

Nudité et performance décoloniale : quand la sur-exhibition du corps racisé fait voler en éclats l'érotocolonie

Sylvie Chalaye, Pénélope Dechaufour

DANS **CORPS** 2021/1 N° 19 , PAGES 261 À 271

ÉDITIONS **CNRS ÉDITIONS**

ISSN 1954-1228

ISBN 9782271141590

DOI 10.3917/corp1.019.0261

Date de mise en ligne : 11/03/2022

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-corps-2021-1-page-261?!lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour CNRS Éditions.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Nudité et performance décoloniale : quand la sur-exhibition du corps racisé fait voler en éclats l'éroticolonie

Sylvie CHALAYE
Pénélope DECHAUFOUR

« On dit que
en nous rythme une musique
que personne d'autre que nous ne peut entendre.

On dit que
Après la mort
On continue de l'entendre.

On dit que
Nos os dans la tombe
Continuent de l'entendre.

On dit que nos cendres
Continuent de l'entendre.

On dit que
En nous rythme une musique
Qu'on peut ne jamais entendre.
À moins de faire silence en soi ».
Koffi Kwahulé, *Jaz* (1998).

L'entreprise coloniale, née avec la période dite des « grandes découvertes » à la Renaissance et qui a engendré la traite négrière transatlantique, l'esclavage, puis la construction des grands empires coloniaux fondée sur la discrimination, a engendré un territoire fantasmatique de domination sexuelle

et d'aliénation de l'autre. L'exploitation des terres était portée par un imaginaire de désir et de plaisir qui passait par la domination des corps. La colonisation n'est pas seulement l'occupation des territoires et leur prétendue valorisation, elle passe également par la domination des corps, asservis aux désirs du colon.

Derrière l'entreprise coloniale et ses images industrielles, il y a une face cachée faite de rêves exotiques, d'érotisation et d'appropriation sexuelle. Hérité de l'histoire coloniale, c'est ce territoire fantasmatique que la décolonisation politique n'a pas renversé, où continuent de prospérer clichés et stéréotypes racistes et qui occupe toujours la conscience collective que nous définissons comme « l'éroticolonie »¹. C'est pourquoi, les clichés érotiques façonnés par l'histoire coloniale continuent de hanter nos consciences et ne cessent de polluer les représentations, faisant résurgence à notre insu et enfermant afrodescendants et descendants de colonisés dans des idées reçues dont ils ont le plus grand mal à se dégager, d'autant qu'ils ont fini parfois par les intérioriser.

Dans les années 1990, les travaux scientifiques sur les exhibitions anthropologiques, la découverte des zoos humains par le grand public, le déploiement de la pensée postcoloniale dans les milieux universitaires amènent à porter un autre regard sur les nudités exotiques héritées des fantasmes coloniaux que l'engouement pour l'Afrique des années 1980 avait remis au goût du jour à travers notamment la figure de Joséphine Baker avec Lisette Malidor au Moulin Rouge, Grace Jones mise en scène par Jean-Paul Goude, Caroline Beaumont en Vénus callipyge, qui jouaient les nudités africaines dans des dispositifs de capture exotisante, histoire de convoquer toute sorte de fantasmes sauvages (Perault, 2013). De nombreux artistes et performeuses d'Afrique et des diasporas vont alors se

saisir de ces représentations qui semblent toujours et encore reconvoquer la Vénus Hottentote en filigranes pour mieux les déconstruire et travailler à l'émergence d'un « Autre » corps (Chalaye, 2018), un corps décolonial, émancipé, sorti de la gangue des préjugés coloniaux fantasmés. La Vénus Hottentote devient une figure emblématique au creux de la création contemporaine décoloniale, sorte d'icône qui rappelle la nécessité de décoloniser les regards et les fantasmes. Car pour reprendre l'ouvrage de Ngũgĩ wa Thiong'o : *Décoloniser l'esprit* qui date de 1986 et qui a été traduit en France en 2011 seulement, « décoloniser », c'est nettoyer nos esprits de tout un tas d'idées reçues, préconçues, si profondément ancrées dans nos systèmes de représentations qu'elles constituent des mécanismes de pensée qui le plus souvent rattrapent même ceux qui font tout pour leur échapper !

Qu'il s'agisse de la Sud-africaine Tracey Rose ou des Françaises Latifa Laâbissi d'origine marocaine et Rébecca Chaillon d'origine antillaise, ces artistes performeuses ont engagé leur pratique plastique, chorégraphique ou scénique dans une déconstruction du regard éroticolonial. Dans leurs pratiques performatives, ces artistes engagent leur corps dans une complète nudité jusqu'à l'exhibition la plus obscène. La nudité qu'elles exhibent ne flatte pas le voyeurisme du spectateur, ou sa concupiscence. Cette nudité éprouve au contraire la soutenabilité du regard, en offrant une réelle crudité du nu, sans voile, sans érotisation, sans possibilité d'évitement. Ces

performeuses déplacent la gêne du côté du spectateur et ramènent la nudité à l'agression première qu'elle représente quand elle s'impose à l'autre, au point de constituer un geste de malédiction, comme le font les femmes dans certaines

cultures africaines². Ces performances convoquent la mise à nu des corps, pour la retourner contre le regard du spectateur et interroger la réification qu'elle entraîne. Car au final, c'est le regard qui est mis à nu.

Mise à nu jusqu'aux poils

Dès ses premières performances, à la fin des années 1990, la Sud-africaine Tracey Rose³, une artiste qui appartient à la génération post-apartheid, utilise son corps comme un instrument afin de lutter contre les stéréotypes raciaux et sexistes. Dans *Span II*, la performance qu'elle réalise en 1997 pour la Biennale de Johannesburg, elle apparaît nue, enfermée dans une vitrine de musée, le corps rasé de la tête aux pieds et tissant, assise sur une télévision allumée, ses propres poils et cheveux. La télévision diffuse l'image en gros plan d'une femme nue allongée en odalisque. Non seulement le dispositif renverse les codes de l'histoire de l'art, mais il permet à l'artiste d'affirmer son émancipation à l'égard des représentations convenues du corps féminin. Elle renverse les topoï de l'érotisation qui repose traditionnellement en art sur une nudité lascive et une ondulation capillaire. Comme le rappelle Julie Crenn : « [L]a nudité et la chevelure sont deux stéréotypes féminins véhiculés par l'art depuis plusieurs siècles. En rasant ses cheveux, l'artiste supprime un signe extérieur à la fois de sa féminité, mais aussi racial. Un acte relevant à la fois de la vie intime, mais qui une

fois exposée aux yeux de tous, relève d'une histoire collective. » (Crenn, 2011) Mais surtout, elle impose son corps tout en provoquant le regard à un autre endroit que celui de la nudité, car elle renverse les attentes. Tracey Rose explique justement : « [a]vec mon corps nu sur la télé, je voulais nier la passivité de l'action du nu allongé. En faisant cette pièce, j'ai dû me confronter à ce que je n'étais pas supposée faire avec mon corps. L'œuvre est un acte de nettoyage, un *coming out*. »⁴

Son geste performatif qui consiste à poser son derrière sur le petit écran, à en faire un siège, tandis qu'elle tisse ses cheveux, exprime aussi son mépris pour les images du féminin médiatisées, mais le tissage de ses propres cheveux abandonnés au sol comme des déchets affirme sa détermination à une reconstruction de soi, à une réappropriation de soi et de son identité raciale et sexuelle. En même temps cette scène improbable d'une femme à la silhouette de Saartjie Baartman, dans une vitrine de musée, renvoie d'emblée le spectateur aux cabinets de curiosités, aux exhibitions ethnographiques et à l'aliénation raciale subie, à l'invention de la monstruosité. Et il s'agit bien de déplacer le regard

du spectateur, de le mettre mal à l'aise, comme l'explique Julie Crenn : « Tracey Rose impose au visiteur son corps, comme étant une curiosité ethnographique. Le visiteur peut, lui, esquiver du regard par gêne ou bien scruter l'action de Rose. *Span II* impose un malaise et nous fait réfléchir à différentes problématiques d'ordre racial et genre. »⁵ La question du regard est récurrente dans son travail. Dans *Untiled (Ongetiteld)*, une performance donnée au Bildmuseet à Umea en Suède en 1998, elle recherche le même malaise en travaillant sur le voyeurisme. À travers un miroir, on la voit nue dans une salle de bain où elle s'est rasée la tête et tricote ses longues mèches de cheveux tombées au sol, mais les images nous parviennent comme s'il s'agissait d'une caméra de surveillance qui les diffusait.

Dans *TKO (Technical Knock-out)*, une autre performance qui date de 2000, elle se met en scène nue, le corps couvert de talc en train de boxer un punching ball au cœur duquel se trouve la caméra qui filme la scène et nous renvoie, dans un jeu de renversement, le point de vue de la force d'inertie du sac de frappe. On pourrait aussi évoquer *The Black Paintings : Dead White Man*, une vidéo performative que l'on peut voir au FRAC de Lorraine, où elle apparaît de dos, nue, le corps peint, terreux en prêtresse païenne

déployant une danse d'imprécation face à un autel de carton où figurent les noms de martyrs célèbres de l'histoire. Sa silhouette rappelle, encore une fois, la Vénus Hottentote⁶, comme un fantôme, un revenant des temps coloniaux, avant de se retourner, de nous faire face, et de nous donner à voir son ventre plein, un corps dilaté qui porte la vie.

Comme Eva Barois de Caebel le fait remarquer, le corps est systématiquement au cœur de la démarche de Tracey Rose et participe de son identité artistique et de sa dimension cérémonielle : « [L]e travail performatif, de vidéo et de photographie de l'artiste prend presque toujours source dans son corps ou dans des corps. Le corps est ce qui ne ment pas, qui subit le poids généalogique du passé atroce. Ce passé le déforme, le transforme, le hante, le fait hurler, enfler, danser aussi. L'œuvre de Tracey Rose est cette transe historique, cérémonie de commémoration permanente, défi à l'oubli, haine de la fameuse résilience. Le corps et l'esprit de l'artiste sont ouverts, en permanence, à la possession — l'appellent-ils, la subissent-ils ? C'est l'histoire de toutes les dominations, de toutes les soumissions, de tous les meurtres, de tous les corps racisés, de tous les viols, qu'il faut entendre. L'histoire de l'apartheid bien sûr, mais d'autres histoires, plus anciennes ou plus contemporaines. »⁷

Le rictus du corps nu

C'est avec *Love* en 2003, un spectacle conçu avec Loïc Touzé au Théâtre

National de Bretagne, que la danseuse et chorégraphe Latifa Laâbissi⁸ a exploré

la première fois l'exhibition de la nudité au théâtre et sa force déshumanisante en faisant intervenir des danseurs en totale nudité, pris au piège dans la cage de scène. Leur nudité interroge l'état de nature et déssexualise ces corps humains qui dansaient des claquettes juste avant et se retrouvent nus à quatre pattes, prenant un *gestus* de lion en cage. La métamorphose de leur apparaît interroge la notion même d'exhibition et l'endroit du plaisir pour notre regard.

Avec *Self portrait camouflage*, en 2006, Latifa Laâbissi passe à un autre dispositif d'une plus grande violence pour le spectateur. Elle travaille sur ce qu'Isabelle Launay définit comme la grimace (Launay, 2015). Une grimace du corps nu qui se livre, dans un dispositif de galerie muséographique aseptisée, comme un météorite tombé du ciel, un paquet de chair racornie qui offre à la vue du spectateur tous ses replis, mêmes les plus intimes et qui tente de se déplier, de se défroisser, de se redresser, de se mettre enfin sur ses deux jambes et de prendre la parole, mais on n'entendra pas sa voix et finalement sur la musique de « J'ai deux amours » de Joséphine Baker, cette figure humaine ingère le drapeau

français consciencieusement jusqu'à l'étouffement. Le travail chorégraphique de Latifa Laâbissi entreprend de déconstruire l'éroticolonie en exhibant l'envers monstrueux, en éclairant l'autre face. La coiffe d'Indien qu'elle porte pour tout costume fonctionne comme l'indice des peuples colonisés et parqués dans des réserves. La coiffe amène de la couleur et de la beauté et instaure de la tension entre le bas et le haut, le céleste, les ancêtres, l'au-delà, le présent, l'être-là de la performance et le passé, et convoque une dimension métaphysique qui s'apparente à un rituel d'exutoire. Il s'agit aujourd'hui d'exhiber une autre réalité, celle des traces résiduelles de l'éroticolonie, autrement dit comment l'histoire coloniale vrille encore la chair, comment elle continue d'habiter les corps, de les hanter, de les posséder jusqu'à la folie parfois. « Au-delà de la nudité crue, explique Isabelle Launay, il s'agit de transformer un symptôme, de subir l'obscénité (*l'obscenus*, le mauvais augure) du regard de l'autre et le contre-attaquer gestuellement en lui renvoyant une noire grimace. D'un même geste, assumer les effets de l'emprise et de l'aliénation en les retournant » (Launay, 2015 : 38).

Dénuement et remplissage

C'est aussi sur ce retournement que travaille la comédienne et metteuse en scène Rebecca Chaillon⁹ qui conçoit des performances où son corps nu de femme noire et ronde impose sa réalité plastique

et organique au spectateur jusqu'à faire voler en éclats le résiduel éroticolonial qui habite encore les regards. Dans *Carte noire nommée désir* (2020), une performance issue de l'expérience de l'artiste

au sein des milieux militants anti-raciste, afro-féministe, queer et dans le sillage de sa participation au manifeste du collectif *Décoloniser les Arts* (2018), Rébecca Chaillon questionne son expérience intime d'artiste, femme, noire, française originaire de la Martinique, au travers des situations auxquelles elle se trouve exposée dans son parcours amoureux, dans son rapport au désir ou encore vis-à-vis du regard des autres¹⁰. Dans ses spectacles, elle renverse fantasmes et clichés et contraint à sortir de tout voyeurisme pour se confronter à la chair et au vivant. Elle fait de son seul corps en scène le champ des opérations, une matière à pétrir, qui ingère le monde, se laisse traverser et modeler par le monde et amène les spectateurs à voir sa présence humaine autrement, à dissocier l'être de sa masse de chair, et à voir advenir au contraire sa vibration, son énergie, sa poétique. Dans plusieurs de ses performances, *L'estomac dans la peau* (2014), *Où la chèvre est attachée, il faut qu'elle broute* (2018) ou encore *Carte noire nommée désir* (2020), elle travaille sur le principe de la femme-estomac, la femme-ventre, la femme-monde à l'image de la déesse mère paléolithique et ramène elle aussi, comme un totem, la Vénus hottentote dans toute sa réalité vivante, au cœur de l'enjeu scénique de sa présence de comédienne noire enveloppée, qui propose une autre vision du monde, et oblige à changer les points de vue : « [j]'emmêle mon français dans mes souvenirs créoles en racontant boulimiquement la violence de mon monde

de grosse jeune femme noire picarde bisexuelle. » (Chaillon, 2018)

Le geste performatif de Rébecca Chaillon est conduit par un principe fondamental qui est celui de la subversion. On le voit par exemple à travers son travail sur le motif du cannibalisme ou celui de la sirène. Ce principe consiste en un retournement des signes et des codes qui structurent la norme. Il opère notamment en jouant du « hors-norme » qui s'expose, voire s'exhibe en écho aux événements historiques qui ont forgé la norme sur des principes racistes, différentialistes, masculinistes et hétérosexués, une norme qui s'est s'érigée au prisme de la monstruosité des autres. Cette monstruosité est finalement retournée et devient dans l'espace de la création un ressort esthétique et un ressort de jeu. Une norme, enfin, qui nous ramène à la question de « l'universel », car n'est-ce pas toujours celui qui domine dans le rapport de force que connaît l'espace mondial, qui décide de « l'universel » ?

C'est cette monstruosité fabriquée que Rébecca Chaillon expose pour mieux la déconstruire par le biais de formes dramatiques qui sont elles-mêmes autant de monstres au regard des canons et des formes admises comme « légitimes » ou « convenables » dans le paysage théâtral institutionnel. Déconstruire l'idée même de norme en exploitant l'effet du « hors-norme » rejoint le protocole alimentaire de remplissage qui fait la particularité du travail de la performeuse Rébecca Chaillon. Dans son geste performatif on retrouve de manière récurrente le motif

de l'ingestion alimentaire comme avec *L'estomac dans la peau* pour lequel elle remporte le prix Dramaturgies plurielles du CNT en 2012 ou le nom même de sa Cie : Dans le ventre. Sur scène, elle ingère compulsivement pizzas, spaghetti, boudins, bières... jusqu'aux limites du possible, comme dans *Monstres, on ne danse pas pour rien* de Delavallet Bidiefono ou dans *Où la chèvre est attachée il faut qu'elle broute*.

Le travail artistique de Rébecca Chaillon est une recherche performative dans laquelle elle investit son propre corps qui devient le théâtre du drame, mais aussi l'enjeu plastique de la performance. Son corps devient un instrument de la performance, un matériau et un support qu'elle exploite dans toute la réalité tangible de la chair. Toute sa démarche consiste à éprouver le regard du spectateur pour déjouer les stéréotypes et contraindre à regarder autrement, il s'agit d'apprendre à déporter l'horizon d'attente du regard sur le corps féminin livré dans toute sa nudité, autrement dit livré avec d'autres attributs et artifices que le costume, et de l'amener à une autre sphère, une autre dimension, une autre relation. Ce corps nu qu'elle livre au regard ne cesse, dans ses performances, de rencontrer la matière, la boue, la fange, la nourriture ; elle enduit sa peau nue de toutes sortes de matériaux chromatiques, peinture, terre, farine...

Dans *Wihwashing* et *Carte noire nommée désir*, le corps est traité comme un territoire, la compulsion de nettoyage à la javel qui ouvre la performance et qui est aussi frénétique que le geste du criminel

qui nettoierait une scène de crime, contamine le corps de celle qui lessive le sol. Le blanchissage gagne en somme tout son corps, ce blanchissage qui devient cet oxygénation/occidentalisation, avec un x et un y et qui a contaminé la planète. Ce corps oxygéné, peroxydé, s'abandonne ensuite à un façonnage, un pétrissage qui le fait apparaître comme une figure statuaire, une Vénus ontologique, ces Vénus archaïques, paléolithiques, symbole de la terre-mère, et finalement, ce glissement du corps à la terre se poursuit avec les ramifications racinaires qui se mettent en place au cours de la fausse séance de soins capillaires, de tressage, où les rajouts de cheveux attachent la tête de cette figure mère aux trois points cardinaux du voyage triangulaire de la déportation originelle des diasporas noires. Puis sur ces curieuses cordes à linge, ces ponts de lianes capillaires, ces racines aériennes sont suspendues des photographies de célébrités noires. Ce qui renvoie à une filiation, une généalogie, de femmes qui, de mère en filles, se transmettent la haine de leur peau et la haine de leurs cheveux. Deux enjeux de l'identité et de la représentation de soi qui ramènent l'idée qu'elles se font de la beauté à la peau claire et au cheveu lisse, une idée de la beauté que les filles noires intègrent de génération en génération sous le poids de l'ordre dominant des canons esthétiques convenus.

Ce sont des couches et des couches d'aliénation, et d'éducation à l'effacement, à la disparition de soi, la disparition de ce que l'on est vraiment, qu'ont intégré les femmes noires avec l'esclavage. C'est

ainsi que l'on peut comprendre ce geste d'une des comédiennes qui noue autour de sa tête une accumulation de madras, de tissus, superposés jusqu'à créer une tête lourde, encombrée, étourdie qui a du mal à se tenir, qui croule sous ce mille feuilles, ces couches sous lesquelles disparaissent ses cheveux et au final son être, sa pensée... c'est une représentation de l'aliénation, à laquelle se rajoute le masque de cirage, le café qui glisse sur sa peau et les paillettes qu'elle colle sur ce corps torse nu à l'image de l'idée exotique que l'on se fait de la « négresse » en pagne, selon la formule de l'époque sur toutes les publicités coloniales. Il s'agit pour Rébecca Chaillon d'exhiber les cicatrices, les traumatismes, les « blessés » comme on dit aux Antilles, que l'érotocolonie a laissés dans les corps, autrement dit comment l'histoire coloniale vrille encore aussi la chair, comment elle continue d'habiter les corps, de les hanter, de les posséder jusqu'à la folie parfois. C'est pourquoi, elle performe dans ces deux spectacles avec d'autres femmes noires, tour à tour spectatrices et performeuses qui amènent au plateau, un bouquet de corps, un bouquet de femmes noires qui offrent toute une palette de nuances chromatiques et plastiques, toute une variété de présences et déploient un véritable rituel d'exorcisme érotocolonial.

Rébecca-Vénus qui se met à fumer, et qui est bien un clin d'œil à Saartjie Baartman, qu'on représente souvent fumant la pipe, prend alors entre ses jambes à la place de ce sexe fantasmé, de cette vulve à la démesure convoitée, un moulin à café qui broie, mouline toutes

les idées reçues, les clichés, les stéréotypes qui ont construit une image de la femme noire en dehors des canons de la beauté. Tout se passe comme si son sexe passait à la moulinette et broyait ces images et qu'il nous préparait à entendre une autre parole, poétique cette fois, celle des profondeurs d'un moi qui perçoit le monde qui l'entoure, depuis une autre rive, non plus celle de l'oxygénation/occidentalisation, avec un x et un y, mais une autre parole qui résonne, une parole créatrice, une parole inouïe qui fait entendre le désir paradoxal, la fascination/répulsion dont est éternellement victime celle que l'on perçoit comme un « baobab au milieu des saules pleureurs » dit une voix off. « Nous te voulons, mais sans toi, tu es trop belle, pour que nous puissions accepter ton arôme, tu incommodes de force nos nez instruits et fins. Tu es belle mais trop pour que nous puissions te voir sans cesse... » dit encore la voix.

Se déploie ainsi une langue inventive, qui puise aux sources d'une métaphore botanique extrêmement sensuelle, tandis que la performance d'un autre corps de Vénus hottentote tournoie sur le plateau en une magnifique figure plastique de Blackwomanpower qui en fait une icône de résilience. C'est cet « Autre » corps, ce corps reconquis, ce corps que le regard érotocolonial empêchait de voir, mais qui peut se reconfigurer, se reconstruire par l'acte même de création et que la performance nous oblige à voir le temps d'une rencontre théâtrale, avant de disparaître dans l'anneau magique de la scène.

Rébecca Chaillon met son propre corps en danger, elle s'expose à une fragilisation intrinsèque de son intégrité physique et psychique mais parce que ce geste relève d'un discours que l'artiste prend elle-même en charge – un discours indépendant, affranchi – il est ce geste qui symbolise glorieusement la reprise de la parole sur des siècles de domination et d'aliénation par le racisme, le capitalisme, l'impérialisme, le patriarcat ou encore les discours hétéro-normatifs. La prise de risque participe du dépassement artistique qui est le sien et par l'exhibition même de son corps, elle retourne la violence du regard : « [p]erformer, mettre mon corps en sacrifice, me laisser traverser par une audience pour qu'elle se raconte ses histoires à travers mes clichés, ceux qui ont construit ma vie. Que j'aie cherché à y coller ou à m'en éloigner. M'exposer frontalement, fragilement et raconter mon intime à un public majoritairement blanc. Un danger ou une prise de pouvoir ? J'opte pour la deuxième proposition de toute évidence. Je me réapproprie la violence, je la fais mienne, j'exerce un pouvoir sur elle en la filtrant et en la sublimant. » (Chaillon, 2018 : 21)

Le travail de Rébecca Chaillon sur les identités, le corps, la violence, le désir et la mise en danger de son propre corps, pris entre un dénuement extérieur et un remplissage intérieur, une tension entre dépouillement, mise à nu, mise à vif et gavage, bourrage jusqu'à la limite de l'acceptable, aux confins de l'improvisation et de la dépersonnalisation de soi, avec cette confrontation à la nourriture et à la matière, amène à percevoir de manière

sensible tout ce qui hante l'artiste et à nous interroger sur la façon dont les créateurs d'aujourd'hui engagent de nouveaux rapports à cette mémoire politique du trauma qui n'est pas sans traduire la résurgence d'une relation quasi animiste au monde. Elle formule d'ailleurs clairement cet enjeu à l'occasion de sa première création *L'estomac dans la peau* : « [j]e voulais raconter les histoires de ma peau, de mon ventre », autrement dit : « [l]'histoire de mon estomac élastique, mon deuxième cerveau parce que le premier est trop complexé, et l'histoire de mon corps qui porte une souffrance que mes aîné-e-s me taisent, de ma bouche qui désire sans cesse, de mon cœur qui espère dans l'occulte trouver réconfort et de ma peau noire qui se croit tigrée, de cuir et de chocolat, l'histoire de ma condition de zèbre. » (Chaillon, 2018 : 21)

Ces artistes afrodescendantes, qui performent en tant que plasticienne, danseuse-chorégraphe ou comédienne et qui engagent leur corps et leur nudité dans leurs performances, abordent leur pratique comme une cérémonie de désenvoûtement, d'exorcisme, pour libérer les corps de l'emprise du regard colonial et des fantasmes qui continuent de les façonner, pour faire voler en éclats la gangue des stéréotypes qui leur colle à la peau, afin de retrouver l'« Autre » corps, le « corps désérotocolonial », le corps réel, celui qui échappe à toute domination, le corps qui n'appartiendra jamais au maître, ce corps qui est profondément inscrit au creux du geste artistique, ce corps marron (Chalaye, 2018) qui est reconquête de soi. Tracey Rose tisse ce

corps à partir de ses propres poils et cheveux, de ce qui est matière rebut tombée du corps nu dépoilé. Dans le travail de Latifa Laâbissi, ce corps-météorite jeté au sol comme un déchet, sexe béant, est devenu charogne informe ; elle parvient à le déplier, le redresser et à retrouver une verticalité humaine que la coiffe chatoyante d'indien étire vers le ciel, derrière une tribune où la prise de parole sera possible bien que difficile. Quant à Rébecca Chaillon, elle évoque elle-même, ce dédoublement qui est le ressort de son geste performatif : « [j]e performe toujours à l'endroit qui me gratte et qui me dédouble. » (Chaillon, 2018 : 22) Elle amène son corps à incarner une densité plastique, une énergie extraordinaire en le refaçonant dans la matière et en l'imposant à la perception du spectateur comme un ventre, une panse et une vulve à la fois, l'ancre de tous les possibles, celui de la terre-mère qui reconquiert noblesse et puissance et peut embrasser le monde.

En mettant leur corps nu au centre de leur pratique performative, en offrant cette nudité de la naissance, cette nudité des origines, ces artistes convoquent le pouvoir créateur des peuples qui se sont arrachés à l'aliénation en ne pouvant compter que sur la mémoire du corps et le souffle ontologique, cet *anima* qui s'est conservé au fond de la cale dans le dénuement absolu, cette vibration qui permet au corps démembré, que la violence de l'histoire coloniale a éparpillé, de se reconstituer, de retrouver sa structure première et de résister.

Bibliographie

- Baudelot A. (éd.) 2015, *Grimaces du réel : Latifa Laâbissi*, Les Presses du réel.
- Blanchard P., Bancel N., Boëtsch G., Taraud C. & Thomas D. (éds.) 2018, *Sexe, race et colonies. La domination des corps du XV^e siècle à nos jours*, Paris, La Découverte.
- Boëtsch G., Bancel N., Blanchard P., Chalaye S. & alii. 2019, *Sexualités, identités et corps colonisés*, Paris, CNRS éditions.
- Chaillon R. 2018, « En digestion », dans Cukierman L., Dambury G. et Vergès F. (éds.), *Décolonisons les arts !*, Paris, L'Arche : 21.
- Chalaye S. (éd.) 2013, *Cultures noires en France : la scène et les images, Africultures*, n°92-93, Paris, L'Harmattan.
- Chalaye S. 2018, « Reconstruire l'« Autre » corps : émancipation et création contemporaine », dans Blanchard P., Bancel N., Boëtsch B., Taraud C. & Thomas D. (éds.) *Sexe, race et colonies. La domination des corps du XV^e siècle à nos jours*, Paris, La Découverte, pp. 478-506.
- Chalaye S. 2018, *Corps marron. Les poétiques de marronnages des dramaturgies afro-contemporaines*, Caen, Passage(s).
- Coquery-Vidrovitch C. 2013, *Les Africaines. Histoire des femmes d'Afrique subsaharienne du XIX^e au XX^e siècle*, Paris, La Découverte.
- Crenn J. 2011, « Tracey Rose : le défi au corps », dans *Africultures*. En ligne, consulté le 1^{er} avril 2021 : africultures.com/tracey-rose-le-defi-au-corps-10337/.
- Cukierman L., Dambury G. & Vergès F. (éds.) 2018, *Décolonisons les arts !*, Paris, L'Arche.
- Launay I. 2015, « Gestes tordus, gestes toxiques, gestes revenants sous le signe des grimaces de la Vénus Hottentote, de

- Jane Avril et de Joséphine Baker », dans Baudelot A. (éd.), *Grimaces du réel : Latifa Laâbissi*, Les Presses du réel.
- Perault S. 2013, « *Paris Black* des années 1980 : regard noir en coulisse », dans Sylvie Chalaye (éd.), *Africultures*, n°92-93, « Culture(s) noire(s) en France : la scène et les images », pp. 224-229.
- Wa Thiong'o N. 2011 (1986), *Décoloniser l'esprit*, Paris, La fabrique.

Notes

1 Cette notion émerge d'un travail mené avec l'ACHAC pour deux ouvrages : Blanchard P., Bancel N., Boëtsch G., Taraud C. & Thomas D. (éds.) 2018, *Sexe, race et colonies. La domination des corps du XV^e siècle à nos jours*, Paris, La Découverte. Boëtsch G., Bancel N., Blanchard P., Chalaye S. & alii. 2019, *Sexualités, identités et corps colonisés*, Paris, CNRS éditions.

2 En Afrique au Nigeria, au Mali, au Liberia, au Kenya, en Côte d'Ivoire ou encore en Afrique du Sud, il arrive que les femmes manifestent nues et montrent leur sexe quand elles descendent dans la rue pour se dresser contre le pouvoir. On pense notamment aux manifestations contre la répression coloniale dans certains villages de Côte d'Ivoire dès 1952. Voir : Coquery-Vidrovitch C. 2013, *Les Africaines. Histoire des femmes d'Afrique subsaharienne du XIX^e au XX^e siècle*, Paris, La Découverte.

3 Artiste plasticienne née en 1974 à Durban en Afrique du Sud. Elle pratique la performance et la photographie depuis 1996 et appartient à la première génération post-apartheid.

4 "With my naked body on the TV I wanted to negate the passivity of the action of the reclining nude. In doing the piece, I had to confront what I wasn't supposed to do with my body. The work is a cleansing act, a coming out.", Tracey Rose citée par Sue Williamson, "A feature on an artist in the public eye: Tracey Rose", *Artthrob, contemporary art in South Africa review*, n° 43, mars 2001. En ligne, consulté le 1er avril 2021 : artthrob.co.za/01mar/artbio.html.

5 *Ibid.*

6 La figure de la Vénus hottentote se retrouve de manière obsédante dans l'œuvre de Tracey Rose. Issue de l'ethnie khoïsan, comme Saartjie Baartman, Tracey Rose lui prête en somme son corps dans plusieurs de ses performances. La création qui lui est directement dédiée est *Venus Baartman* (2001), une photographie où elle apparaît nue dans de hautes herbes.

7 Eva Barois de Caével, à l'occasion de l'acquisition de *The Black Painting : dead White Man* en 2013, collection.fraclorraine.org.

8 Née en 1964 à Grenoble au sein d'une famille d'origine marocaine, elle pratique la danse contemporaine et se forme notamment à New York au studio Cunningham. Elle danse et travaille auprès de divers chorégraphes durant les années 1990-2000, notamment Jean-Claude Galotta, Robyn Orlin, Jennifer Lacey, Loïc Touzé, avant de s'affirmer comme chorégraphe et de fonder la compagnie « Figure Project » en 2008, à la suite de *Self portrait camouflage* (2006).

9 Née en 1985 à Montreuil de parents martiniquais, Rébecca Chaillon est une comédienne, formée au Conservatoire de Paris XX^e et à l'Institut d'Études Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle. Elle crée sa compagnie en 2006 et à la suite d'une rencontre avec Rodrigo Garcia elle écrit pour la scène performative et développe une pratique originale de « body-painting gore ».

10 Voir les visuels du site de la Cie de Rebecca Chaillon, la *Compagnie dans le ventre*. En ligne, consulté le 27 juillet 2021 : <http://dansleventre.com/wordpress/spectacles/carte-noire-nommee-desir/>.