sciemment.

L.B. Vous partagez un baiser, Philippe et toi, geste très intime. Qu'est-ce qui vous a amené à ce geste ?

C.M. Le baiser assez curieusement ce n'est pas ce qui nous a forcément posé le plus de soucis. En effet, c'est un baiser qui nous en est pas vraiment un. Parce que c'est un œuf dans sa bouche qu'il me met dans ma bouche et je le mets dans sa bouche. En fait, finalement, on se s'embrasse pas - on met un œuf dans sa bouche. Ça vient d'un film japonais qui s'appelle *Tampopo* où il y a la même scène à l'intérieur donc j'étais partie sur cette chose-là. Assez souvent quand on a travaillé avec Philippe je me suis rendue compte - et c'était la même chose avec Matthieu Hocquemiller - qu'il faut toujours détourner l'objet sexuel. Si on se retrouve à dire « Embrasse-moi » ou « Faisons une scène de coït simulé », c'est totalement inintéressant parce qu'on est dans une simulation bête. Par contre de se dire, on se met un œuf dans la bouche, là il y a une attention, il y a cette chose où le jaune d'œuf doit couler dans ma bouche mais il ne doit pas être percé donc il faut que Philippe fasse attention. Au final, il y a un intérêt porté non pas sur le sexuel comme je te le disais mais sur l'objet entre nous. On retrouve une fraîcheur parce qu'il y a une attention réelle. C'est ce que je découvre dans mes dernières pièces, où je ne suis plus nue, mais avec d'autres choses. Maintenant je travaille qu'avec des objets parce ça m'a permis de comprendre que quand on met des objets, on a une attention qui est très fraîche. Renouveler le désir sur un baiser, je ne pense pas qu'on aurait trouvé une attention. La chose qui a été la plus complexe, ça a été l'œuf dans le vagin, c'était un truc beaucoup plus compliqué. Et même quand on le reprend, on l'a repris en février dernier (2020) pour la dernière fois, c'est toujours le moment qui est un peu compliqué à gérer.

L.B. Vous aviez discuté au préalable ou vous vous êtes dit il faut qu'on le fasse parce que ça porte à propos ?

C.M. C'est moi qui lui ait proposé pour le coup. Il m'a dit qu'il était vraiment pas sûr d'y arriver et ça a été vraiment compliqué. On a essayé plein de fois, il y a eu des abandons, il y a eu des moments où il m'a dit je vais pas y arriver. J'ai l'impression que je te fais mal, c'était vraiment un geste extrêmement délicat et on sait que jusqu'au bout c'est le geste qui l'angoisse le plus. J'en rigole parce que quand je l'ai repris avec Matthieu Jedrazak étant homosexuel ce n'était pas du tout sa sexualité à lui. C'était pareil, c'était l'angoisse, il ne savait pas vraiment comment faire, il avait peur de me faire mal. C'était vraiment drôle, ce geste-là n'est vraiment pas anodin.

L.B. Quelle dimension as-tu voulu mettre en avant avec l'attention portée au toucher et à la caresse ? Est-ce venu naturellement ?

C.M. Ce qui est venu petit à petit, la chose qui a été la plus difficile à casser ça a été le regard, et en fait plus que la caresse. C'était arriver à un regard intime, surtout qu'au départ on s'était rencontré que deux semaines puis il a été blessé et il revenait. On était dans des choses très froides au départ voire même surjouées sur l'intimité du regard. La caresse, au départ, on a joué un peu dessus en essayant de se dire : « D'accord. S'il y a quelque chose de l'ordre de la sensualité, du désir ou d'une sensation physique laissons-là aller » puis assez vite on l'a perdu. La caresse est devenue à la fin quelque chose de très mécanique donc on s'est dit n'allons pas chercher vers ça. On ne va pas faire semblant d'être amant. Par contre, essayons de garder une vraie présence dans le regard et une vraie attention sur ces objets, de l'œuf, du bouche à bouche, du liquide entre nos deux corps. Effectivement c'était très compliqué comme scène car il faut garder ce pot entre tous les deux alors qu'il y a le blanc d'œuf qui glisse, c'est hyper casse-gueule. Du coup toute cette attention de l'un à l'autre sur la délicatesse va venir de l'objet, va venir du liquide, du fait qu'il faut qu'on frappe nos deux corps simultanément pour que ça blanchisse, qu'il y ait des fils, qu'on ait des fils dans le cou, que ça continue, qu'on en ait partout. Donc en fait, cet espèce de prétexte d'objet renforce cet endroit d'attention et de connivence entre les corps.

L.B. Pour toi, est-ce que le désir veut aussi dire l'attente ? Est-ce qu'avec ce jeu de deux corps nus qui ne se touchent pas – ce qui change des images quotidiennes, avouons-le – tu souhaitais jouer avec l'expectative afin de créer du désir ?

C.M. L'expectative je pense qu'elle est autant entre nos corps qu'entre les spectateurs et nous. Effectivement il y a une manière de faire qui est très participative où on rentre dans l'ordre de ce qui serait plus de la sexualité commune, on invite les gens à un endroit pour faire l'amour. Du coup, ils participent à ce voyeurisme, ils participent à cette recherche, à cette émulsion. Là ce sont plus des choses qui vont se faire chez Aérosphère. Ce n'est pas forcément l'endroit que moi j'avais envie de traverser. J'avais quand même envie de traverser une écriture, une écriture chorégraphique où le spectateur puisse à la fois plonger dedans et garder de la distance, c'est ça qui me faisait envie. Et aussi parce que je m'adressais à des lieux qui ne sont pas forcément participatif. La distance a servi à ça, effectivement c'est très japonais dans l'approche, il faut toujours qu'il y ait une distance entre les deux corps, et les corps et les spectateurs pour qu'il est un interstice et dans cette interstice les gens peuvent décider d'y aller ou pas. Ils ont le droit, c'est-à-dire que je ne les oblige pas. De la même manière qu'il y a un consentement entre Philippe et moi, il y a aussi un consentement pour le regard du spectateur. Ils viennent voir une pièce à priori ça parle de sexualité mais s'ils veulent détourner le regard ou ne pas être inclus, ils peuvent ne pas être inclus. Je ne les force pas à aller là-dedans. Ils peuvent regarder une scène de loin si ça leur fait peur ou ils peuvent regarder les spectateurs en face, eux-mêmes en train de regarder ou de détourner le regard.

L.B. Le fait que vous soyez éloignés et que vous ne vous touchiez pas, on a l'impression que vous êtes encore plus connecté. Cette distance vous reconnectait encore plus.

C. M. Oui, c'est fort possible, ça passe beaucoup par le regard. Le lien est aussi beaucoup fait par Isabelle. C'est elle qui porte les charges qu'on a essayé de désérotiser au maximum, au fur et à mesure. On a vraiment essayé de garder la forme des choses et d'enlever tout ce qu'il y a à l'intérieur pour qu'il n'y ait que la voix d'Isabelle qui porte ces charges.

L.B. Cette quête du désir et son éclosion doit aussi passer par la chair, d'où le fait que tu deviennes toi-même oiseau en portant l'œuf ou en se donnant à manger ?

C.M. Le fait de la transformation ? Pour moi, l'œuf c'était vraiment une image, il y a quelque chose qui ne se féconde pas, qui n'est pas fécondable. Il y a de la rencontre, il y a de l'instant, mais ça va pas donné lieu ni à une histoire d'amour ni à du romantisme quel qu'il soit, ni à un enfantement. Un instant, il y a deux corps qui se rencontrent par l'intermédiaire d'objets dans un spectacle sous le regard des spectateurs. Sans le regard des spectateurs, la chose se dissout. Elle a pas d'autres attentes que l'instant dans lequel elle a été créé. Effectivement, il y a une incarnation par la chair, il fallait pour moi qu'à un moment donné, et c'est pas très jolie à la fin, dans ce passage avec Philippe, Marianne Charoïs m'avait dit c'est très beau on dirait une danse d'anus, une démocratie d'anus dans cette dernière pièce. Elle était pas tout à fait contente qu'un instant moi j'ai l'œuf et pas Philippe, parce qu'on reste dans des choses très hétéro-sexuellement normée, que je comprends complètement. On retrouve cette démocratie d'anus à la fin et je n'aurais pas pu épargner ça. Il y avait besoin de passer par là, besoin qu'à un moment donné au bout d'une heure de pièce, on soit détendu à regarder les couilles de Philippe qui pende, mon sexe complètement collé par cette espèce de glue qui a séché. Il fallait qu'à un moment donné ça soit dédramatisé, qu'au bout d'une heure on soit capable de dire « bon j'ai vu deux trous de balle » mais c'est pas grave. Au bout d'une heure, je ne suis peut-être plus en train de regarder ça. Je suis en train de revenir sur ce que vive ces deux personnages. Donc effectivement, la transformation, elle s'est quand même passée par l'incarnation, elle s'est passée par des scènes où tu sais pas trop si tu as envie de regarder ou pas pour qu'à un moment donné tu sois capable de lâcher, de voir ça comme une banalité donc de voir au-delà, qu'est-ce qui se passe au-delà.

L'oiseau réside dans le titre principalement après je ne sais pas si je crée vraiment de nouveaux imaginaires. Il y a des images, est-ce que ce sont des imaginaires, je ne sais pas trop ? Ce sont

deux corps qui se donnent à manger un œuf, une femme qui pond un œuf, ce sont des choses qu'on a beaucoup vu. J'ai pas du tout eu l'impression d'inventer de nouveaux imaginaires à travers ça ou de me transformer spécialement en oiseau. Pour moi, j'ai l'impression de rester très terre à terre au contraire. J'ai mis un œuf à l'intérieur, puis il ressort, il n'y a aucune magie, il est là, il est resté là jusqu'à la fin et il va ressortir. Il y a un œuf que Philippe me met dans la bouche et il sort aussi. Il n'y a jamais rien qui est avalé, transformé. Tout reste en surface. Je ne vais pas être enceinte de cet œuf, je ne vais pas manger cet œuf et le chier. Il y a quelque chose ça va dans la bouche ça ressort, ça va dans un vagin ça ressort. Il n'y a rien qui va vraiment être transformé à l'intérieur du corps. Par cet espèce de mythe de la femme, qui voudrait que ça rentre dedans et que ça sort d'une autre manière. Ça rentre et ça sort pareil, non, j'ai rien transformé.

L.B. J'ai vraiment eu l'impression de retrouver une métaphore filée de l'oiseau et que ça requestionnait toute la façon dont on voyait le sexuel et que ça ouvrait de nombreux champs des possibles et d'images, de matière à créer.

C.M. Après moi je pense que si tu vois ces choses-là c'est qu'elles y sont forcément, c'est pas forcément moi qui est voulue les mettre. En tout cas, moi, la métaphore de l'oiseau elle m'a beaucoup suivi. Le poème de TS Elliott n'est pas là par hasard non plus. Je pense que tu as poussé plus loin que moi certaines visions, elles sont forcément justes.

Je bosse énormément mes pièces, je pense, je mets un à deux ans avant de les faire. J'ai beaucoup d'images à moi comme je te disais, il y a plein de films, il y a plein de références musicales, de tableaux. J'arrive en répétition, j'ai des cahiers énormes, je les fais lire à tout le monde. Et après au fur et à mesure, au milieu de tout ça, je pioche des choses et je pioche des choses qui marchent entre nous. C'est-à-dire dans la rencontre avec Isabelle, Philippe et l'éclairagiste, on garde ce qui marche entre nous. Effectivement après tout l'inconscient qui a été nourri pendant deux ans il est là, derrière. Sinon la métaphore, elle est là, avec l'œuf, la voix, l'oiseau. Après les choses que tu as vu je les ai pas forcément conscientisé mais elles sont là, oui.

L.B. J'avais l'impression que c'était très incarné, et que c'était présent en filigrane pendant tout le long.

C.M. En tout cas Isabelle a vraiment pris appui sur le chant. La dernière partie quand elle est là toute seule avec ces petits « piou-piou » qui sont comme des chants de forêt. Donc pour elle, pour Isabelle, c'était des choses sur la voix qui la suivent tout le temps, cet oiseau, que ce soit des croisements très graves. Donc elle, elle a vraiment filé cette métaphore-là sur tout le long.

L.B. Comment t'es venue l'idée d'intégrer la nourriture (l'œuf sous toutes ces formes) comme partenaire de jeu ? Tu avais déjà une idée de sa potentialité sur scène ?

C.M. Pendant des années quand j'étais à Rome, j'ai bossé, je dansais dans un espèce de resto un peu *hi-tech* et je faisais beaucoup de performances. C'était assez chouette parce que j'avais la totale liberté de faire ce que je voulais. Comme c'était avec la partie restaurant, je bossais avec les cuisiniers à l'époque et pendant 5 ans je faisais des performances avec ce qu'ils servaient comme nourriture. Par exemple, des fois c'était moi le gâteau au chocolat en soirée, donc j'étais enduite complètement et les gens me mangeait et après il y avait le corps qui apparaissaient en dessous. C'est là où j'ai commencé à travailler avec le poulpe parce qu'il servait souvent du poulpe donc j'ai fait une pièce là-dessus. Je travaillais avec le poulpe, avec des œufs, la farine, le lait, avec les poissons. Il y a avait toute une déclinaison, à chaque fois je demandais aux cuisiniers le jour où je travaillais ce qu'il y avait au menu. Il y avait cette métaphore sur le fait de manger et d'être mangé. Une dualité de corps, une matière, une matière prête à être dévorée, cette angoisse de la dévoration et en même ce désir de dévoration. Je filais vraiment ces métaphores donc l'œuf il est venu à cette époque-là, où je bossais dans ce club-restaurant, et j'en ai toujours gardé un côté très érotique en tout cas. J'étais femme-sushi pendant longtemps aussi ça me plaisait beaucoup, enfin j'étais la table pour le repas. Ça correspondait à quelques choses de très personnel...

L.B. T'es-tu rendue compte de l'étrangeté d'un œuf sur scène, de la gêne ou du questionnement que cela pouvait générer ? Est-ce pour cela que tu l'avais aussi choisi ?

C.M. Ici, j'ai toujours les références du *butô*. Dans le *butô*, l'œuf est là couramment. Il y a des métaphores, l'œuf est souvent sur le plateau, l'œuf primordiale, toute cette philosophie de la création ce qui vient et qui va naître, ce qui est à venir... Il y a toujours ces métaphores qui sont très philosophiques. Effectivement mettre un œuf sur un plateau ça me semblait pas si complexe que ça. J'ai fait des formations dans le *butô*, des stages où tu dois apprendre à faire tenir un œuf debout donc ça dure des heures, ça t'apprend à méditer. L'œuf pour moi ça paraissait pas plus étrange que ça. Après effectivement je me suis rendu compte qu'il y avait beaucoup de gens à qui ça écœurerait, l'humide qui coule. Après on en a rigolé avec Philippe, il a trouvé ce truc où il le casse avec les doigts on dirait qu'il fait pipi donc ça fait plutôt rire le public au début. Voilà cette histoire du jaune qu'on sépare. Je l'ai plus utilisé comme un objet, donc il a une coquille il est peut être dur, il est peut être mou, il peut être liquide, on peut l'utiliser dans tout ce qui existe.

L.B. Le rapprochement progressif de vos corps via un médium qui est la jarre est-ce aussi une façon de créer du désir et d'érotiser l'objet ? Est-ce un clin d'œil au post-porn et à l'utilisation de prothèses ?

C.M. L'histoire des prothèses, je l'ai beaucoup abordé avec Matthieu Hocquemiller juste avant donc c'est vrai que je ne l'ai pas reconscientisé en effet dans *Go, go, go said the bird*. Par contre ce qui me semblait important c'est l'histoire du fluide, cette sorte de gros lubrifiant qu'on a qui est qui appartient autant au féminin qu'au masculin, au début on ne sait pas trop si c'est de la cyprine ou si ça se transforme en quelques choses de plus sperme parce qu'il blanchit au fur et à mesure. Il y avait vraiment ces migrations, ces mutations de l'un à l'autre avec ce bocal qui se glisse entre nous. Il est en dehors du corps donc on peut l'utiliser comme une prothèse mais en même temps il est creux donc effectivement ici ça peut renvoyer à un bocal qui est accueillant, à un utérus, tout ce que tu veux. Avec le bocal on est dans une histoire d'entre deux qui passe de l'un à l'autre. Très clairement on s'était dit avec Philippe, que pour moi c'était très important que si ça le traversait qu'il essaye de ne pas bander pendant le spectacle. Et ça a choqué beaucoup de mecs, ça a été assez étrange, on m'a dit pourquoi il ne bande pas. Parce que là ce qui est intéressant ce n'est pas ça, c'est de montrer une autre sexualité. La sexualité de l'homme ne passe pas forcément par le fait de bander, ce n'est pas ça que j'avais envie de montrer. Effectivement on a nos organes génitaux mais notre sexualité ne va pas passer par là. Il y a l'œuf qui va rentrer à l'intérieur mais il va ressortir aussitôt. On est beaucoup dans des érotismes de surface. A part ça, on a pas vraiment d'autres objets qui soient des prothèses, il y avait juste ce bocal-là. J'ai repensé à quelque chose en t'écoutant, dans l'œuf bien entendu il y a aussi la métaphore de Georges Batailles dans l'histoire de l'œuf donc il gobe des œufs crus, c'est une grosse partie de l'érotisme chez Bataille.

L.B. Pendant ce temps, des cris d'oiseaux cauchemardesques accompagnent ce passage. Est-ce une façon de sortir du sexuel et jouer sur des tableaux différents ?

C.M. Comme je te disais, on a travaillé toutes seules, toutes les deux, beaucoup. On a beaucoup travaillé sur des chants. Pareil, au départ, en regardant des pornos en disant qu'est-ce que tu fais avec ces voix-là ? Comment tu prendrais ces cris, comment tu travaillerais à partir de ça, les cris qui sont autant masculins que féminins, qu'est-ce qui vient ? Quel souffle vient ? En fait, elle a beaucoup travaillé sur ces énergies-là, d'énergie de souffle ou de sons très graves de ce cri qui monte petit à petit jusqu'à cette forme d'orgasme, grave à l'aiguë. Je pense surtout qu'Isabelle à travailler sur un primitivisme de la voix - on va dire - qui ressemble parfois à l'orgasme et d'autres fois pas du tout. Elle est vraiment partie dans cet endroit du primitivisme et à la fin il y a cette petite métaphore de l'oiseau quand tout est calme, que nous avons disparu. Elle repart sur quelque chose de très aérien. Je pense tout le temps qu'elle est dans quelque chose de très corporel, incarnée, c'est la plus incarnée de nous trois le temps dans la performance. Il n'y a que quand nous on est sorti, qu'elle se permet une distanciation. C'est très tellurique sa voix, on lui a vraiment demandé de traverser toutes ces choses-là. Beaucoup plus que nous, ce qui nous permettait de garder un peu de distance.

L.B. A certains moments, vous étiez vraiment à 3, à d'autres elle se dissociait un peu, elle revenait à certains moments désérotiser les choses, elle venait rajouter une atmosphère comme ça. Cela faisait vraiment comme une fluctuation depuis le début, il y avait vraiment un accompagnement.

C.M. Oui en tout cas le travail, il est vraiment à trois, à deux ça aurait été une boucle en fait. Alors qu'avec elle, on a vraiment cette triangulaire, et avec cette triangulaire le public peut entrer à l'intérieur parce qu'il y a cette place à nouveau. Je pense qu'à deux ça fonctionnait vraiment en circuit fermé.

L.B. T'es-tu nourrie d'autres pratiques ? Pour le duo au sol où vous semblez noué-e-s et ne faire qu'un-e, un parallèle au *shibari* mérite d'être fait dans son rapport d'interdépendance à l'autre, de la relation de contrôle avec le-a partenaire, le lâcher prise du modèle. Est-ce qu'il s'agit d'une de tes inspirations ?

C.M. J'en ai fait mais je ne suis pas du tout expérimentée. J'en ai fait au Japon. Au tout départ de *Go, go, go said the bird*, je cherchais à un moment où je ne trouvais pas de partenaire masculin un *hawashi* japonais pour le faire avec moi en duo. Effectivement on a essayé en atelier avec des cordes mais c'était trop connoté, je n'arrivais pas à le mettre en scène. *Go, go, go said the bird* a été créé à la suite d'une résidence que j'ai faite de deux mois au Japon dans le cadre de la Villa hors les murs durant laquelle j'avais étudié la façon dont on présente la sexualité au Japon et dont l'art des cordes en faisant partie. Ce que j'avais trouvé d'assez fabuleux à cette endroit-là, c'est qu'effectivement telle qu'elle est pratiquée au Japon - après j'en ai un peu plus vue dans la version bondage aux USA qui moi m'intéressait moins - il y a vraiment cet intermédiaire de la corde. C'est-à-dire que tu ne touches l'autre qu'à travers la corde, donc ce n'est qu'un touché, une caresse de corde, et la personne reste habiller. Par contre, il se joue vraiment une qualité du touché, qui va donner une qualité de caresse qui va donner une qualité de relation. Et ça m'avait vraiment sidéré parce que je voyais des corps qui n'étaient pas du tout érotisés dans le sens où ils étaient habillés du début à la fin, il n'y avait pas du tout de gestes déplacés mais quelle force érotique dans les choses ! On a regardé beaucoup de vidéos de ça.

L.B. Est-ce que pour toi ton travail a pour visée d'interroger les spectateur.trice.s sur leur sexualité et leur donner envie de la réinventer ?

C.M. Ça serait bien oui ! \*rires\* Je pense qu'on est complètement enfermé au niveau de nos sexualités en générale. On est complètement pris dans une culture qu'on ne reconnaît pas comme telle. Finalement on s'emmerde, il y a vraiment un endroit où on reproduit des gestes, on répète des situations. Il n'y a pas, il y a peu de créativité, il y a plein de gens qui s'en sortent, il y a plein de gens qui ont une créativité, mais règne une grande partie de gens qui sont tristes là-dedans. Moi c'est vraiment quelque chose où j'ai pris confiance quand j'ai rencontré les travailleuses du sexe, c'est-à-dire qu'à partir du moment qu'on reconnaît que c'est une culture, qu'on a une éducation qu'on le veuille ou non, on en a une. On est enfermé là-dedans. Et l'éducation ça s'apprend : tu prends un cours de danse tu en prends deux tu ne sais pas très danser mais si tu en prends 10 tu deviens un peu plus expert. À un moment donné, tu peux te former sur la sexualité, tu peux t'intéresser, tu peux prendre des cours de quelque chose ça peut être effectivement des cordes, ça peut être plein de choses, ça peut être une lecture érotique, des rencontres, des films, un certain genre de porno. À un moment donné, il y a une éducation à la sexualité et si on refuse ça parce que c'est soi-disant inné c'est naturel parce qu'on va pas apprendre quoique ce soit, putain c'est triste en fait. Effectivement emmener ça sur des plateaux en disant c'est intéressant de mettre la sexualité sur un plateau pour se rendre compte que c'est une culture. Et comme toute culture, il y a des préceptes bien ringards et qu'à des moments donnés la sexualité ça s'interroge, ça se réactualise, ça se questionne. Je pense que la sexualité a sa place sur un plateau pour considérer que c'est une technique, et ce que c'est une culture donc il faut avoir la curiosité. Je pense qu'on est complètement pris, les portes ne sont pas ouvertes, on est complètement pris dans une moralité qui fait qu'on se cache bien derrière ça. Encore une fois,

tous ces gens : Matthieu Hocquemiller, Marianne, Matthieu Jédrazak, Kay, ici ce sont des gens qui l'interrogent, qui ont des couilles de le faire, qui montent des festivals. C'est important d'avoir des gens comme eux qui font des déclics pour se rendre compte que tu as en main la façon de révolutionner ta propre sexualité. Maintenant ça arrivera pas tout seul, il faut que tu ailles voir des choses. De mettre ça sur des scènes de théâtre, j'espère que ça donne envie à des gens de le faire. C'est un tout petit échelon.

L.B. Est-ce que tu essayes de créer de nouveaux imaginaires sexuels ?

C.M. Quelque part, c'est timide ce que je fais, par rapport à ces nouveaux imaginaires sexuels, les miens sont encore très normés. Voilà beaucoup de questionnements qu'on a eu avec Marianne, ou avec d'autres gens qui sont venus nous voir. Cela reste hétéro, ça reste des images qu'on a déjà vu. Mais quand même, je pense que dans la pièce on ose passer quelque chose, on ose passer un cap, on ose dédramatiser et ça c'est super important, dédramatiser la sexualité, de le considérer comme un jeu, une possibilité de jeu, c'est un essai. Je pense que maintenant quelqu'un comme Matthieu Hocquemiller dans la pièce *nou*, il rentre dans des imaginaires sexuels, on a essayé de décrypter les choses, ce sont des gens qui sont très très politisés. Je pense que là, il y avait vraiment l'envie d'inventer de nouveaux imaginaires et une capacité d'inventer de nouveaux imaginaires en travaillant avec toutes les sexualités aussi *queer*, non-binaires. Quelques part comme je suis restée dans des choses que j'ai fait et que je connaissais, je pense que ça a donné une limite. Je ne pense pas que ça soit négatif, je l'ai fait avec la plus grande honnêteté. Et je pense qu'à la fin, il y a vraiment quelque chose de culotté et qui... Comment je pourrai le dire ? Qui peut entraîner les gens à se dire, j'ai envie de faire ce pas là, on peut le faire, c'est possible, inventons, rigolons. Dédramatiser. Ça c'est un premier pas, effectivement il y a d'autres pas qui sont derrière qui ne sont pas forcément fait.

L.B. La chanteuse est plus présente à certains moments que d'autres. Quelle place prend-t-elle et dans quelle dimension se situe-t-elle : participative, voyeuse, joueuse, observatrice ?

C.M. On s'est rendu compte que par son statut de chanteuse, elle n'a pas un rapport de danseuse à son corps. Je l'ai placé à chaque fois dans des triangulaires donc je lui disais à chaque fois : tu es au centre, là tu es sur le côté. On organisait les énergies et les dynamiques par rapport à ça. Et à la fin, on s'est rendu compte qu'elle prenait un peu un rôle de maître de cérémonie, elle ouvrait les scènes et elle les fermait. Elle les faisait bouger en changeant de position, en changeant de registre de chant, etc... Donc il y avait un petit peu cette place-là.

L.B. Pour toi, quelle est la limite du « performable » à représenter sur scène ? Es-tu arrêtée par le regard du public ?

C.M. J'ai l'impression que je n'ai pas d'interdits moraux, je n'en sais rien, j'imagine qu'on en a tous. Peut-être que ma moralité se cacherait dans un rapport à l'image encore une fois, j'aime beaucoup l'esthétique, oui l'esthétique, la beauté de l'image, une métrique de l'image, l'agencement de l'image, le discours de l'image est quelque chose qui me touche. Je pense longtemps à construire une image à dire c'est à cet endroit-là, c'est ce rapport-là qui m'intéresse. Et je sais qu'en travaillant avec Matthieu, je parle beaucoup de Matthieu, c'est vraiment une expérience fondamentale pour moi. Matthieu, par exemple, n'est pas du tout dans l'image donc pour lui ce qui est important c'est la jouissance du truc. Moi, pour moi, la jouissance ce n'est pas forcément ce qui importe, tu vois, je me demande toujours qu'est-ce que je donne à voir aux spectateurs ? Donc effectivement va savoir, est-ce qu'il y a une morale là-dedans j'en sais rien. Je n'ai pas rencontré d'endroits où je me suis dit ça je ne peux pas le faire parce que je ne me sentirai pas de le faire. Dans le cabaret je suis assez loin dans les choses à représenter. J'ai pas eu l'impression d'avoir des limites à cet endroit-là. Mais quand à un moment donné les choses semblent exclurent la personne qui regarde, être complètement sur un entre-soi. Je ne sais pas je m'embrouille peut-être un petit peu, oui je crois que l'esthétique est quand même quelque chose qui me porte. C'est pourquoi j'ai toujours évolué dans un registre que j'ai appelé danse et non pas

performance. Pourtant j'en ai fait des performances, j'ai fait des trucs en me disant bon dieu ça devait pas être grandiose mais en même temps en y allant. J'ai beaucoup fait dans des cabarets des choses qui étaient des terrains d'expérimentation. Là j'étais dans des restaurants, dans des parcs, j'étais à la Demeure du Chaos. Là on y va, on s'en fout, on sait que les gens qui viennent savent pourquoi ils sont venus et là on fait n'importe quoi. J'ai bossé avec de la viande, de la viande avariée, avec des mouches, je me m'étais du sang sur le corps, tout ce qu'on veut. Donc je suis allée assez loin dans les trucs un peu dégueu. À ce moment-là, je m'en foutais. Mais quand j'écris sur le plateau, c'est ma lutte moral à moi, je ne sais pas.

L.B. Es-tu prête à tout pour l'esthétique ?

C.M. Quand je suis en expérimentation pure comme je l'ai fait pour les cabarets, il n'y a pas d'esthétique, j'expérimente. J'expérimente ce que c'est, je me mets dans des situations vraiment limites, voire absurdes : expérimenter un très grand froid, de la viande avariée. J'y vais, j'expérimente, là, vraiment je me fous de l'esthétique. Mais effectivement quand je reprends les commandes, on va dire, je reprends la chorégraphie, c'est pas que je cherche à ce que ça soit beau mais je compose un tableau, je compose des images, je compose des images qui ont un discours. Donc effectivement si on est à deux avec Philippe et qu'Isabelle se retrouve n'importe comment en train de se gratter la tête ça ne me va pas, donc il faut qu'elle soit à genoux dans le coin et qu'elle soit en train de regarder si elle est en triangulaire avec nous. Il faut pas qu'elle soit en train de se gratter les cheveux à ce moment-là. Donc il y a toujours un truc où effectivement je me demande des choses qui soient très dynamiques, géométriques, c'est comme ça qu'on compose un tableau.

L.B. La respiration est propre à une personne, chacun·e respire différemment. Comment t'es venue l'envie de ce travail de la voix et de la respiration ? Est-ce que cela permet de plonger les spectateur·trice·s dans une atmosphère intime à la fois prenante et fédératrice ?

C.M. Fédérateur, je ne sais pas. Il y a vraiment des gens que la voix d'Isabelle insupporte. Sur les deux pièces, ils m'ont dit que ça les agaçait au plus haut point. En tout cas quelque chose qui perturbe. Il y a des gens qui rentre vraiment dedans, qui rentre dans le souffle au départ. Et puis il y a des gens qui font des va et vient dont la voix d'Isabelle les repousse, après ils adorent. Il y a des gens qui adorent dès le début. Ça effectivement ça dépend du goût des spectateurs par rapport à ce que je mets dans le spectacle. J'en sais rien, c'est à eux de prendre position. Je choisis des choses assez radicales et c'est à eux de se positionner. Mais je trouve qu'elle faisait un lien effectivement.

L.B. L'expérience que tu proposes aux spectateur·trice·s est assez singulière. Quel regard le public porte-t-il sur la pièce ?

C.M. On a eu un peu de tout, on a eu des gens qui ont été bouleverser par le travail. Très fortement. Il y a des gens qui ont été très ému sur le rapport qu'on menait avec Philippe, sur le fait de dédramatiser la sexualité, c'est-à-dire que cette chose-là soit si simplement montrée et sans tabou. Il y a des gens qui ont été touché profondément. Après encore une fois il y a gens dont la voix d'Isabelle qui ne l'ont pas supporté, qu'ils étaient restés à distance pendant tout le temps. Voilà après des retours de gens qui nous ont dit qu'on était pas assez loin dans les imaginaires sexuels, dans des choses très normées. On a eu des gens, beaucoup de programmeurs, qui ont rejetés des choses en disant qu'ils ne pouvaient pas proposer ça à leur public, que c'était beaucoup trop cru. Voilà j'ai souvent parlé d'un jeune homme qui m'avait contacté, c'est un des spectateurs qui m'a le plus touché. Il m'a contacté plusieurs fois en me disant qu'il avait envie de venir, qu'il voulait voir des extraits vidéos. Il a réussi à venir le voir à un moment donné en me disant mon éducatrice m'a permis de venir. Quelques jours plus tard, il m'a écrit un mot en me disant qu'il avait été bouleverser par notre travail et puis il m'a raconté son histoire. C'était un jeune homme visiblement qui avait fait des années de prison pour viol. Et il me disait quand j'ai vu votre pièce, ça m'a complètement bouleversé parce que j'aurais appris

beaucoup plus tôt dans mon enfance que le corps était aussi sacré, que le corps c'était tout cet imaginaire-là, que le corps c'était aussi simple et en même temps aussi sacré, je ne pense pas que j'aurais fait les conneries que j'ai fait. J'aurais compris qu'il fallait tenir un corps à distance, qu'un corps il fallait le regarder, qu'un corps ça se ressentait, qu'un corps c'était aussi une image, c'était pas juste quelque chose qu'il fallait posséder. Il m'a écrit une immense lettre qui m'a complètement bouleversé parce que je me suis dit punaise ça a vraiment fait mouche chez quelqu'un avec une grande simplicité. J'ai souvent parlé de lui en disant il y a des gens dans la salle dont vous ignorez tout et qui sont touchés par une simple présence. Ce n'est pas une leçon mais il y a un discours, lui il le sacralisait moi je parlais de dédramatisation. En même temps, effectivement il y a cette distance, ce regard possible, et on ne touche pas. C'est quelque chose que j'ai beaucoup appris dans le cabaret et dans le *strip-tease* que c'est la position la plus chaste qui existe. Tu ne touches pas une nana qui fait un *strip-tease*, surtout pas, sinon tu es viré direct. Il y a vraiment cet endroit de chasteté quelque part, tu prends un peu le rôle de la vierge Marie, on touche avec les yeux et puis à un moment donné cette distance-là comme on l'exacerbe pas on est pas dans la position du *strip-tease*, on est juste dans une rencontre, il y a quelque chose qui se fait. Ce jeune m'a envoyé un retour qui m'a complètement bouleversé.

L.B. De nombreux articles sur la pièce font référence à la proximité du public. Pour toi, s'agissait-il d'une nécessité de le rapprocher ? L'intime se crée-t-il avec la proximité ? Le public a toujours été trop loin et il est devenu nécessaire de le rapprocher du plateau ?

C.M. Je pense qu'il y a d'autres moyens, après je me rends compte que c'est purement ma recherche en fait depuis le début même si elle évolue. Au départ, j'étais proche du public comme si j'avais l'impression que je prenais cette position d'objets dans mes solos et puis je disais aux spectateurs je me mets sous vos yeux, je le conscientise, vous touchez à rien. Effectivement cet objet-là, il va bouger, il va prendre cette autonomie. Il y avait vraiment tout un travail sur cette place d'un objet sous un regard, un petit peu comme si je me plaçais sous un microscope en travaillant sur cette nudité en assumant complètement cette position d'objet. Puis après effectivement il y a eu à nouveau une espèce de distanciation, en disant finalement cette position d'objets je pense que c'est la position du spectacle vivant, on peut être avec le regard ou sous le regard. En tout cas, on commence par être sous le regard. Après ensuite, c'est tout le travail comment on se distancie, c'est tout mon travail au Japon qui m'aide là-dessus, comment être plus sous mais avec, c'est toute cette transformation-là. En travaillant la cérémonie du thé au Japon l'année passée, en étant en très petit comité, 5 dans une chambre à thé avec le maître du thé tu noues une relation. Effectivement en créant de la relation avec le public comment à un moment donné tu arrives à une chaîne de valeur entre ton rôle à toi et le rôle des spectateurs. C'est un truc qui m'intéresse en ce moment, je ne crois pas y être complètement arrivée.

L.B. Le public est-il trop mis à distance ? Est-ce que tu le considères comme faisant partie du processus de création ?

C.M. Je ne sais pas s'il est trop mis à distance, chaque artiste à sa façon de s'adresser au public je me rends compte que la mienne qui est peut-être la plus naturelle et de m'adresser à peu de gens en fait. Finalement c'est ma façon de m'adresser, c'est mon adresse. C'est un style mais en même temps c'est l'endroit où je me sens le plus à l'aise. Je ne me sens pas à l'aise avec 20 danseurs dans des grands théâtres, je ne sais pas faire tout ça. Par contre avec peu de gens, qu'on se regarde réellement dans les yeux du coup on arrive presque à sentir le goût de la peau du danseur qui est là. On partage ce réel voilà c'est quelque chose qui me correspond peut-être plus.

### Annexe 3

## Entretien avec Mandeep Raikhy, chorégraphe de *Queen-size*

Via Skype le 17 Septembre 2020 – Durée 1h25.

Réalisé en anglais, traduit par Léo Bourgeon.

Léo Bourgeon - Est-ce que la nécessité de créer *Queen-size* est arrivée seulement comme une réponse à l'article 377 du Code Pénal Indien et de l'article de Nishit Saran intitulé « Pourquoi ce qui se passe dans ma chambre sont tes affaires » ? Ou bien est-ce que tu ressentais aussi en toi ce besoin de parler de l'intimité et de la rencontre entre deux hommes ?

Mandeep Raikhy - Je pense que la réponse - ou plutôt l'impulsion - qui m'a donné envie de créer *Queen-size* vient de quelque chose de plus viscéral : en fait je le ressentais déjà dans mon corps bien avant d'avoir trouvé des références ou de réels déclencheurs. Je m'en souviens, c'était peut-être en 2014, j'étais dans mon lit avec un amant et nous étions... nous avions les doigts de nos mains entrelacés. Et avant même d'avoir commencé à parler sur comment l'intimité peut être performative en quelque sorte mon cheminement avait déjà débuté. *Queen-size* a commencé à jouer dans ma propre vie avant même de la considérer et de l'imaginer comme une pièce.

L.B. Cette envie était d'abord viscérale ensuite tu as cherché des références. Cependant aux prémices de la création tu imaginais déjà ta pièce comme étant politique ?

M.R. Je pense que, pour moi, tout a commencé avec une référence qui n'est mentionnée nulle part : les peintures d'Asim Butt. Asim Butt est – était – un artiste visuelle basé au Pakistan. Et il se trouve que je suis tombé sur un catalogue reprenant son travail, je pense qu'à ce moment-là il était déjà décédé. D'une certaine façon son travail m'a marqué et a beaucoup résonné à l'intérieur de moi. Comme je m'en souviens, il y avait ces tableaux d'un lit avec un drap recouvrant deux corps dont les pieds dépassaient du lit – on se rendait compte qu'on ne pouvait pas discerner à quel corps appartenait quels pieds. On aurait dit une créature avec quatre jambes. Donc j'avais déjà commencé à ce moment-là à réfléchir à quel point cette créature de l'intime était une combinaison de plus d'un corps. Je pense que mes références sont celles d'Asim Butt où je me demandais comment je pouvais commencer à créer un dialogue dans ma tête avec quelqu'un qui n'était plus vivant mais avec qui je résonnais. Bien sûr, la référence initiale était d'autant plus personnelle et faisant partie de ma vie puisqu'il s'agissait d'un amant que j'ai vu pendant deux ans avant qu'il ne meurt dans un accident de voiture. Le travail de cet amant était aussi une référence pour moi. En quelque sorte, tout a commencé avec un dialogue entre moi et les travaux de deux artistes décédés. Cela a commencé comme ça, et aussi à la façon dont ils étaient militants à travers leurs travaux, leurs œuvres artistiques. Ils n'avaient pas fini leur travail en quelque sorte étant donné que l'article 377 du Code Pénal Indien n'avait pas changé. Des années encore, je sens encore que cette conversation n'est pas terminée et que la lutte n'est pas terminée.

L.B. Le décor prend la forme d'un *charpoy*. Est-ce seulement inspiré de l'article de Nishit Saran ? Un lit est l'espace intime par excellence de la sphère privée, là où on se sent à l'aise, relaxé-e, soi-même, là où notre sexualité prend vie, où on est à la fois vulnérable, et le cœur de son intimité. Est-ce que l'espace de la chambre/d'un lit semblait être la meilleure et la seule scénographie possible pour *Queen-size* ?

M.R. La scénographie est en effet une réponse à l'article de Nishit Sharan « Pourquoi ce qui se passe dans mon lit est ton affaire » pour dire comment quelque chose de privé – l'espace privé et non par forcément une chambre mais un espace intime et privé – peut-il être détourné et rendu public ? Être rendu public, de plus, pour ériger l'argument que les moments privés personnels qui m'appartiennent sont l'affaire de tous parce que l'état les a rendu illégaux. Jusqu'au moment où nous nous serons tous consacrés à rendre mon intimité et mon désir légal cela restera une affaire

d'état. Cela vient de l'article de Nishit Sharan, pourtant je n'étais pas sûr quelle scénographie nous aurions jusqu'au premier mois du processus de répétitions. Pour les premières semaines, nous avons commencé à travailler avec deux bancs accolés pour en faire une plateforme. Cependant les bancs pinçaient souvent la peau des danseurs donc nous nous posions la question si nous ne devons pas réfléchir à une meilleure solution à cause de l'inconvénience que cela causait pour eux. À cette même époque, je suis allé manger un midi chez un des danseurs, Lalit, qui habite en dehors de Delhi, loin dans un village rural. Sa maison contenait une dix-quinzaine de *charpoy*s (lit traditionnel indien) et j'ai commencé à lui demander où il les avait trouvés, il m'a répondu qu'il les confectionnait. Le connaissant, ça a été une révélation pour moi qu'il construise des *charpoy*s. Durant une conversation par la suite, je lui ai demandé s'il pouvait en construire un pour la pièce. Peu après, le *charpoy* est devenu central à la création elle-même et est en quelque sorte le troisième interprète. Très vite nous avons réalisé que ce *charpoy* en particulier était sa propre entité : nous pouvions l'entendre, nous devions constamment négocier avec parce qu'une fois que les danseurs étaient dedans, le *charpoy* les incorporait. Je m'explique : ce n'est pas une surface plane, allongé tu es tiré à l'intérieur, tu t'enfonces. À chaque fois que les danseurs étaient allongés ils devaient négocier avec le *charpoy* d'une telle sorte qu'ils puissent en sortir, dès fois ils s'allongeaient et n'arrivaient pas à se lever. Nous avons donc réalisé que nous étions en constante négociation mais d'une autre façon cela permettait de créer de nouvelles choses avec les danseurs : ils pouvaient sauter dessus avec le rebond, ils pouvaient aussi générer du son ou tout autant l'utiliser pour apporter des effets de vitesse. Donc nous avons continué à penser que cette interaction avec le *charpoy* pouvait devenir une variable ou un élément majeur de la création avec lequel négocier.

L.B. En quelque sorte le *charpoy* vous a permis d'être d'autant plus créatif ?

M.R. Oui c'est certain et le fait d'en parler aussi. Pour moi, le *charpoy* - plus qu'un simple lit - est tout aussi important culturellement parlant. En effet, le *charpoy* est une pièce d'ameublement traditionnel que tu trouves seulement dans les villages ruraux à travers le pays. Il est aussi en quelque sorte un symbole du patriarcat : très souvent on peut voir les hommes des villages assis dans des larges *charpoy*s à fumer la pipe et les décideurs de chaque village s'assoient tous dessus – des hommes seulement – pour prendre des décisions sur des problèmes du village. J'ai pensé que c'était aussi un choix politique à faire – de dire que j'utilise un *charpoy* qui est utilisé dans tout le pays avec ce qu'il signifie. Ici on ne parle donc pas seulement de la sexualité comme étant un trait caractéristique des villes mais comme étant un phénomène global tout en l'observant comme étant une connotation politique et patriarcale afin de voir si nous pouvons rompre ce schéma. La dernière chose avec le *charpoy* qui est très enthousiasmant c'est la possibilité de rendre les choses plus visibles plutôt que de les cacher, c'est un tissage à travers duquel on peut voir et la lumière peut traverser. Je trouve ça passionnant parce qu'habituellement un lit cache – quand tu es sous les draps il te cache. Je me suis rendu compte que c'était un objet qui révèle plutôt qu'il ne cache – devenant ainsi un outil de travail qui rend les choses qui ne sont habituellement pas visibles et les rend visibles.

L.B. Étant donné que *Queen-size* est une réponse à une loi homophobe indienne, tu n'avais pas peur d'avoir seulement une vision masculine de la rencontre, de la relation et de la sexualité entre deux hommes et de laisser l'homosexualité féminine de côté ?

M.R. En fait, j'y ai beaucoup réfléchi parce qu'en quelque sorte je savais que c'était une question que je ne pouvais pas me poser. Il y a eu des moments tout au début du processus où j'ai commencé à me demander s'il ne devrait pas y avoir : deux hommes, deux femmes, un homme, une femme et ainsi de suite. Peu après l'avoir considéré comme une option j'ai commencé à penser que je n'avais pas assez d'informations pour être capable de ressentir ces sexualités que je n'avais pas toutes expérimentées. C'était déjà un blocage et je n'étais pas sûr de vouloir me placer dans cette zone-là et parler pour tout le monde. Et je trouvais très problématique de m'approprier la sexualité des autres et leurs paroles pour une expression artistique qui serait

mienne – c'était un des problèmes majeurs que j'ai rencontré. L'autre problème rencontré est que largement parlant l'article 377 du Code Pénal Indien n'a historiquement impliqué seulement les hommes de ce pays. Très tôt dans l'article il est écrit que les relations sexuelles avec un autre pénis est une violation de la loi. Il était très clair pour moi que les implications encourues par l'article 377 ne concernent que les hommes. Ici il s'agit de la notion de deux hommes ou deux personnes avec un pénis qui sont ensemble au lit. Et si l'homosexualité féminine avait été incluse j'aurais eu des inquiétudes mais j'ai ressenti que peut-être il s'agissait d'une autre création que quelqu'un d'autre devrait faire – que ma seule création ne devait pas supporter tous les fardeaux des autres créations qui mériteraient d'être faites. En quelque sorte, j'ai pris la décision de rester sur ce que je connaissais : la relation entre deux hommes et l'intimité entre deux hommes.

L.B. Au-delà de l'intimité entre deux corps masculins, est-ce que tu considères *Queen-size* aussi comme une pièce sur le désir masculin et/ou le désir humain ? Les regards profonds, les frôlements, les fuites, les rencontres nous donnent une vision de la rencontre comme un jeu de séduction ou une parade nuptiale. Comment t'es venu l'idée que cette rencontre particulière pouvait être si animale et dans le jeu ?

M.R. Très certainement, oui. Particulièrement quand la création a commencé à être performée de plus en plus. Je l'ai toujours regardé et j'ai commencé à me dire que le désir pouvait aussi être une proposition politique. Notamment à l'époque et encore aujourd'hui en Inde où la haine semble être la stratégie en cours. Le pouvoir en place veut nous faire croire que nous avons besoins de nous haïr d'une façon ou d'une autre. Et l'islamophobie est devenue centrale dans la façon dont le gouvernement agit politiquement. Donc j'ai commencé à réfléchir sur la façon dont le désir peut avoir un pouvoir politique - qu'interpréter le désir en public et que si les spectateurs et les interprètes réfléchissaient ensemble au désir cela pouvait devenir une stratégie politique. Est-ce que finalement la création comme elle est performée et de par sa forme répétitive peut aller à l'encontre de l'article 377 et ainsi proposer une autre façon politique d'être ensemble ? C'est quelque chose que j'ai commencé à penser et j'apprécie cette transition de seulement penser à ma sexualité à une loi particulière du pays et repenser tout ça en proposition politique.

L.B. Le texte de présentation de la pièce insiste sur la rencontre entre deux corps masculins. Comment as-tu essayé de représenter la rencontre physique et métaphysique de ces corps ? Quelle place prennent-ils dans la création ?

M.R. Le processus a été long, nous avons eu 4 mois de répétitions. Bien sûr, j'avais envie d'y consacrer autant de temps parce que je savais qu'on allait passer la moitié du temps des répétitions à essayer d'aller au-delà de la gêne : mon inconfort sur ce que je suis en train de créer, ma gêne si mes parents viendraient ou non un jour voir la pièce et ce qu'ils diraient, la situation inconfortable de se demander si j'ai pris un trop gros risque en mettant en avant ce sujet dans l'espace public et aussi sur l'immense peur que j'avais de laisser tomber le mouvement *queer*. Je pensais que les personnes qui étaient investies dans l'activisme *queer*, dans la lutte contre l'article 377, avait passé des décennies à penser la lutte et engager l'activisme. Mes préoccupations étaient : pourquoi je m'engageais dans quelque chose dont je n'avais aucune expérience ? Donc j'avais tous ces doutes dont il fallait que je fasse sens. Tout ça c'était à moi de gérer. Même chose pour les performeurs qui se sont demandés : comment allons-nous être représentés ? Etant donné que l'un deux est hétérosexuel, est-ce qu'il allait être vu comme étant homosexuel ? Est-ce que je suis représenté comme étant homosexuel ? Est-ce que la création est automatiquement autobiographique ? Est-ce que je suis à l'aise pour enlever mes vêtements en public ? Et aussi personnellement, est-ce qu'on est à l'aise de faire ça ensemble ? Les performeurs ne se connaissaient pas très bien et au bout d'un moment je me suis rendu compte qu'il finirait par ne pas s'entendre donc nous avons dû gérer des dynamiques qui sont proches de celle d'une relation. Au début, tout le monde était bien excité à l'idée de travailler des nouveaux matériaux et très vite c'est devenu intime : les interprètes étaient toujours en contact avec le corps de l'autre, ils étaient toujours en jeu dans des situations d'intimité et de proximité. Très vite, ils ont commencé

à réagir l'un à l'autre. Toute la première partie des répétitions a été une façon de gérer ce qui nous traversait la tête. Nous sommes aussi allés voir des films, des expositions : nous avons commencé à faire beaucoup d'activité ensemble. Durant cette période nous avons généré beaucoup de matière de travail. Nous avons utilisé un site qui regroupe les 109 positions du sexe gay de l'oral à l'anal en passant par les jeux corporels. Nous l'avons pris comme un jeu et nous avons traversé toutes les positions. Nous avons donc 109 positions dans notre poche dès le début. C'est aussi devenu le meilleur moyen de briser la glace, la gêne. Ce qui était fait, était fait, nous avons déjà traversé 109 positions sexuelles ensemble. Nous n'avions qu'à aller de l'avant nous n'avions pas atteint notre limite. C'est comme ça que nous avons commencé et c'est devenu important à la moitié de la création que nous nous intéressions seulement à des explorations charnelles mais dans un certain sens nous devons aussi amener un état émotionnel à la création. À un certain moment nous nous sommes demandés quelle place prend l'amour dans l'univers, la création, s'il a une place ? Nous devons changer de stratégies et commencer à s'intéresser aux différentes raisons qu'ils auraient à s'attirer l'un l'autre. C'est alors qu'a débuté le travail des yeux, du regard, et de la proximité - pas forcément se toucher mais se rapprocher et se repousser. Nous avons traité cette transition d'un point de départ seulement sexuel à penser comment l'intimité peut se jouer s'il n'y a pas de sexe.

L.B. Les regards, les caresses, les rencontres et les évitements donnent à voir l'essence d'une rencontre et mettent en lumière un jeu de séduction, un rituel de séduction. Comment t'es venu l'idée que cette rencontre pouvait aussi être sauvage et un jeu ?

M.R. J'ai réfléchi à des façons dont cette image de deux hommes, ensemble, accolés ou la position même du pelvis attaché aux fesses pour la rendre inhabituelle à nouveau. Beaucoup de gens connaissent cette image – même si des personnes ne l'ont pas vu ils connaissent cette image. Comment la rendre inhabituelle à nouveau pour pouvoir la regarder avec un œil neuf ? Comment devient-elle autre chose que deux hommes attachés l'un à l'autre pour peut-être devenir une forme vitale qui n'est pas humaine ? Nous avons réfléchi alors à la façon dont nous pourrions transformer ce matériel en quelque chose de plus surréel – quelque chose de moins littéral et plus indicatif. Les stratégies étaient de ralentir les mouvements pour les rendre insoutenablement lents pour tromper l'image et la rendre comme une créature qui a plusieurs jambes et chaque membre est une tentacule. Comment bougerait un animal qui a 8 tentacules ? Comment gérer cette créature ? Je suis allé aussi dans cette zone-là. Et je pense que dans ce sens c'est devenu animal parce que qu'ils ne sont plus vraiment humains, ne faisant plus partie de l'humanité ils devenaient quelques choses en moins, de plus monstrueux.

L.B. On dirait que l'un des deux est beaucoup plus dominant dans la pièce alors que l'autre a l'air un peu plus docile. Les rôles s'échangent aussi. C'est quelque chose qui se trouve dans la rencontre entre deux hommes et le sexe gay. Est-ce quelque chose que vous avez travaillé ?

M.R. Je m'en suis rendu compte dès que nous avons commencé à travailler sur les 109 positions quand ils étaient en train de traverser la matière ensemble. J'ai réalisé qu'il commençait à prendre des rôles dans lesquels ils étaient confortables. J'ai vu que le danseur hétérosexuel était inconfortable d'être le « passif » et ils ont commencé à glisser dans des rôles assez facilement. Je me suis dit pas par la suite que ça pouvait aller dans ce sens, que je pouvais m'autoriser à aller dans ce sens et que je pouvais aussi rompre le schéma. Pour moi, c'était essentiel de ne pas me conformer à une représentation hétéronormative d'une relation quand l'un est plus soumis et l'autre moins. Mais c'est intéressant de voir que tout cela pouvait être dissout à tout instant et à la fin de la performance les rôles s'interchangent. Nous avons dû faire face à des corps qui sont quelque peu différents : un corps qui est dans un sens ce que l'on attendrait d'un corps masculin très viril et un corps qui est beaucoup plus fin, plus tendre, plus féminin donc nous avons dû gérer ces deux corps. La raison pour laquelle j'ai choisi ces deux performeurs a été à travers un atelier. Je voulais travailler avec des danseurs que je connaissais déjà et avec qui j'avais déjà dansé. Donc j'ai appelé 4 danseurs pour prendre part à un atelier, nous avons essayé de nombreuses

combinaisons et j'ai réalisé qu'à chaque fois que Parinay et Lalit dansaient ensemble il y avait une atmosphère électrique et que ça avait peut-être lieu parce qu'ils allaient bien ensemble. En quelque sorte, ils performaient déjà une intimité et les deux étaient intéressés et engagés à prendre des risques. J'ai aussi réalisé que c'était les corps avec lesquels j'avais envie de travailler, les personnes avec qui j'avais envie de travailler.

L.B. Dans la pièce, le rapport aux corps des deux personnages semblent être pur et authentique, non mis-en scène. Deux hommes qui se déshabillent l'un l'autre devant un public est quelque chose qui est peu montré voire jamais montré, comment as-tu décidé de ne pas ritualiser l'acte de se mettre à nu ?

M.R. Nous avons beaucoup travaillé sur les façons d'enlever et remettre un vêtement. Dès le début, nous avons travaillé sur chaque pièce de vêtements qui est enlevé une par une et comment nous pouvions traiter cette action chorégraphiquement ? Comment nous pouvions étudier cet instant ? Le fait de seulement lever le t-shirt pouvait se faire vraiment lentement ou bien très vite. De ce qui transparait dans la captation de la pièce, la plupart de ces moments étaient approchés de façon chorégraphique et par chorégraphique je veux dire de façon clinique. Les performeurs n'ont pas été laissés seuls et abandonnés à ressentir les choses entre eux. Ça ne pouvait avoir lieu, dès qu'ils se sont rencontrés ils n'ont rien ressentis l'un pour l'autre, ils n'étaient pas attirés l'un par l'autre mais jusqu'à un certain point il est possible de simuler. Nous avons vraiment dû décomposer le langage de l'intime en termes chorégraphiques pour le regarder à travers un point de vue de vitesse, d'effort qui va dans chaque instant, de poids engagé et d'aussi jouer l'intention voulue. L'une des choses dont parle cette pièce, particulièrement après l'avoir vu soir après soir, c'est comment quelqu'un peut imaginer un instant comme s'il n'est jamais arrivé et qu'il avait lieu pour la première fois ? Est-ce qu'un instant de surprise pouvait se cacher à l'intérieur de chaque instant ? Au bout d'un moment, nous avons réalisé que la structure établie était devenue tellement fixe qu'elle en était mécanique. Alors j'ai pensé, ce qui restait en variation possible était l'usage du temps : ils pouvaient chacun se surprendre par leur usage du temps. Même si les actions sont – comme la plupart des choses – ainsi figées à tel point qu'ils savaient ce qui arrivait ensuite ils pouvaient chacun jouer avec le temps et cet usage du temps pouvait leur permettre de garder les choses quelque peu improvisées afin de surprendre son partenaire sur son prochain mouvement. Même si c'est une organisation mécanique c'est une vraie réponse spontanée. En revenant sur cette histoire d'enlever ou remettre les vêtements, c'est devenu quelque chose de très étudié et fluide à tel point qu'ils l'ont vite intégré et ils savaient qu'ils avaient plusieurs moments pour enlever et remettre leur vêtements.

L.B. *Queen-size* joue sur les imaginaires et dépeint des relations sexuelles. Si on qualifiait *Queen-size* d'homoérotique ou même de pornographique, qu'est-ce que tu répondrais ? Avez-vous travaillé sur l'érotisme pour la pièce ?

M.R. *Queen-size* peut être homoérotique, oui. Pour moi, après l'avoir vu plusieurs fois je sais que la pièce a été homoérotique par instant. La façon dont la pièce est structurée fait qu'elle se déroule en deux heures et demi chaque soir ce qui veut dire que la boucle que tu as vu contient sept fragments qui sont répétés trois fois. À chaque fois les performeurs choisissent l'ordre en se regardant dans les yeux pour se dire ce qu'ils veulent faire par la suite. Ils ont créé des signes pour chaque section pour pouvoir communiquer l'un avec l'autre devant le public et décider de ce qu'ils vont faire ensuite. Ce qu'on constate à la fin de la performance c'est que l'homoérotisme créé n'est qu'une des variables de la pièce. On peut aussi voir le travail, le travail engagé pour la pièce en 2h30. Les danseurs commencent à suer, ils commencent à transpirer l'un sur l'autre et sur le public. Tu peux sentir leur odeur, la couleur de leurs vêtements qui changent avec la transpiration et voir qu'ils se battent contre l'épuisement. Très vite, cela amène les spectateurs dans un autre espace-temps et ils se rendent compte de l'effort demandé pour être capable de réaliser cette création. Je pense que cette transformation d'un objet qui est homoérotique à une performance qui est homoérotique parce qu'elle engage une force physique et une mise en jeu

du corps en 2h30 change notre point de vue. Cela change notre point de point sur la façon dont on met en jeu l'article 377. Evidemment il y a une insistance visible dans le travail et une résonance à propos de l'homosexualité et l'article 377. L'audience peut choisir à tout moment d'entrer ou de sortir entre les fragments et les performeurs leur ouvrent ou ferment la porte. Quand les spectateurs partent ils peuvent se rendre compte que la pièce continue de se dérouler même après leur départ. Ils peuvent encore l'entendre après être sortis de la salle mettant ainsi en évidence que la pièce avait déjà commencé avant leur arrivé et qu'elle continuerait de se dérouler. Il n'y a pas vraiment de début ou de fin définie pour le public et c'est quelque chose qui m'intéressait aussi. Il ne peut pas avoir de fin résolue pour le public et je ne voulais pas arriver à un point où il y a les applaudissements habituels parce que ces applaudissements n'aident en rien. Justement ils enlèveraient à la création de sa résonance. Chacun a besoin de de comprendre que cette situation ne va pas se résoudre avec des applaudissements et que l'homophobie d'état continue, que l'article 377 était toujours valide mais que la pièce doit continuer d'être performée en acte de protestation.

L.B. En tant que chorégraphe, peux-tu me donner ta définition de la distribution en sachant qu'elle a bien des enjeux artistiques, économiques et politiques ? En général, comment choisis-tu tes danseurs ? Est-ce que tu considères la distribution comme une rencontre ?

M.R. Je pense que pour cette création, comme je te l'ai dit au début, qu'il était assez clair pour moi que je devais travailler avec des performeurs que je connaissais déjà depuis un petit moment parce que je savais que c'était une pièce où il allait falloir sortir de sa zone de confort pour toutes les personnes engagées dans le projet. Je savais aussi que je devais travailler avec des performeurs qui connaissaient mon processus de travail et comment travailler avec moi. Dès fois, quand quelqu'un ne sait pas où l'on va cela peut être déstabilisant de ne pas savoir. Finalement à la fin du processus nous sommes loin de là où nous avons commencé. Ce lien de confiance entre chorégraphe/performeur est vraiment important pour moi. J'ai déjà travaillé avec des nouvelles personnes dans le passé, bien sûr c'est frais et audacieux mais les personnes qui ne connaissent pas ton processus de travail ni n'ont confiance en celui-ci cela peut vite devenir désagréable pour tout le monde. J'ai rencontré des performeurs qui ont laissé tomber et qui me disaient qu'ils ne savaient pas ce que je faisais, ce à quoi je leur répondais que moi non plus. La sensation de ne pas tout savoir c'est quelque chose dont j'avais besoin pour cette création – pour cette performance c'était vraiment un élément-clé. Pour *Queen-size*, ce qui est devenu vraiment important pour moi c'est la question de l'agentivité, la possibilité d'agir par soi-même. À un certain point je ne voulais pas que les performeurs dansent une structure préétablie créée par un autre. Je ne voulais pas que ça devienne problématique. Si les deux performeurs n'avaient pas la possibilité d'interagir et d'agir à l'intérieur de la création, on aurait pu croire qu'ils ne consentaient pas à ce qu'ils mettaient en jeu l'un avec l'autre. La question du consentement et la possibilité d'être des acteurs de la création est devenue centrale dans la structure et le processus de travail. J'ai réalisé qu'en tant que créateur mon devoir était de transmettre le flambeau aux performeurs sur la façon dont le spectacle devait être représenté chaque soir, de leur donner un pouvoir d'agir. Ils sont ainsi devenus les agents actifs de leurs mouvements et de l'élaboration de la création en choisissant son agencement. Souvent ils n'étaient pas facilement d'accord. Souvent ils se disputaient un peu jusqu'à arriver à une décision commune. Cette négociation entre eux, la façon de s'approprier fait partie intégrante du travail. Et puis j'ai réalisé, en réfléchissant à l'idée de consentement et de la capacité d'agir par soi-même que ce serait ridicule de ne pas la transmettre aussi au public. Je ressentais que je ne pouvais pas élaborer un discours qui défende le consentement et la liberté de faire ses choix en forçant mon public à venir et s'asseoir pour voir quelque chose qui pourrait le rendre très inconfortable. Comment cette création leur permettait-elle alors de faire des choix parmi d'autres ? Chaque spectateur peut se demander à partir de quel rang regarder, du premier, du second ? Est-ce qu'il peut regarder de cet angle-là ou bien changer pour regarder d'un autre point de vue en cours de route ? Est-ce qu'ils peuvent partir ? Est-ce qu'ils peuvent partir et

revenir ? Est-ce que le fait que le public entre et sorte fait partie de l'œuvre en rendant visible à tous les choix qui ont été fait ? Il s'agit d'un des choix décisifs que j'ai fait pour cette création.

L.B. Certain·e-s chorégraphes ou metteur·euse-s en scène disent qu'i·e·ls tombent « amoureux·euses » avec leurs performeurs – comme si c'était un coup de foudre. Est-ce ton cas ? Est-ce que tu ressens l'envie de connaître plus tes performeurs et de créer du lien ?

M.R. Je les connaissais déjà en tant qu'amis et collègues de travail. Avec Parinay, j'avais déjà travaillé avec lui pour deux productions et avec Lalit nous avons été en tournée ensemble pour trois projets. Je les connaissais déjà très bien, on était loin de tomber amoureux l'un de l'autre. Ce qui s'est passé pour moi à partir du moment où on a commencé à performer la pièce qu'il était clair que cette création était avant tout celle des performeurs, la façon dont la création allait être représentée chaque soir. Mon travail était fini. Bien sûr on a continué à faire des répétitions jusqu'au dernier jour mais je savais que mon travail était terminé. Chaque soir la pièce allait être refaite par les performeurs avec leur façon d'amener leur intimité à la vie, la façon de structurer la pièce, la façon dont ils interagissaient l'un avec l'autre. Je savais que cette pièce était avant tout le travail des performeurs. Il y a eu de nombreuses fois où j'ai été complètement retourné. Il y a eu des moments durant la tournée où je me souviens avoir été bouleversé par la pièce à des endroits que je n'avais pas imaginé que la création pouvait provoquer. Une fois que vous avez vu une pièce elle entre en résonance avec vous d'une quelconque manière et avec celle-ci j'ai eu vraiment des sensations différentes surtout quand je la voyais performer. À chaque fois que nous étions en répétitions je leur disais toujours à la fin qu'ils n'iraient pas dans l'action complètement avant d'être devant un public. Regarder les répétitions c'était juste pour régler les points techniques pour être sûr que tout fonctionne et être en place mais je savais qu'en performance la pièce prendrait une tout autre proportion et deviendrait vivante à chaque fois. Ils avaient besoin d'avoir du public autour pour penser à la façon dont ils pouvaient interagir ensemble. Il y a donc eu ces instants qui ont changé la façon dont je voyais la pièce et qui ont fait que j'étais surpris plusieurs fois.

L.B. *Queen-size* est une réponse créative à une loi indienne. Était-ce nécessaire pour toi que les danseurs soit politiquement engagés, actifs contre l'homophobie, sensibles aux relations intimes entre hommes ?

M.R. Au contraire, pour moi, il était important que la pièce n'entre pas en contradiction contre le point de vue politique des interprètes. Nous devons nous mettre d'accord sur le fait que nous allions performer l'intime en public et c'est ce point-là qu'ils connaissaient dès le départ avant même de commencer à répéter. Toutefois, on a eu plusieurs conversations sur le sujet. En ayant parlé avec les deux, ils m'ont dit que c'est probablement un travail qu'ils n'auraient pas fait. Je savais que les arguments que je soulevais avec la pièce étaient les miens, cependant je les élaborais avec les performeurs. Ils ne l'auraient jamais imaginé de leurs côtés, mais je n'aurais pas été capable de créer la pièce sans eux – nous étions clair là-dessus. Ce qui aussi était clair c'est qu'après avoir commencé à performer la pièce, un des danseurs, celui qui a construit le *charpoy*, est venu me voir pour me dire qu'après un mois de répétition il avait quitté sa maison avec l'idée de venir me dire qu'il ne pouvait plus continuer. Il était vraiment mal à l'aise et ne savait pas comment il était représenté, il ne savait pas si les gens allaient le voir comme homosexuel alors qu'il est marié à une femme. Il ne savait pas comment gérer la situation. Pourtant, il ne m'a pas parlé ce jour-là. Il me l'a raconté bien après que nous avons commencé à tourner. Il m'a dit qu'un moment comme celui-ci était arrivé – partir de chez lui pour me dire qu'il arrêterait mais ce jour-là je lui ai demandé de construire le *charpoy*. Il a été enthousiaste à l'idée de le fabriquer et s'est demandé s'il pouvait faire une chose à la fois – construire le *charpoy* – et se donner deux autres semaines pour voir comment il se sentait dans le processus de travail. Pendant ces deux semaines, parce qu'il était plus intégré et investi dans la création je pense que ces doutes ont disparu. En quelque sorte il s'est dévoilé dans le travail avec le *charpoy*. C'était super d'entendre bien après qu'il avait résolu ce qui lui était passé par la tête et d'être capable de se dire : je fais

une création à laquelle je crois, peut-être qu'elle me rend inconfortable mais les autres le sont aussi. Donc oui, nous avons tous notre propre inconfort à dépasser, ce n'était pas que le sien. Il a fait sens de ces doutes et à continuer à travailler, et j'en suis heureux. Après la troisième performance, il y a eu un moment où j'ai voulu tester la pièce en nudité totale parce que je sentais que deux danseurs en sous-vêtements avait une connotation particulière et je voulais voir ce qui arriverait si à un certain point il y avait de la nudité. J'étais vraiment divisé sur cette question-là, et j'ai pensé qu'ils devaient vraiment essayer. Celui qui a construit le *charpoy*, Lalit, était partant d'essayer mais pour l'autre c'était hors de question. Je me suis dit alors que la pièce était ce que nous étions capable de faire ensemble, cette pièce est ce que nous nous sentons confortable de faire. Après que nous ayons dû gérer notre propre gêne en sachant qu'une partie pouvait être transformée pour être dépassée, nous avons réalisé qu'il y a des choses qu'on ne peut simplement pas faire donc nous avons continué de performer la pièce dans sa forme originelle. J'en suis assez reconnaissant parce que je me suis rendu compte que je devais choisir mes zones de combat. Si je commençais à vouloir travailler sur la nudité pour cette pièce, en Inde c'est une toute autre bataille légale. Était-ce une bataille dans laquelle j'avais envie de m'investir ? Non. Je n'étais pas intéressé de me frotter à la loi pour une histoire de nudité, je voulais me frotter à la loi par d'autres façons contre l'article 377. C'est à ce moment-là que je me suis dit que j'avais besoin de choisir mes batailles. Et ce n'est que pour le mieux.

L.B. Comment ta relation avec les danseurs a évolué ? Est-ce seulement professionnelle ou un lien d'amitié s'est créé en création ?

M.R. On était déjà des bons amis mais je pense qu'à travers le processus nous sommes devenus une famille. On a fait tellement de spectacles, je pense autour de 75-80 représentations à travers le pays. Donc on a beaucoup travaillé ensemble, on était une équipe de 5 personnes. Pendant la tournée, on jouait beaucoup ensemble, notamment aux cartes, c'était une relation différente, c'était vraiment une relation d'amitié, de camaraderie. On a commencé par visiter plusieurs endroits du pays ensemble, on faisait toujours quelque chose d'un peu touristique en dehors de la tournée, toujours. On était tous intéressé pour voyager et découvrir différents lieux du pays. En quelque sorte je suis aussi devenu le conseiller, j'ai réalisé que je devenais le conseiller relationnel parce qu'à certains moments ils n'arrivaient pas à s'entendre. Ils ont eu une grosse dispute après une représentation en Allemagne – de temps à autre ils se disputaient et ça devenait parfois menaçant ou abusif pour l'un comme pour l'autre. L'un deux est même venu me voir pour me dire qu'il ne voulait plus faire partie de la création parce que c'était trop difficile de travailler avec l'autre danseur. À ce moment-là, je savais déjà qu'ils étaient centraux à la création pour moi c'était essentiel qu'ils soient partants sinon j'allais devoir arrêter la pièce. Mais à l'époque je n'étais pas prêt que tout s'arrête sans eux. On a eu des discussions individuelles, des conversations de groupe à plusieurs reprises, il y a eu des larmes – pleins de choses se sont passées. Finalement ils sont tous les deux revenus à la création. Ce qui était aussi important c'est qu'on savait que cette création avec une vie en elle-même. Peu souvent on peut voyager autant grâce à une création en Inde comme nous l'avons fait, donc on savait que c'était spéciale – qu'on arriverait pas à le refaire. Il n'y aurait jamais d'autres créations de danse contemporaine à laquelle nous ferions partis qui voyagerait autant. On le savait. On en a aussi parlé, savoir si ça valait le coup de tout envoyer en l'air ! Comme dans toutes relations, il est possible d'avoir des attentes envers l'autre, de se parler, de se dire qu'on doit faire différemment, de se laisser de la place pour s'écouter : est-ce possible ? On est à tous fait une psychothérapie en quelque sorte. Pourtant ça a marché et nous sommes restés concentrer sur la création. L'un deux s'est blessé à un moment au point de ne pas pouvoir jouer pendant 6 mois voire même 8 mois de la tournée je crois. À ce moment-là, je suis arrivé et je l'ai remplacé pour une dizaine de dates. Mais oui, c'est comme une famille. Nous avons traversé beaucoup plus qu'une simple relation chorégraphe/danseur parce que cette situation a créé un engagement émotionnel car c'était intense.

L.B. Est-ce que des expériences de rencontre entre hommes ont été partagées ? Comment la liberté de parole a eu lieu ?

M.R. Je vais commencer par la dernière question. En tournée pour *Queen-size*, l'un des danseurs avait l'air plus communicatif et ouvert à la discussion. Donc ils n'étaient pas tous les deux à l'aise à leur niveau pour parler de la création et être aussi disponible aux questions du public. Au moins l'un des deux était présent en tant que performeur et cocréateur pour parler de sa place dans la création. Avec la façon dont nous avons formulé ensemble le processus de travail j'ai voulu laisser ma propre expérience sexuelle en dehors. Je ne leur ai jamais rien imposé. J'ai réalisé que la beauté de cette pièce avait été que les choses se soient faites par elles-mêmes au lieu d'être refabriquées par la mémoire. Et s'il y avait de la valeur – bien sûr qu'il n'y en a – à la mémoire physique de l'intime d'un individu il n'y a pas forcément le besoin de s'en rappeler parce que cette mémoire est déjà inscrite dans le corps. La manière dont ils ont performé l'intime, les performeurs ont amené avec eux toute leur histoire intime. Pour moi, il était vraiment important que l'on ait jamais une conversation à propos de notre intimité alors qu'elle est déjà présente dans nos corps – à la façon dont nous évoluons, nous approchons l'autre – nous portons déjà cette histoire. J'ai juste fait en sorte durant le processus de travail d'accéder à cette mémoire à travers les mouvements du corps.

L.B. Les performeurs sont indiqués comme étant des « danseurs et collaborateurs ». Est-ce que le processus de création de *Queen-size* était collaboratif ? De quelles manières ?

M.R. Je n'ai pas apporté beaucoup de matériel. La plupart des matériaux venaient des danseurs. Quelque fois je faisais en sorte d'établir un périmètre d'action pour certaines tâches – par exemple, pour les 109 positions je leur ai demandé de connecter les différentes positions où le pelvis est attaché aux fesses et voir s'il était possible de passer d'une position à une autre sans se séparer. Ils ont choisi eux-mêmes les positions qu'ils voulaient utiliser, ils ont eux-mêmes trouvé la solution à chaque fois. Pour moi, c'était très inspirant et par la suite je regardais si je pouvais altérer un peu leur proposition. Le travail était collaboratif dans ce sens. Quand je regardais et répondais, eux, faisaient et répondaient.

L.B. Ta réponse entre en contradiction avec celle de Parinay qui a répondu ne pas avoir ressenti l'expérience comme étant si collaborative comme tu le mentionnais.

M.R. Je pense que chacune de leurs expériences est différente. Parinay était celui qui était un peu plus réservé et qui ne parlait pas souvent de la création dans des conversations, c'était toujours Lalit. Dans cette visée-là, l'expérience de Lalit est beaucoup plus collaborative. Ils avaient la possibilité d'agir, de décider de l'agencement des séquences. J'avais toujours un regard dessus. Il y avait toujours un moment où je regardais les séquences qu'ils me proposaient et je leur faisais un retour. C'était sans aucun doute un processus d'aller-retour entre nous – je ne leur ai jamais imposé un matériau de travail.

L.B. Dans un pays où l'homophobie est encore très présente, comment a été la réaction du public ?

M.R. C'était un mix – par mix je veux dire qu'ils y avaient des personnes qui étaient gênées à regarder la pièce et nous avons réalisé au cours de la tournée qu'à chaque endroit il y avait cette réaction. Notre création rend certaines personnes mal à l'aise. Il y avait toujours une ou deux personnes qui quittaient la salle. Il y avait toujours un groupe de personnes qui ne pouvaient pas regarder directement ce qui se passait mais elles écoutaient le bande sonore sans toutefois partir, elles restaient assises. Ils y avaient aussi des personnes très enjouées. Ce qu'il y a d'intéressant avec cette pièce c'est qu'on peut observer toutes les personnes dans la salle. On pouvait voir les gens sourire, on pouvait voir les gens pleurer. On pouvait voir les réactions du public sur leur visage et on avait une conversation avec lui. En effet, à la fin de la tournée, on a voyagé avec un atelier autour du genre, de la sexualité en performance. Nous avons des conversations privilégiées avec des membres du public sur l'intimité. Nous les encourageons à laisser des traces avant de

partir, nous avons un journal avec les impressions des publics que nous avons croisé à travers le pays que l'on a utilisé pendant 3-4 ans. Ce qui était passionnant c'est qu'il y avait l'espace possible pour parler des difficultés, barrières et solidarités du public après que la pièce soit terminée – nous continuions à parler. Des fois, certains spectateurs nous aidaient à démonter le plateau parce que ça faisait aussi partie de la pièce. En effet, la pièce se conclue avec le *charpoy* replié, les verres de vin du plafond descendus ainsi que le cadre. Les spectateurs ne savent pas trop quand la performance se termine et doucement la scénographie est démontée. On a trouvé que c'était un temps précieux pour certaines personnes du public pour venir nous parler. Il y a des personnes qui nous ont fait leur *coming-out* pour la première fois. J'ai pleins d'étudiants qui sont venus me voir me disant qu'ils étaient en train de faire leur *coming-out* à quelqu'un pour la première fois. Je me suis rendu compte que c'était quelque chose que je n'avais pas réalisé – ce que cette pièce allait tant m'apporter. Cela a été éprouvant aussi dès fois d'être dans un temps donné à gérer les histoires de *coming-out* du public. Avec les performeurs, ça a été compliqué à certains moments, quelques membres de l'audience n'hésitaient pas à flirter avec eux après la pièce. Même en performance, ils étaient parfois frôlés par des spectateurs mais pas de manière sordide. Ils jouaient avec leur cheveux ou leur pressaient l'épaule – ce genre d'échange. Il y avait un temps après la pièce où il y avait un moment de flottaison qui est créé par la création. J'ai documenté une centaine de réactions du public en pensant que cela pouvait devenir une archive du regard – que *Queen-size* permettait ça : quels étaient les regards du public sur la pièce ?

L.B. En plaçant les spectateurs dans l'ombre, est-ce que vous avez essayé de les questionner sur leur relation à leur intimité, qu'est-ce qui est intime et quelle intimité ont les autres ?

M.R. Je pense que ça a toujours été présent. Peut-être que mes impressions sur le public et le fait que la pièce serait perçue par un public a toujours été là. Ce qui a changé dans ma tête néanmoins sur ce que cette création pouvait réaliser est apparu durant la première partie des répétitions où je me suis rendu compte que j'avais peur d'éblouir ou de choquer. J'ai réalisé qu'il y avait une stratégie qui fait que les gens se sentent immédiatement offensés et sont sur la défensives. Ils ne sont pas invités à devenir des partenaires de jeu, des complices de création. Il y a souvent cet ordre : les performeurs et nous. Nous sommes en train d'évoquer nos droits et vous, le public, vous êtes les personnes responsables qui nous ont privé de nos droits. Souvent cela peut prendre cette tournure-là. Je me suis dit que ce n'était pas du tout ce que je voulais faire. Ce que je voulais pour cette exploration artistique c'est qu'elle soit inclusive et qu'elle s'adresse à tout le monde. Le fait aussi que l'intimité dans la façon dont elle est contrôlée par l'article 377 de la loi n'a rien à voir avec l'homosexualité seulement – elle est à propos de nous êtres-humains, êtres-vivants dont les désirs et les envies de désirer sont contrôlés par l'état. Il nous est rendu possible de reconnaître que quelque chose d'aussi fragile, d'aussi beau, d'aussi amusant, intrinsèque et inhérent qu'est l'intimité, est-il possible pour nous d'accepter que l'intimité est beaucoup plus grand que toute structures contrôlées que nous avons créé pour nous-mêmes et par nous-mêmes ? Cela m'a déplacé au cours du temps et j'ai réalisé que la manière dont *Queen-size* était performée j'avais besoin de briser le mur entre les performeurs et les spectateurs parce que ce mur invisible n'aide en rien. Il y a beaucoup de choses dont nous avons fait en sorte dans la structuration de l'œuvre pour que les danseurs viennent s'asseoir où est le public. Les performeurs s'allongeaient sur le public, nous pouvions ainsi regarder le *charpoy* et voir que rien ne se passe, nous écoutions aussi le son sans que rien ne se passe. On regardait aussi le plafond avec les 49 verres de vins remplis d'eau. D'une certaine manière, ces éléments permettaient de montrer que les performeurs n'étaient pas centraux à l'œuvre – que tous les éléments faisaient partis de l'univers de l'intime.

L.B. Comme les spectateurs peuvent voir à travers le *charpoy* et que tout est visible, est-ce que l'intimité renvoie à la vie privée ? Selon, qu'est-ce qui renvoie à la vie privée et qu'est-ce que l'intimité, où la frontière devient-elle floue ?

M.R. La pièce brouille beaucoup cette frontière. Je n'ai jamais regardé l'intimité comme étant une affaire privée. L'intimité peut être assez performative non ? Je pense que montrer des choses au grand jour devant un public est en quelque sorte une performance. Et toute notre intimité ne se passe pas derrière une porte fermée. Quelle est la valeur de l'intimité et du désir se jouant dans des espaces publics est quelque chose que je continue de réfléchir à travers mes œuvres et je ressens que le langage du désir comme réponse politique devient pour moi quelques choses de plus en plus urgent. Je pense que la question du désir permet de défaire de nombreuses décisions politiques déterminantes d'aujourd'hui et que se concentrer sur la notion de désir peut aussi nous donner une autre façon d'être. Je ne vois donc pas l'intimité comme une affaire publique ni privée – l'intimité vit entre les deux royaumes.

## Annexe 4

### Entretien avec Lalit Khatana, danseur de *Queen-size*

Via Skype le 3 Décembre 2020 – Durée 54mn.

Réalisé en anglais, traduit par Léo Bourgeon.

L.B. Avais-tu déjà rencontré l'autre danseur ? Est-ce que tu avais déjà travaillé avec lui ?

L.K. Oui je le connaissais avant que Mandeep m'appelle pour auditionner pour *Queen-size*. Je l'ai rencontré sur une autre pièce de Mandeep où j'ai remplacé un autre danseur. Nous devions danser bientôt, j'ai eu une semaine pour me préparer. C'est comme ça que je l'ai rencontré. La deuxième fois où nous avons travaillé ensemble c'est pour *Queen-size*.

L.B. Comme tu as souvent travaillé avec Mandeep, est-ce que tu connais bien sa démarche de création ?

L.K. Comme je travaille *free-lance*, chaque chorégraphe avec qui j'ai collaboré avait sa façon de travailler. Certains arrivent avec des demandes d'autres travaillent en studio à partir d'improvisations. Mandeep est arrivé au studio avec beaucoup de questions à la fois pour lui-même et pour nous. Ensuite, il nous a proposé des situations et en tant que danseurs nous avons interprété ces situations selon notre point de vue.

L.B. Est-ce que tu as été force de proposition ? As-tu apporté du matériel ?

L.K. Avant qu'il ne me demande de venir à l'audition je lui avais déjà demandé s'il comptait partir sur une autre création. Il m'a répondu qu'il voulait travailler sur un duo et il m'a demandé de venir aux auditions. Nous étions 4 danseurs, moi compris, et Mandeep est arrivé avec des tâches/demandes en nous montrant des vidéos. C'était drôle pour moi, c'était la première fois que je voyais du porno gay. Il est arrivé avec son ordinateur et nous a montré un site répertoriant les 109 positions du sexe gay. Je me demandais ce que nous allions faire. Pourquoi j'étais là, homme hétéro, à regarder du porno gay ? Il m'a répondu que c'était seulement un point de départ et qu'il s'agissait de reproduire des pauses. Avec les autres danseurs nous avons choisi les positions puis nous avons essayé et échangé les rôles. C'est comme ça que nous avons commencé à jouer avec la proposition faite par Mandeep. Mandeep est arrivé avec des idées en tête qui me faisait penser à autre chose alors je proposais moi aussi une situation. Nous ne nous sentions pas comme danseurs et chorégraphe mais comme des créateurs.

L.B. Tu veux dire qu'il y avait comme un dialogue, une discussion commune ?

L.K. Oui un dialogue commun, à trois. Nous étions ouvert à transformer des matériaux, nous avons la liberté de challenger ces propositions. Nous pouvions demander aussi les raisons de ces choix. A n'importe quel moment du processus je n'ai ressenti le fait qu'il était le chorégraphe et que j'étais le danseur. Pour moi, nous étions en train de créer quelque chose ensemble, il n'y avait pas de lien hiérarchique.

L.B. Comment as-tu fait en sorte de dépasser la gêne des premières répétitions ?

L.K. J'ai étudié en Europe, à Salzbourg en Autriche pour être plus précis. J'ai souvent dansé nu, c'est assez commun en Europe, ce n'est pas un problème d'être nu sur scène. J'avais aussi déjà réalisé un projet avec Mandeep où j'étais nu, il m'avait demandé et j'avais répondu positivement. Pour cette création, ça ne me dérangeait pas d'être nu sur scène parce que je l'avais déjà fait auparavant. C'est plus particulièrement la sensation de toucher la peau de l'autre danseur, là on entre dans un autre niveau d'intime. Je n'ai pas l'habitude de toucher la peau d'un autre homme, encore moins de façon sensuel. Mon principale et premier inconfort c'était de devoir toucher sa peau, cette sensation était désagréable. En effet, au début j'ai eu du mal à m'ajuster.

L.B. Pour toi, est-ce que le processus était complètement collaboratif ? Est-ce que tu te considères comme co-créateur de *Queen-size* ?

L.K. Nous avons créé une quinzaine de fragments. Au début du processus nous enlevions chacun nos vêtements puis nous nous sommes enlevés les vêtements mutuellement. Nous avons ensuite demandé à des professionnels de nous donner leurs retours et nous avons changé des choses. Une fois que nous avons terminé la pièce, nous avons pu la regarder. Nous l'avons jouée une fois, deux fois, trois fois, puis nous avons senti que si nous la jouions comme une chorégraphie et une forme répétitive nous risquions de nous ennuyer. Parinay et moi, nous avons alors commencé à nous emparer des matériaux de la pièce en jouant sur le temps et la vitesse, et le fait de nous surprendre. C'est comme ça que la pièce est devenue vivante en quelque sorte et le public a commencé à apprécier de la regarder. Nous avons eu des membres du public qui sont venus voir la pièce cinq fois. Ils nous ont dit qu'à chaque fois, la pièce n'était pas la même et nous ont demandé pourquoi ? C'est la beauté de la chose. Mandeep nous a dit de faire comme nous le sentions, de nous emparer des matériaux et de faire ce que nous ressentions. C'est comme ça que nous nous sommes amusés et que nous avons trouvé une autre liberté dans cette création. Nous n'étions pas deux danseurs et un chorégraphe à ce moment-là, il n'y avait pas de hiérarchie, nous étions tous les trois danseurs, tous les trois chorégraphes. Avec Parinay, nous avons même un dialogue en cours pendant la pièce où nous avons la possibilité de nous dire comment nous nous sentions et quel agencement nous voulions créer. Nous étions libres et c'est pourquoi cette performance prend vie. Nous avons beaucoup tourné, beaucoup voyagé, à chaque fois le public nous a toujours dit que la pièce paraissait nouvelle, authentique.

L.B. Est-ce parce que *Queen-size* est une réponse politique à l'article 377 du Code Pénal Indien qui t'a motivé à accepter de danser ?

L.K. Au début, je ne me faisais pas trop d'idée. J'ai grandi dans une Inde rural où la place de l'homme est omniprésente en tant que maître de maison, et l'honneur est primordiale... En plus, ma famille est dans l'Armée avec un cadre beaucoup plus stricte et conservateur. Quand j'ai commencé la danse, j'ai toujours dit que je n'ai pas trouvé la danse, la danse m'a trouvé. J'ai compris le sens de la liberté et d'une société avec des règles mais quelque chose manquait pour faire le lien. Je me suis rendu compte que j'avais des a priori sur les personnes gays et quand j'ai commencé à voyager j'ai compris et j'ai respecté ces personnes qui ne demandent que de vivre. J'ai toujours eu des amis gays depuis mon école en Europe. Je n'ai pas trop pensé au côté politique au début. Je savais qu'il y avait cette loi qui rendait l'homosexualité illégal, qu'ils ne pouvaient pas s'embrasser dans la rue, se tenir la main ou se câliner. De mon point de vue, quand cette pièce a été créée, je me suis rendu compte qu'elle ne défendait pas le fait que nous étions courageux de danser nu ou défendre la communauté gay. Pour moi, nous incarnions une émotion. C'est tout. Juste une émotion. Et c'est comme ça que nous le ressentons. En tant qu'homme hétéro, j'ai vu que ce que je ressentais pour une femme, ils le ressentaient pour un homme, il n'y a pas de mal à ça. J'incarne seulement une émotion.

L.B. Pour toi, est-ce que le désir est une réponse politique ? Est-ce politique de performer l'intime ?

L.K. Je ne parle pas beaucoup de politique. En Inde, la politique est partout et surtout dans les règles : fais ceci, ne fais pas cela. On a beaucoup de lois et elles sont peu flexibles. Je ne sais pas trop comment répondre à cette question. Je n'ai pas envie d'enfermer la pièce dans un cadre politique, je n'aime pas faire ça. Il faut croire en la liberté et vivre comme tu le souhaites.

L.B. As-tu eu des doutes sur la façon dont tu allais être représenté ?

L.K. Non, jamais. Au début, j'ai été un peu stressé pourtant à l'idée de toucher le corps d'un autre homme. Dès que le public entre, tous mes doutes disparaissent. Je ne vois pas qui est assis dans le public, si les personnes regardent ou ne regardent pas. Je fais en sorte de me concentrer pour transmettre cette émotion dont je t'ai parlé ultérieurement. Des fois Mandeep me parlait de la

réaction de certains membres du public et je lui répondais que je ne faisais pas attention étant trop concentré sur la performance.

L.B. Le *charpoy* peut être considéré comme le troisième partenaire. Comment t'en es-tu emparé ?  
L.K. Le *charpoy* m'a retenu pour cette création sinon j'aurais abandonné. Quand le processus de répétition a commencé, j'allais au studio pour travailler sur les tâches proposées par Mandeep sur les positions sexuelles et j'étais assez gêné n'étant pas gay. Mandeep et Parinay étant de la communauté, ils avaient l'air plus à l'aise. À ce moment-là, je me suis dit peut-être que cette création n'était pas pour moi, qu'il fallait auditionner un danseur gay ou que Mandeep prenne ma place. Pendant tout le trajet de métro jusqu'au studio qui dure 1h30 je voulais dire à Mandeep que je ne voulais plus prendre part à la création et qu'il fallait prendre un autre danseur avant que le processus ne soit trop engagé. En arrivant au studio, avant même de se dire bonjour il est arrivé vers moi en me demandant où on pouvait acheter un *charpoy*. J'ai 8/9 *charpoy*s chez moi et Mandeep les avait vu. Je lui ai dit que je pouvais lui en faire un. Et puis, je me suis dit pourquoi tu n'essayes pas encore une fois. Le soir même je suis allé chez un ami artisan de *charpoy* pour récupérer le matériel pour faire le *charpoy*. Il m'a proposé de le faire, je lui ai répondu non, c'est à moi de le faire, donne-moi juste un cadre. Puis j'ai ramené le cadre au studio et j'ai fait le *charpoy*, j'ai mis 8h d'affiler pour le tisser du matin jusqu'au soir, non-stop. Après que le *charpoy* soit construit et que nous l'essayons pour la première fois, je me suis dit : ne penses pas à l'autre corps qui est à côté de toi mais plutôt à la sensation que crée le *charpoy*. C'est comme ça que j'ai été de plus en plus absorbé dans la création par le *charpoy* et ensuite j'ai pu ressentir la peau de l'autre danseur. Voilà pourquoi je suis resté pour *Queen-size*, l'objet du *charpoy* en lui-même m'a permis de rester.

L.B. Mandeep m'a parlé de la relation tumultueuse entre Parinay et toi. Comment avez-vous réussi à créer un lien si proche et de tendresse entre vous deux au plateau ?

L.K. Nous avons tous les deux des personnalités opposées, dans l'espace du studio ou ailleurs on se dit à peine bonjour et chacun fait son chemin. On ne se parle pas. Chacun s'échauffe de son côté, on partage à peine un table au dîner après la pièce. On est si différent et éloigné. Au contraire, il se passe quelque chose pendant la performance, dès que le public entre et qu'on se fait face on fait en sorte que ça fonctionne. Non, on est pas très proche, on ne se parle pas, je ne connais rien de sa vie. Nous avons créé cette pièce en tant que chorégraphe et non pas en tant que danseur, c'est le lien qui nous maintient. C'est une des créations la plus proche à mon cœur et qui me touche toujours beaucoup. J'ai aussi dit à Mandeep que j'aimerais bien regarder la pièce depuis l'extérieur. On a fait 80 représentations et je suis le danseur qui est resté pendant toute la durée : Parinay s'est blessé deux fois donc Mandeep l'a remplacé pour quelques dates. Les deux ont eu la possibilité de voir ce que ça donnait depuis le public.

L.B. Comment cette création a particulièrement changé ta relation à la nudité et aux contacts corporels ?

L.K. J'ai déjà dansé plusieurs fois nu quand j'étais à l'école en Autriche, tout le monde était nu. Je n'étais pas gêné car tout le monde était nu. Dans une autre pièce dirigée par Mandeep, j'étais le seul à avoir accepté d'être nu. Je ne suis pas dérangé par la nudité quand je suis au plateau ou quand je regarde depuis la salle. J'étais plus embarrassé quand nous étions habillé et que je devais toucher Parinay. Juste le fait de devoir le tenir dans mes bras, le câliner, mon pubis attaché à son pelvis m'était inconfortable. Je me suis posé la question du but d'avoir étudié en Europe, de performer nu en Europe, de performer nu en Inde si je ne me dépassais pas pour cette pièce.

L.B. Avez-vous considéré les réactions que le public aurait pu avoir en répétition ?

L.K. Nous avons eu peur au début que lorsque nous allions danser le public nous arrête. Nous avons imaginé plein de scénarii possibles. Au contraire, quand nous l'avons joué pour la

première fois tout le monde a adoré. Si le public ne nous regarde pas, il regarde le sol mais ne part pas.

L.B. Est-ce qu'il y a des interactions entre toi et le public ? Si oui, comment as-tu répondu ?

L.K. Oui il y en a eu beaucoup. Au début, nous ne voulions pas toucher le public, nous ne voulions pas les embarrasser. Plus tard quand nous avons joué la pièce, nous nous sommes rendus compte que l'on pouvait impliquer le public. On a amorcé l'approche du public par le regard, avant Parinay et moi ne faisons que nous regarder, ensuite on a cherché à ouvrir notre regard au public : ils nous regardent et nous les regardons. Puis nous avons essayé de se pencher vers le public, de s'asseoir à côté quand une place était libre. Une partie du public appréciait, une autre prenait peur. Il y a eu de nombreuses fois où le public a interagit avec moi, en me caressant les cheveux, en murmurant à mon oreille. L'audience aimait beaucoup être impliqué dans la performance. On nous rendait parfois nos vêtements pliés que l'on avait enlevé à la fin d'une boucle. Le public appréciait qu'on lui fasse confiance.

L.B. Pendant la pièce on a vraiment l'impression que vous venez de vous rencontrer. Est-ce endurant de créer cette atmosphère authentique à chaque boucle ?

L.K. C'est comme ça qu'on a décidé de prendre des libertés par rapport au cadre chorégraphique. Quand on commence ou termine une boucle, on se met d'accord sur le prochain fragment. Nous avons mis en place un vocabulaire de gestes manuels pour signifier chaque partie. Nous nous regardions et nous faisons un geste l'un vers l'autre pour décider de la suite. Il y a eu des fois où nous n'étions pas d'accord, le public était médusé par l'échange de gestes alors nous nous étions assis le temps de souffler et faire une autre proposition. C'est pour ça que chaque version n'est pas la même et paraît si authentique.

L.B. Quelles ont été les discussions avec le public après chaque représentation ? Est-ce que tu penses que tu as joué un rôle important sur la façon dont les spectateur·trice·s ont pu saisir cette intimité, la relation entre deux hommes ou l'engagement de la proposition ?

L.K. On a remarqué quand un couple vient voir la pièce, au début chacun est assis de son côté, les bras croisés et au fur à mesure qu'ils voient notre intimité, on observe un rapprochement. Les réactions sont multiples : certains regardent ailleurs, d'autres sont pris par leur émotion. C'est arrivé que le public vienne démonter la scénographie avec nous. Quiconque vient voir la pièce à sa propre interprétation de cette intimité. En tant que danseur, j'ai l'impression que je montre quelque chose au public et qu'il s'en empare à sa façon, l'interprétation ou ce qui en sort leur appartient. Nous avons eu des temps de discussion après le spectacle quand nous n'étions pas trop fatigué même si ce n'est pas forcément prévu même si le public a très envie de dialoguer à la fin. Le public a toujours beaucoup de questions quand il vient nous voir : sur nous danseurs, le processus de travail, et comment nous faisons vivre cette intimité.

L.B. Était-ce important pour vous de recréer de l'intime dans un espace public, sous les yeux d'un public ? Faut-il rendre visible l'invisible ? Ou au contraire, ma privée n'a pas lieu d'être sous le regard ?

L.K. Personnellement, je n'ai pas envie de montrer mes moments d'intimité même si tout ne devrait pas se passer derrière un mur et tout ne doit pas être vu en public. L'intimité ne doit pas avoir lieu seulement derrière les barrières, derrière les rideaux, derrière une porte fermée. Toutefois, ce que je vis personnellement ne doit pas être étalé au public.

L.B. Est-ce que le point de vue de *Queen-size* est de montrer l'intimité de deux hommes homosexuels puisque l'article 377 envahit leur vie privée en faisant que sorte que cela devienne une affaire publique et aussi pour se réapproprier leur intime ?

L.K. Si on remonte dans l'histoire, et c'est quelque que je répète souvent à Mandeep, au public et aux discussions, que nous sommes le pays du *kamasutra*. Nous avons de nombreux temples avec

des sculptures et des peintures qui dépeignent des relations sexuelles hétérosexuelles, homosexuelles, bisexuelles etc... J'ai toujours eu la curiosité de penser qu'est-ce qui avait fait de nous un pays si conservateur ? Nous étions libres avant la colonisation des Anglais. Avant la colonisation, les rois avaient plusieurs femmes et des amants, tout le monde vivait ensemble. Quand les anglais sont arrivés, c'est devenu un crime. Alors que nous avons eu notre indépendance et que le Royaume-Uni a légalisé l'homosexualité, l'Inde a gardé la loi. Tout le monde devrait avoir le droit de vivre comme il l'entend.

L.B. Est-ce que *Queen-size* t'a permis d'aller au-delà de tes limites ? De te *challenger* ?

L.K. *Queen-size* m'a aidé à penser au-delà de mes aprioris et de voir à travers. Je viens d'un milieu conservateur et j'ai réussi à m'en dissocier, m'ouvrir et parler plus. Je suis content d'avoir fait partie de la pièce et de ne pas avoir abandonné. En quelque sorte et à mon niveau, j'ai contribué à aller à l'encontre de l'article 377 et m'ouvrir à la communauté LGBTQIA+, à leurs droits, leurs libertés, leurs émotions. J'ai été là pour créer cette pièce et aider à supprimer l'article 377.

## **Annexe 5**

### **Entretien avec Parinay Mehra, danseur de *Queen-size***

Par courriel.

Réalisé en anglais, traduit par Léo Bourgeon.

Léo Bourgeon - Est-ce que vous connaissiez l'autre danseur ? Comment s'est passé votre rencontre ? Est-ce qu'un lien s'est créé entre vous deux tout de suite après ?

Parinay Mehra – Je ne connaissais pas l'autre danseur personnellement même si nous avons déjà travaillé pour deux autres projets auparavant. Nous n'avions aucun lien d'amitié, je suppose qu'on fonctionnait bien ensemble pendant l'audition en concordance avec ce que le chorégraphe cherchait.

L.B. De quelles manières avez-vous créé ce lien d'amitié et de tendresse entre vous ?

P.M. C'est arrivé grâce à la vision du chorégraphe sur sa pièce, ses notes et ses directions ainsi que les mouvements chorégraphiques en eux-mêmes.

L.B. Est-ce que vous avez amené une façon de travailler avec vous ou vous avez préféré vous immerger dans celle proposé par Mandeep Raikhy ?

P.M. Je pense que c'est un peu des deux. Même si en ayant travaillé avec Mandeep a deux reprises, j'ai l'habitude de son processus de travail.

L.B. Est-ce que vous vous considérez comme co-créateur de la pièce ? De quelles manières ? Donner des exemples.

P.M. Non, mon rôle était de danser pour la pièce même si j'ai été impliqué dans la création du matériel chorégraphique. La base et la vision de la pièce ne sont pas de moi.

L.B. Est-ce que le fait que la pièce soit une réponse politique à l'article 377 du Code Pénal Indien vous a motivé de prendre le rôle ? Est-ce que vous avez ressenti ça comme un engagement politique et personnel ? Est-ce que vous pensiez que c'était votre responsabilité d'accepter ce rôle ou de faire partie de la pièce ?

P.M. Non. Quand Mandeep m'a parlé de son idée de pièce pour la première fois, il n'a pas mentionné l'article 377 du Code Pénal Indien, il m'a décrit vaguement son idée pour la pièce. C'est ce qu'il m'a dit qui m'a intrigué et m'a donné envie d'en faire partie. L'aspect politique est arrivé bien après, quand la pièce était presque finie. C'était peut-être ancré dans la tête de Mandeep tout du long mais il n'en a jamais parlé avec moi quand nous étions en création.

L.B. Était-ce facile pour vous de vous déshabiller ? Comment est-ce que la création a changé votre relation à la nudité et au contact corporel ?

P.M. Ce qui a rendu la chose facile c'est que cela faisait sens pour moi. En considérant ce sur quoi la pièce portait, il était évident que les contacts corporels et que la nudité était attendue. Ma relation avec la nudité est telle qu'elle fonctionne seulement si elle fait sens avec la vision du propos.

L.B. La pièce représente des rapports sexuels entre deux hommes. Était-ce un challenge pour vous ? Comment avez-vous lâché prise ? Est-ce que ça vous a paru naturel d'être au contact du corps de l'autre ?

P.M. Les danseurs ont l'habitude d'être en contact avec le corps des uns et des autres donc ça n'a pas été difficile pour moi. La représentation d'actes sexuels étaient étranges au début mais finalement ce n'est plus devenu un problème ou un challenge en tant que tel, comme je l'ai dit avant cela faisait partie du propos de la pièce.

L.B. Quelles ont été vos autres limites ? Qu'est-ce qui a été un challenge à relever ? Donner des exemples.

P.M. Le défi principal a été la durée de la pièce et l'endurance physique/mentale qui était requise.

L.B. Est-ce que vous vous sentiez confortable à l'idée d'être vulnérable, de vous livrer sans détour et de montrer une part intime de vous-même au public ?

P.M. Je ne pense pas avoir montré une part intime au public parce que pour moi je jouais un rôle. Si un personnage ou un moment donné de la pièce requiert d'être vulnérable alors c'est ce que tu dois faire.

L.B. Dans la pièce on a l'impression qu'ils viennent de se rencontrer. Est-ce surmontable de recommencer à chaque fois et de recréer une rencontre authentique à chaque fois que la boucle recommence ?

P.M. Non. Pour moi c'était la meilleure chose dans le fait de jouer la pièce. Cela a ajouté tant de spontanéité au jeu et à la pièce en elle-même.

## **Annexe 6**

### ***Backpacking with a charpoy, Mandeep Raikhy***

Backpacking with a charpoy / notes from the north-east  
7-21 November 2016

I had this nagging feeling last year that the dance we make in this country lives inside a bubble. It responds to nothing. Not to the world it is located in. Not even to itself.

At a time when artists were returning their awards and there was a raging debate on nationalism unfolding at the JNU campus, nothing stirred in this field of ours. Dance continued to invoke the male gods. Dance continued to reinforce and preserve the Indian national identity. An identity that we couldn't quite define, but also one that we wouldn't quite challenge. Dance simply continued to remain apolitical.

I was driven to make Queen-size for many reasons. To rid myself of these nagging feelings. To have a conversation with Nishit after years by responding to his Indian Express article 'Why my Bedroom Habits are your Business? To respond to the ridiculously outdated section 377 of the Indian Penal Code. To experience sexuality and intimacy as embodied subjects. To make the invisible visible. To make the familiar unfamiliar.

Most importantly, to practice my skill. The skill of meaning-making with the body. Even as I struggled to find a form and structure for the piece, it was clear to me that, unlike my previous works, I didn't want this one to sit on the shelf. Waiting to be invited to a festival. Waiting for some extra money that would pay for theatre hire in order to show the work again.

Waiting. I wanted to take it OUT.

Out of theatres that charge you a bomb. Outside of the proscenium space only a few access. Outside of the festival circuit. Outside of the metropolitan cities. Out, to the people, in various contexts. To students, to people who don't watch theatre. To where dance can get some air and encounter life again.

This tour of the work in the North-East was a perfect beginning. There many joys of being outside of the metropolitan city. Clean air and blue sky are only the first.

In the four cities we visited, we performed in the most wonderful spaces ever. From a dining room/ kitchen in Imphal where the audience was invited to sit on the kitchen counter and negotiate with the gas cooker and chimney to view the work to a beautiful octagonal studio in the outskirts of Aizawl that had a 360 degree view of the city on the adjoining hill. From a shed in the premises of an educational and livelihood organization that works with hundreds of differently-abled children in Shillong to a law chamber in Guwahati. Not to mention the prayer hall we used as a rehearsal space in Imphal. Each space lent a fresh reading to the work. Each space was as distinct as the city it was situated in.

So, how different was the reaction to the work during the tour from, say, audiences in Delhi? Not very. I realized very quickly into the tour that the gaze of the audience was the same, at least in its complexity. We experienced the curious, open and fixated gaze as much as the wary, confused, uncomfortable and the offended one. Sometimes many kinds of gazes on the same face at different points through the performance. We saw people watch other people watch the performance. We saw people watch in spite of their social conditioning. We saw people make an effort to encounter the taboo. We saw some people leave within five minutes. Sometimes in the middle of a fragment. We saw people stay for two and a half hours. Riveted.

What was different about the north-east though was how expressive people were after the show. They expressed their opinion and asked questions with an earnestness that's fast fading in Delhi.

Some thought it was too provocative, while others said that they appreciate how 'bold' the work is and that it needed to be this explicit to make the point. While some remained confused and missed the presence of a narrative, the others were very intensely bowled over by the lights, the sound and the performers. Some were scared for us. And some even came up to say that they found a dancer cute!

The most heartwarming thing about this tour was the hospitality we encountered wherever we went. I experienced, perhaps for the very first time, the growing strength of the artists' network. A community that supports, hosts and presents other works from the community despite its own struggle for resources. Ten years ago, we felt lonely and isolated. Last month, in the midst of a currency palaver, as we ducked the arrival of Donald, we savoured the potential of a community.

Mandeep Raikhy

**Annexe 7**  
***My morality, his gaze, Mandeep Raikhy***

MY MORALITY, HIS GAZE  
8th Feb 2017

*Queen-size* is a piece where the viewing of the work is an integral part of the work itself, where your own gaze along with that of the fellow audience members, as well as that of the performers, opens up fresh readings of the work. I have encountered over 3000 audience members in an intimate setting around the charpoy on which the dancers, Lalit and Parinay, perform intimacy evening after evening. Over 31 performances in 15 cities across the country, these encounters have become an archive of sorts. An archive of different kinds of gazes. An archive of the various readings of the same work. An archive of conversations around privacy, morality, love and rights. An archive of what performed intimacy can invoke. For someone who has watched all performances of *Queen-size* since its premiere in May 2016 and exchanged glances with over 3000 pairs of eyes, I feel the urge to write all this down lest I forget any of these encounters with people through whose eyes I have viewed the work. Many times over.

The student at Shiv Nadar University who came out to me in a whisper in one corner of the room after the performance

The girl who played with Lalit's hair during one performance

The two girls who chatted through the performance in Neb Sarai and got up in the middle of the performance only to be toppled over by the dancers

The man in Imphal who couldn't directly look at the performers.

The man who lit a cigarette while watching the performance in Delhi The lady who fainted after the second fragment in Pune

The photographer who hollered 'dim lighting' across the room as her explanation for using the flash mode on her camera

The person who stepped on Parinay's hand in Mizoram

The old man who clapped hesitantly as he left the room in Jor Bagh My friend who fell backwards because his chair broke during the Bandra show

The girl in the orange top who didn't stop crying through the show

The man who helped with the fixing of the charpoy before the show began in Shillong

The journalist who smiled for an hour while watching the performance

The girl who had known Nishit closely and helped us pack up the set after the show

The guy who posted on Facebook that this was the best sex ever

The lady in Guwahati who thought the performance was like an adult entertainment club

The girl who couldn't stop gushing over Parinay's performance at Ambedkar University

The man who came five hours early to the venue and left halfway through the second fragment in Ahmedabad only to return later to have a conversation about the show and admit that he had seen it earlier in Delhi

My friend's mother who thought the work was a bit 'non-vegetarian'

The friend who wept while watching the show because she remembered and missed Nishit

The man in Hyderabad who confessed to me after the show that he had sex with men regularly

The theatre director who changed his seat eight times in Mumbai  
The heterosexual couple who held hands and watched the show  
The friend who stayed and watched 7.5 hours of the show over 3 days  
The middle-aged lady whose face was accidentally grazed by Lalit's bum  
The man who kept moving his chair away from the dancers  
The student from Shiv Nadar University who nearly wrote an essay in the comments book  
The girl who whispered 'sexy!' into Lalit's ear during the performance in Aizawl  
The girl who brought her mother to the show in Kolkata  
The couple that peeked in through the curtain half-way through a fragment and left immediately  
The professor who left halfway through the first fragment in Shillong  
My cousins in Chandigarh who found the piece provocative  
The Ashoka University students who got the timing for the last entry wrong and got upset that they had missed the show  
The two friends who tapped their feet to the music as they watched the third loop in a row in Imphal  
The young boy whose phone kept falling and his friends giggled each time it fell from his hands.  
The Versova girl who wanted a refund because she felt cheated about not being able to watch the show from the beginning  
The guy in Guwahati who wondered why queer activists and the protestors against AFSPA never joined hands  
Students of architecture in Bombay who cornered me near the gate and asked me many many questions  
The person who posted on Facebook that the choreography was too neat and didn't capture the messiness of real-life intimacy  
The lady who wanted to see intimacy between two female bodies  
The German programmer who thought the work was great for India but wasn't sure how it would be read in Germany  
The theatre director in Bangalore who felt excluded as an audience member  
The man in Chandigarh who scrolled down his Facebook feed with his gaze fixed on the dancers.  
The gay friend who said he'd been very uncomfortable watching the piece because it felt like it exposed his life in public  
The guy who said he was scared for us  
The many people who photographed the wineglasses as soon as they entered the room  
The man who asked me whether I have seen any evidence of homosexuality in ancient sculptures in India  
The girl who was enraged by the work because section 377 was all about men and anal sex and that she had had enough of it now  
The many people who came and told us that this work was brave  
The guy who exclaimed that underwear in performance was so passé  
The two boys who travelled from Mansa to watch the performance in Chandigarh  
The girl who said that the piece reminded her that it had been a long time since she had been intimate with anyone  
The professor in Hyderabad who pointed out that the dancers had a particular kind of fit body, which was a highly problematic and hegemonic representation of gay men

The lady who touched the strings of the khat in the middle of the performance  
The professor who watched three loops in Kolkata and for whom the piece moved from being shocking to beautiful to banal  
The teacher who wanted to include the piece in his PhD  
The lady who said she would have liked to see more love and less sex  
The girl who was certain she saw tears in one of the dancers' eyes during a performance  
People who didn't know where to keep their bags  
The boy who expressed shock at finding out that one of the dancers was straight  
The sixteen-year old dance student who thought there was too much sex in the piece  
My theatre friend in Bombay who thought that the work was veering towards being too beautiful and needed to grow some teeth  
The unforgettable boy who came to watch the premiere and became my partner a month later  
The lady who wanted to buy the light installation for her home  
The film producer who wanted a photo with the half-clad, sweaty dancers after the show in Sitara Studio  
The person who wrote 'how can love be declared illegal?' in the comments book  
The boy who was uncertain whether the piece had ended  
Numerous people who left because they thought the show had ended when it hadn't

In protest against an archaic law that governs and affects millions of lives, the performance toured across India between August 2016- March 2017 in collaboration with Sandbox Collective. A special thanks to Minna & Raj Saran, Deepti Sharma, Manishikha Baul, Arushi Singh, Devdutt Pattanaik, Vivek Sahni, Anu Rangachar, Anurag Tyagi, Navroze Godrej, Krsna Mehta and Rashmi Dhanwani for making the all-India tour happen through their generous contributions. Queen-size is dedicated to Nishit and his dynamic spirit that continues to inspire us

## Table des matières

Remerciements	3
Sommaire	5
Introduction	7
PARTIE 1 / Déshabiller l'intime - Expressions de l'intime par le corps	23
A. <u>LE CORPS COMME RÉCIT DE SOI : HISTOIRE DE CORPS À FLEUR DE PEAU</u>	28
1. <i>LA PEAU : INTERFACE DU VÉCU</i>	28
2. <i>UNE QUESTION DE CORPORÉITÉ : LE CORPS EST UN FLUX</i>	33
3. <i>AU-DELÀ DU PERCEPTIBLE : HISTOIRES DE CORPS...</i>	35
B. <u>ÉTUDE DE LA NUDITÉ : ESPACES ET SIGNIFICATIONS DU NU EN SCÈNE</u>	40
1. <i>LES SIGNES DE LA NUDITÉ : QUAND LA NUDITÉ BROUILLE LES ESPACES</i>	41
2. <i>FLUIDITÉ DE LA NUDITÉ : QUAND LA NUDITÉ TROUBLE</i>	47
3. <i>AGENTIVITÉ DE LA NUDITÉ : FAIRE ADVENIR PAR LE CORPS</i>	50
C. <u>LE DÉSIR AU REGARD DE L'INTIME : ÉROTISME DANS L'ACTE PERFORMATIF</u>	55
1. <i>DESÉROTISATION : QUAND LE DÉSIR N'EST PLUS AU CENTRE</i>	56
2. <i>ÉROTISME DE SURFACE : LE DÉSIR EN SUSPENS</i>	57
3. <i>ÉROTISME ET REGARD : UN ÉCHANGE SCOPIQUE SCÈNE/SALLE</i>	59
PARTIE 2 / Dénuder les êtres jusqu'à l'essence -	
Relier l'intime à l'histoire collective par le sexuel en scène	63
A. <u>DES SEXUALITÉS AU PLATEAU : RAPPORT À SOI ET AU MONDE</u>	66
1. <i>DÉDRAMATISER LA SEXUALITÉ : SE SAISIR DE LA SEXUALITÉ ET DE SES POTENTIALITÉS LUDIQUES</i>	66
2. <i>LA SEXUALITÉ COMME OUTIL : RENONCER AU POTENTIEL EXCITATEUR DU SEXE</i>	69
3. <i>LA SEXUALITÉ COMME CULTURE : VOIR AU-DELÀ DE LA PULSION</i>	72
B. <u>ÉLAN SUBVERSIF DU POST-PORN SUR LES SCÈNES CONTEMPORAINES : RÉAPPROPRIATION DES INTIMES ET DU DÉSIR</u>	77
1. <i>SE DRESSER CONTRE LES OPPRESSIONS : DÉFAIRE LES IMAGINAIRES DOMINANTS</i>	78
2. <i>QUESTIONNER LES PAROLES SITUÉES : S'APPROPRIER LE DISCOURS</i>	81
3. <i>LA SEXUALITÉ « AGENCY-DRIVEN » DE LA PORNOGRAPHIE QUEER : UNE AUTRE DÉMARCHE DE CRÉATION</i>	84
C. <u>CONSCIENCE POLITIQUE DE L'INTIME : RECONQUÊTE DES ESPACES PUBLICS ET VISIBILITÉ DES INTIMES EN PERFORMANCE</u>	87
1. <i>INTIMITÉ DE LA SEXUALITÉ AU PLATEAU : UNE PROPOSITION POLITIQUE</i>	88
2. <i>GÉOGRAPHIE DE LA SEXUALITÉ : VERS UNE POLITIQUE DES ESPACES</i>	91

<b>3. S'EMPARER DU DEVENIR SEXUEL : ÊTRE ÉROTIQUEMENT HEUREUX·EUSES</b>	93
 PARTIE 3 / Exposer l'intimité de la sexualité au regard - Mécanique de l'intime en danse et en performance	 97
<b>A. <u>ABORDER LE SEXUEL DANS UN CADRE ARTISTIQUE :</u></b>	
<u>DES ÉTHIQUES DE CRÉATION</u>	100
<b>1. POLITIQUE DU CONSENTEMENT : AU REGARD DU LIEN CHORÉGRAPHE/INTERPRÈTES</b>	101
<b>2. DÉMARCHE COLLABORATIVE : RENCONTRES ET DISCUSSIONS</b>	105
<b>3. AGENTIVITÉ : POUR UN INTIME SPONTANÉ ET AUTHENTIQUE</b>	110
<b>B. <u>DES DISPOSITIFS SCÉNIQUES INTIMES : ALLER À LA RENCONTRE DES PUBLICS</u></b>	114
<b>1. SCÉNOGRAPHIE DE L'INTIME : POUR UN ESPACE INTIME</b>	115
<b>2. : POUR UNE INCLUSIVITÉ DU PUBLIC : UNE PLUS GRANDE INTERACTIVITÉ</b>	119
<b>3. UN PUBLIC QUI FAIT DES CHOIX : PLUS DE LIBRE-ARBITRE</b>	122
<b>C. <u>INTIMITÉ DE LA SEXUALITÉ : PERSPECTIVES DE TRANSGRESSION ET USAGES</u></b>	126
<b>1. HÉTÉROTOPIES INTIMISTES : ESPACES SEXUELS SUBVERSIFS ET LIBERTAIRES</b>	127
<b>2. PRISE DE CONSCIENCE DU REGARD : RÉCEPTION DES PUBLICS</b>	130
<b>3. CULTIVER SA CURIOSITÉ DE SPECTATEUR·TRICE : L'INTIME-MATIÈRE ET SON DEVENIR</b>	133
 Conclusion	 136
Bibliographie	141
Sitographie	143
Table des illustrations	144
Table des annexes	145
Table des matières	194