

LA LIMITÉ DANS L'ART PERFORMANCE AU XXI^e SIÈCLE: TRANSGRESSION ET ABANDON À LA TRANSE

Boundaries in the art performance of the 21st century : transgression and the abandonment to trance

Our paper, titled *Boundaries in the art performance of the 21st century : transgression and the abandonment to trance* (« *La limite dans l'art performance au XXI^e siècle: transgression et abandon à la transe* »), seeks to explore the meaning of boundary-pushing practices within the art performance of the 21st century centred around violence, in reference, on the one hand, to the concept of transgression and, on the other, to that of transcendence. If transgression “has become a cliché of modern culture”, as Anthony Julius (2008) puts it, how can we project a post-2000 boundary-pushing performative and choreographic practice without witnessing an undesired dilution of the concept while also being respectful of the ethical values that a new wave of artists is advancing? Our analysis of several performances signed by Jan Fabre and Youness Aboulakoul, respectively – two performance artists marked by different generational and socio-cultural backgrounds – provides the framework to acknowledge the different ways in which contemporary artists may nourish the notion of boundary-pushing models. While Jan Fabre denounces what we might call “pseudo-transgression” in *Orgy of tolerance* (2009) as he employs himself a series of shock strategies and a radical display of physical violence, French-Moroccan choreographer Youness Aboulakoul directs the boundary-pushing performative process to his own body by the means of trance, without ever recurring to an actual corporeal brutality that might hurt or shock the audience. These different practices open what we hope to be a productive field of debate helping us to understand how choreographic and performative systems are changing in relation to the way in which concepts such as violence, transgression, and corporeal limits are being shaped and socially accepted and assimilated today.

Key-words: *boundaries, performance art, contemporary dance, transgression, transcendence, trance*

I. Transgression et subversion dans le spectacle contemporain: épuisement inévitables des limites à franchir?

Après la deuxième guerre mondiale, la notion de transgression occupe une place de plus en plus importante dans les arts plastiques et les arts de la scène. Des actionnistes viennois qui créent des « messes sanguinolentes² » au *body art* de Gina

¹ Université Laval, Québec, Canada.

² Elisabeth Lebovici, « ARTS. Scato, maso, chirurgical. À Marseille, retour sur le *body art* des années 70, dans sa version sombre et gore. Avec les œuvres d’Otto Mühl, Hermann Nitsch, Frédérique Petzold... Quand l’art se fait la peau », *Libération*, le 17 août 1996, https://www.liberation.fr/culture/1996/08/17/arts-scato-maso-chirurgical-a-marseille-retour-sur-le-body-art-des-annees-70-dans-sa-version-sombre-_180706/ [consulté le 20 novembre

Pane, qui fait de son corps le véhicule d'un « usage délibéré de la blessure³ », et jusqu'à la propension pour ce que certains qualifient comme « blasphème » chez le plasticien Andres Serrano, l'auteur d'*Immersion (Piss Christ)*⁴, le spectre des transgressions, comprises dans leur sens premier de « violation, péché, faute » ou encore comme « action de franchir, traversée⁵ » s'avère très large et varié dans l'espace occidental notamment à partir des années '60. Ces manifestations, aussi écartées soient leurs propositions sur un plan esthétique, ont en commun un intérêt nouveau et radical envers le corps, dont la chair « est plus ou moins offerte aux entailles du bistouri, à la morsure du poinçon, au feu du chalumeau⁶. »

Parmi les artistes de la scène dont les carrières se sont développées pendant les années '80 et '90, tels que Jan Fabre, Jan Lauwers, Rodrigo Garcia ou Romeo Castellucci, certains réinsèrent de manière innovatrice les traces de la violence qui domine l'art performatif des décennies précédentes. Dans un vrai esprit postmoderne, la violence est souvent accompagnée d'une approche (auto)ironique humoristique. Chez le créateur belge Jan Fabre, auteur de spectacles hybrides où art théâtral, art performance et chorégraphie se mêlent en brouillant les frontières traditionnelles des arts de la scène, la violence est à la fois une forme de transgression, une critique sociale et le signe de l'émergence d'un rituel théâtral réinventé. Des spectacles somptueux aux touches baroques de l'espagnole Angélica Liddell jusqu'aux performances imprégnées à la fois de cruauté et d'humour d'Akemi Takeya⁷ ou d'Ivo Dimchev⁸, la violence est toujours présente sur scène pendant les premières deux décennies de ce siècle.

Dans ce contexte, il se pose la question de savoir en quoi consiste le changement le plus signifiant par rapport à la manière dont le discours autour de la violence a changé au long de quelques années seulement. Quels sont les enjeux portés par le concept de violence dans la pratique chorégraphique-performative des dernières années? Si « les transgressions sont des affaires à court terme qui ne

2021].

³ David Le Breton, « Body Art : la blessure comme œuvre chez Gina Pane », *Communications*, Le Seuil, no. 1/2013, p. 102.

⁴ *Immersion (Piss Christ)* révèle l'image d'un Christ crucifié envahi par le fluide urinal. Il est néanmoins important de préciser que Serrano, auteur d'une série entière d'images jugées blasphématoires, dit n'avoir « aucune sympathie pour le blasphème » (Andres Serrano en entretien avec Vincent Noce, « Je n'ai aucune sympathie pour le blasphème », *Libération*, le 19 avril 2011, https://www.liberation.fr/arts/2011/04/19/je-n'ai-aucune-sympathie-pour-le-blaspheme_730037/ [consulté le 20 novembre 2021]) et qu'il s'agit ici d'un écart considérable entre la perception de l'œuvre d'un artiste et sa propre profession de foi.

⁵ « *Transgression*. Empr. au lat. *transgressio* : 1. lat. chrét. ‘violation, péché, faute’ [...] 3. action de franchir, traversée », *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, <https://www.cnrtl.fr/etymologie/transgression> [consulté le 20 novembre 2021].

⁶ Murielle Gagnebin, « Art et perversité : le cas Gina Pane », *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 219.

⁷ « Akemi Takeya met en place une bataille entre ‘actionnisme’ et ‘lémonisme’; elle adapte, confronte et reconstitue des stratégies spécifiques à l'actionnisme. » [notre traduction de l'anglais], « Lemonism X Actionism », *Mumok.at*, le 21 juillet 2015, <https://www.mumok.at/en/events/lemonism-x-actionism> [consulté le 20 novembre 2021].

⁸ « Artiste résolument pluriel et prolixe, Ivo Dimchev fascine par la singularité de son imaginaire à la fois grotesque, baroque et violent. », *Tap-Poitiers.com*, <https://www.tap-poitiers.com/spectacle/som-faves/> [consulté le 20 novembre 2021].

cherchent pas tant à abolir les règles mais plutôt à les faire suspendre pendant un instant⁹ », peut-on et doit-on continuer de regarder la transgression sur scène à une époque où l'on serait tenté de convenir qu'on a « tout vu », tout en assistant à une certaine dilution dudit concept ?

Nous tenterons de répondre à ces questions ayant comme point de départ le traitement et les fonctions de la *limite* dans un contexte performatif où la violence se trouve au centre de la démarche artistique. En gardant à l'esprit le fait que « [f]aire l'analyse, la chronique, le procès et la critique de la violence, c'est raisonner par dissonance¹⁰ », nous nous proposons ainsi de saisir la manière dont la violence se joue dans la spectacle contemporain entre *transgression* et *transcendance* (« monter au-delà¹¹ »). Pour y arriver, nous souhaitons plonger – sans vouloir nous limiter à seules ces deux créations – dans l'univers chorégraphique et performatif de Jan Fabre et de Youness Aboulakoul, notamment par l'intermédiaire des spectacles *Orgy of Tolerance* et *Today Is a Beautiful Day* respectivement. Appartenant à des générations différentes et imprégnés d'héritages culturels tout aussi différents, Fabre et Aboulakoul nous offrent deux modes distincts d'approche envers la limite. Cette quête nous permettra ainsi d'imaginer les nouvelles directions esthétiques et idéologiques vers lesquelles les manifestations de la violence performative se dirigent aujourd'hui, sans toutefois envisager une analyse analogique entre les modes opératoires des deux artistes.

Entre transgression et (limites de la) dénonciation:

Jan Fabre – *Orgy of tolerance*

Artiste avant-gardiste qui a fait son début dans les années '70, Jan Fabre appartient à une génération d'artistes flamands en quête expresse de la subversion et du choc, parmi lesquels l'on compte également Wim Delvoye, Alain Platel, Thierry de Cordier, Panamarenko ou Jan Lauwers. Ce sont des artistes flamands qui s'adonnent légèrement aux excès de l'expression plastique – qu'il s'agisse d'un objet ou d'un corps sur scène – cultivant sans pudeur l'étrange, la cumulation et la juxtaposition baroque des sens, « les forces chaotiques enfouies dans la chair¹² », en passant par un emploi des fluides corporels qui évoque sans doute l'actionnisme viennois, tout en se montrant beaucoup plus imprégné de « bouffonnerie » et d'ironie. Fabre a commencé sa carrière sans que cette dernière en soit une, organisant des interventions performatives censées choquer les citoyens d'Anvers, sa ville natale.

Avec sa compagnie théâtrale Troubleyn, il est consacré dans les années '80 comme un grand artiste de la scène en Europe comme aux États-Unis : bien que son

⁹ Anthony Julius, « A Transgressive Work and Its Defences », *Transgressions. The Offences of Art*, Londres, Thames&Hudson, 2002, p. 23.

¹⁰ « Faire l'analyse, la chronique, le procès et la critique de la violence, c'est raisonner par dissonance, c'est déjouer, défaire, déconstruire et fabriquer en retour des perceptions, des consciences, des concepts et des visions d'en-bas, au sol, des mondes intérieurs, comme autant de positivités historiques, de densités charnelles ; c'est ouvrir, relayer et raviver de la conflictualité. », Elsa Dorlin, « Travailleur la violence », *Centre National de la Danse*, <https://www.cnd.fr/fr/program/2847-seminaire-elsa-dorlin> [consulté le 20 novembre 2021].

¹¹ « du latin, *transcendere*, de *trans*, au-delà, et *scandere*, monter », *Le Littré*, <https://www.littre.org/definition/transcendant> [consulté le 20 novembre 2021].

¹² Pierre Sterckx, « Les émulsions gothiques de Wim Delvoye », *Ères* (« Chimères »), no. 2/2010, p. 153.

art ne fasse pas l'unanimité (ce ne fut jamais le cas, par ailleurs), les critiques finissent par admettre que « sa place se trouve parmi les metteurs en scène européens de premier rang¹³. » Au long des décennies, ses expériences urbaines de jeunesse se transforment en productions prodigieuses et spectaculaires et trouvent leurs places dans la programmation des festivals les plus prestigieux au monde. Accueilli comme un génie de la transgression ou, bien au contraire, hué à la Cour d'honneur d'Avignon en 2005¹⁴, Jan Fabre est pour Hans-Thies Lehmann l'un des plus brillants représentants du théâtre postdramatique qu'il a théorisé¹⁵.

Quant à son rapport avec la transgression, c'est Jan Fabre même qui avoue son goût pour l'interdit et pour une forme d'art qui ne saurait se séparer de la notion de délit. Il raconte ses premières rencontres avec l'art par la notion d'infraction, évoquant une jeunesse agitée, où il participait au cambriolage des villas des riches parce qu'il aimait « l'idée de risque et la tension¹⁶ ». Au-delà de la réception purement esthétique de ses créations les plus génératrices de controverses dans le milieu du théâtre contemporain (*C'est du théâtre comme il était à espérer et à prévoir*, 1980 ; *Le pouvoir des folies théâtrales*, 1984 ; *L'histoire des larmes*, 2005 ; *Je suis sang*, 2007 ; *Orgie de la tolérance*, 2009 ; *Mount Olympus*, 2014), ses pratiques sont largement débattues et contestées à partir des années 2010, surtout après les accusations de « harcèlement sexuel » et d'« humiliations » avancées par plusieurs de ses ex-collaboratrices et collaborateurs¹⁷. Si cette controverse reste encore à être réglée par la justice¹⁸, on ne peut pas ignorer le fait que les fervents débats autour de cette problématique ont eu pour conséquence la mise en lumière d'une différence radicale entre la manière dont deux générations différentes de créateurs regardent la question des *limites corporelles* lors d'un processus de travail¹⁹.

¹³ Notre traduction du texte original en anglais, Arnd Weseman, « Jan Fabre. Belgian Theatre Magician », *The Drama Review*, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, no. 4/ 1997, p. 41.

¹⁴ « Avec cette œuvre, le chorégraphe anversois se heurte au conservatisme d'une part de la critique et provoque une violente controverse sur les limites de la représentation. Une partie de la critique et des spectateurs iront jusqu'à voir dans ce choix de programmation le signe de la 'déchéance du Festival' et dénoncent une dérive obscène. », Céline Leclère, « Quand Avignon se met à huer : 5 pièces à scandale », *France Culture*, le 20 juillet 2020, <https://www.franceculture.fr/theatre/quand-avignon-se-met-a-huer-5-pieces-a-scandale> [consulté le 22 novembre 2021].

¹⁵ Voir Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, traduction Philippe-Henri Ledru, L'Arche, 2002.

¹⁶ « Interview. Jan Fabre – (With French Subtitles) », *Artnet*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=ZI3sx5JJYxc> [consulté le 22 novembre 2020].

¹⁷ « Open letter: #metoo and Troubleyn/ Jan Fabre », *Rektoverso.be*, le 13 septembre 2018, <https://www.rektoverso.be/artikel/open-letter-metoo-and-troubleynjan-fabre> [consulté le 22 novembre 2021].

¹⁸ La réplique de Jan Fabre à la lettre citée se trouve ici : « Right of reply Troubleyn/ Jan Fabre », *Rektoverso.be*, le 13 septembre 2018, <https://www.rektoverso.be/artikel/right-of-reply-troubleyn--jan-fabre> [consulté le 22 novembre 2021].

¹⁹ Voir, par exemple, la réaction de plusieurs chorégraphes belges notables – dont Wim Vandekeybus, Lara Barsaq, Ondine Cloez, Jan Martens, Alexander Vantournhout ou Mette Ingvartsen – qui invitent tous les participants au secteur culturel national à « nommer et les reconnaître [notre note : les problèmes] avec courage et lucidité », tout en lançant un appel en faveur du « bien-être au travail » : « Nous devons assumer les responsabilités de notre secteur,

Orgy of tolerance/ Orgie de la tolérance (2009) contribue, au-delà de la dramaturgie et des choix esthétiques en soi, à la construction d'une image fort parlante à ce qui est de la mobilité des facteurs sociaux privilégiant une réception ou autre. Invitant sur scène neuf performeurs qui s'adonnent à une multitude de gestes transgressifs – de l'automutilation à l'extase orgasmique, de la terreur des pratiques sadomasochistes à la vénération sexuelle des produits de luxe –, Fabre semble être passé, après avoir choqué les audiences au nom de la libération désinhibée et rituelle du corps, à une phase où il opère *la transgression des transgressions* qu'il avait portées lui-même sur scène.

Dans *L'histoire des larmes*, dans *Je suis sang* ou dans *Requiem pour une métamorphose*, pour n'en nommer que quelques titres, on peut assez facilement distinguer entre le corps oppresseur et le corps opprimé, pour qui la libération sexuelle et la découverte viscérale et violente de sa propre corporalité signifie une forme de résistance à la tyrannie du bourreau. *Orgy of tolerance* se dirige vers un sens légèrement différent et se penche sur des figures peu susceptibles d'éveiller une forme d'empathie chez le spectateur : les riches affaissés, les privilégiés, les gâtés d'un système capitaliste injuste²⁰ fondé sur la satisfaction excessive des plus puissants. Toutefois, l'artiste anversois évite de donner des verdicts et privilégie une forme d'ambiguïté censée nuancer les potentielles conclusions manichéennes :

L'orgie du titre, c'est l'extase, l'orgasme de la consommation : se faire plaisir, parfois littéralement, en tenant sa place dans la licence, l'outrance et la dépense, de préférence avec beaucoup de zéros. La tolérance ? C'est se demander si quelque chose, aujourd'hui, peut encore choquer : sommes-nous prêts à tout accepter ? Notre société est à la fois extrêmement précautionneuse dans certains domaines, mais finalement immensément tolérante pour la plupart des autres²¹.

Orgy of tolerance s'inscrit ainsi dans une lignée de pensée qui constate *l'épuisement de la transgression* dans l'art contemporain. Les excès corporels, les lancements débridés dans les actes sexuels les plus « exotiques » – où un sac de luxe et un fauteuil Chesterfield, mais aussi un Jésus aliéné et asocial peuvent servir comme stimulant du désir charnel – finissent par ne plus choquer personne. Tous ces éléments s'y allient pour reformuler jusqu'à la redondance la conclusion sordide qu'il ne nous reste rien à transgresser dans ce nouveau siècle. Dans un décor minimaliste et froid, une vraie olympiade de la masturbation se déclenche dès les premières secondes, un regard que Fabre qualifie d'ironique par rapport à l'obsession de la performance sexuelle et du bien-être dans les sociétés occidentales : « Un homme doit avoir tant d'éjaculations, une femme tant d'orgasmes, pour être dans la norme du bien-être et du plaisir dictée

un collectif de chorégraphes réagit à l'affaire Jan Fabre », *Le Soir*, le 20 septembre 2018, <https://www.lesoir.be/179556/article/2018-09-20/nous-devons-assumer-les-responsabilités-de-notre-secteur-un-collectif-de> [consulté le 22 novembre 2021].

²⁰ Jan Fabre désigne Henri Marcuse, philosophe et sociologue marxiste, théoricien du phénomène mai 1968, parmi les sources d'inspiration idéologique du spectacle.

²¹ Programme du spectacle *Orgy of tolerance* dans le cadre du Festival d'Avignon, 63^e édition, 2009, <https://festival-avignon.com/fr/edition-2009/programmation/orgie-de-la-tolerance-24022> [consulté le 28 novembre 2021].

par les médias, cette sorte de dictature du bonheur. On tente de pousser cela jusqu'à l'absurdité dans ce concours de sexe²². »

Les actes performatifs autrefois susceptibles d'être scandalisateurs et de créer une controverse similaire à celle d'Avignon 2005 s'enchaînent sans pourtant véritablement offenser les spectateurs de 2009. Ni les corps nus, ni les sexualités en dérive et centrées sur les objets de luxe, ni les accouchement des produits de supermarché par les trois femmes assises en dessus des caddies, ni l'autoviolmentation par le biais d'un fusil pénétrant les organes génitaux ne font plus scandale. Au contraire, un nombre considérable de chroniqueurs et de critiques mettent en avant l'effet inverse créé par la dénonciation des excès spécifiques à la société de consommation : « Rien n'est insoutenable, tout est regardable, hélas ! Faussement provocateur, ce spectacle est en fait politiquement correct, pourfendant le bourgeois dans une prétendue bien pensance de gauche, où chacun en prend gentiment pour son grade²³. » Ou encore : « sa vision de la superficialité de la thérapie de la marchandise prend une vingtaine d'années de retard²⁴. »

Un autre aspect à noter en lien avec la fonction des limites dans ce cadre dramaturgique fondé sur une intention transgressive est constitué par ce que l'on pourrait appeler une crise de la représentation. Cette dernière surgit essentiellement de deux sources : il s'agit, d'un côté, de déterminer la légitimité de l'acte de donner voix, à travers les corps des performeurs, à des discours racistes et haineux dans le but de le dénoncer. D'un autre côté, il est question du statut même que Fabre détient à l'intérieur dudit système. Dans le premier cas, la représentation est potentiellement mise en crise par le recours à un artifice dramaturgique qui semble contredire l'ambition initiale du concepteur du spectacle, c'est-à-dire montrer « de quoi les hommes et les femmes sont capables et en leur faisant subir les pires outrages²⁵. » Mais cette stratégie de mise en avant de la violence n'est pas sans risque, car « [l]e spectateur est alors tiraillé entre ce théâtre des corps qui exprime l'impossible jouissance et ce relâchement dans la parole qui traduit une contamination des idées d'extrême droite contre lesquels [sic] ces artistes se prononcent²⁶. »

En second lieu, la crédibilité de la représentation est mise en péril par le statut hors-scène de l'auteur du spectacle : si l'on peut reprocher à l'artiste le fait qu'il est bien intégré, voire participant/ complice au système dénoncé qui domine le marché, y compris celui de l'art contemporain, Fabre se défend en assumant non sans honnêteté les priviléges dont il y jouit. Il se confesse ainsi lorsqu'il aborde, dans le cadre d'un entretien, la mise en scène du discours collectif final où les performeurs s'attaquent verbalement au « maître » qu'il incarne (« Vas te faire enculer, Jan

²² Entretien avec Jan Fabre, propos recueillis par Antoine de Baecque pour le Festival d'Avignon, 2009, p. 1, <https://festival-avignon.com/fr/edition-2009/programmation/orgie-de-la-tolerance-24022> [consulté le 28 novembre 2021].

²³ Delphine Goater, « *L'orgie de la tolérance* de Jan Fabre : Politiquement (in)correct », *Resmusica.com*, le 3 avril 2009, <https://www.resmusica.com/2009/04/03/politiquement-incorrect/> [consulté le 1^{er} décembre 2021].

²⁴ Notre traduction du texte original en anglais, Mark Fisher, « Orgy of tolerance », *The Guardian*, le 15 avril 2009, <https://www.theguardian.com/stage/2009/apr/15/review-orgy-of-tolerance> [consulté le 1^{er} décembre 2021].

²⁵ Antoine de Baecque, entretien avec Jan Fabre, *art. cit.*

²⁶ Pascale Caemerbek, « Quand la subversion nourrit la norme. La chambre d'Isabella de Jan Lauwers », *Essais*, « Normes communiquées, normes communicantes », no. 7/2015, p. 98.

Fabre! ») : « Tous les clichés sont mis en pièces, et je suis moi-même devenu une figure type, un cliché. Je reçois des subventions. Je suis dans le système des arts, dans la société du spectacle, comme une sorte de bouffon [...]. » Si le fait d'assumer ce statut dans la vie civique ainsi que dans la manière dont il se met en représentation est louable, reste à voir si l'honnêteté suffit pour faire en sorte que le spectateur ne se sente pas « culpabilisé » et dominé par la « position haute²⁷ » de la seule instance capable de décider à quel point et de quelle manière les limites de la représentation peuvent être franchies. Et qui peut dire quelle est la limite entre l'auto-gratulation et la tentative de l'artiste vivant « dans une société qui aspire à l'instrumentaliser²⁸ » de reconquérir « sa liberté dans la dérisio[n] pathétique de lui-même²⁹ ? »

Orgy of tolerance est un spectacle esthétiquement très généreux, où Fabre renonce à sa propension pour les décors lourds pour faire place à un minimalisme qui n'échappe bien sûr pas aux insertions spécifiquement fabriennes. Énergiques et stimulants dans leurs corps d'une plasticité minutieuse et gracieuse même pendant les moments les plus brutaux de la représentation, les performeurs ne déçoivent pas. De surcroît, le fait même d'ouvrir le débat sur le statut du metteur en scène est l'un des mérites importants du spectacle. Toutefois, si l'on se réfère au rapport avec la notion de limite performative – qui se trouve au cœur même de la conception dramaturgique – il n'est pas difficile de constater que la dénonciation de la (pseudo)transgression peut s'avérer aussi sordide que sa banalisation.

La transe ou la limite repliée sur le corps performatif : *Today Is a Beautiful Day* de Youness Aboulakoul

Interrogé dans le cadre d'une intervention télévisée quelle était la catégorie de violence ciblée dans sa performance *Today Is a Beautiful Day*, Youness Aboulakoul répond sereinement et explique le fait qu'il ne s'intéresse à aucune forme de violence en particulier, la préoccupation pour la représentation de la violence allant seulement dans le sens des effets sur le corps³⁰. La note d'intention du spectacle le confirme :

En s'interrogeant sur la violence, *Today Is a Beautiful Day* est un solo qui cherche ce que la violence implique pour le corps et quelles en sont les résonnances. Que cette violence soit physique, symbolique, psychique ou même invisible; qu'elle touche de manière directe ou indirecte, elle fait résonner les organes, les os, la peau jusqu'à entrer dans les rêves³¹.

Danseur, chorégraphe, compositeur de musique électronique, artiste plasticien, Youness Aboulakoul (n. 1987) fait son entrée dans l'univers de la danse

²⁷ Pascal Bély, « Bilan du Festival d'Avignon 2009 : la crise? », *Festivalier.net*, le 1^{er} août 2009, <https://www.festivalier.net/2009/08/bilan-du-festival-avignon-2009/> [consulté le 1^{er} décembre 2021].

²⁸ Catherine Grenier, « Faire la bête », *La revanche des émotions. Essai sur l'art contemporain*, Paris, Seuil, 2008, p. 183.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ « Culture Box l'émission – Youness Aboulakoul », <https://vimeo.com/535179997> [consulté le 10 décembre 2021].

³¹ Note d'intention du spectacle *Today Is a Beautiful Day* (ressource fournie par Youness Aboulakoul).

en explorant les danses traditionnelles marocaines et le style hip-hop. Ses collaborations en tant que danseur contemporain lui offrent l'occasion de travailler avec des chorégraphes notables, souvent eux-mêmes héritiers de multiples cultures (Christian Rizzo, Khalid Benghrib, Radhouane El Meddeb, Bernardo Montet, Alexandre Roccoli, Filipe Lourenço)³². Depuis la première création qu'il signe en tant que chorégraphe (*Logos*, 2010) jusqu'au solo *Today Is a Beautiful Day* (2019), en passant par *Les Architectes* (2018, en collaboration avec l'artiste visuel Youness Atbane) et *Mille Miles* (2022, première aux SUBS Lyon), la limite y est toujours présente, plus ou moins directement.

Bien que l'espace ne nous permette pas d'aller plus loin dans l'analyse d'un phénomène plus large visant l'évolution de la danse contemporaine post-2010, il ne serait pas exagéré d'affirmer que l'exploration de la limite dans les spectacles de Youness Aboulakoul illustre une tendance de plus en plus manifeste chez les artistes « milléniaux³³ ». Sans plonger dans des généralités réductrices, force est de constater que ce qui se profile à l'horizon des pratiques chorégraphiques des dernières années³⁴ aide à tracer quelques différences essentielles par rapport aux chorégraphes et aux metteurs en scène qui ont émergé dans les années '80 et '90. L'une de ces différences concerne spécifiquement l'approche envers la notion de limite. Le franchissement de la limite dans les spectacles des dernières dix années abordant la violence semblent ne plus concerner l'audience en priorité. Au contraire, les spectateurs sont invités à assister, voire accompagner, les artistes qui se retrouvent dans un processus de franchissement de *leurs* propres limites corporelles, sans que la valeur de choc se fasse ressentir au point où l'attention du spectateur soit perturbée ou détournée. En même temps, pour le chorégraphe français la limite sert aussi comme point de départ d'une réflexion autour des frontières physiques façonnant l'espace collectif et individuel qui nous est donné:

Youness Aboulakoul envisage la limite frontalière dans ses dimensions physiques, symboliques et imaginaires pour en souligner toutes les ambivalences. Ligne de démarcation ou seuil de transgression, elle contient en effet autant qu'elle repousse, protège autant qu'elle exclut, autorise la traversée autant qu'elle interdit le franchissement. Elle est à la fois visible et invisible, tangible et insaisissable, marquée au sol et inscrite dans les esprits³⁵.

Today Is a Beautiful Day se déroule dans un espace-installation, où le performeur se voit entouré par des objets métalliques qui aident à créer une géométrie minimaliste sur le plateau de danse. Le corps performatif se laisse entraîner par la

³² Site officiel de Youness Aboulakoul, <https://www.younessaboulakoul.com/about> [consulté le 10 décembre 2021].

³³ Terme qui fait référence à la génération née entre 1980 et 2000, également désignée par le terme « génération Y ».

³⁴ Par la phrase « pratiques chorégraphiques », nous ne nous limitons pas à la référence exclusive de certaines directions esthétiques et dramaturgiques : nous incluons ici également l'émergence d'un nouvel appareil éthique, de plus en plus présent dans lumière du mouvement #metoo et où les notions de *care* (voir Fabienne Brugère, « L'éthique du 'care' », PUF, 2017), de justice sociale et de sensibilité envers les enjeux raciaux et de genre sont tout aussi importants que le produit esthétique final rendu public.

³⁵ Note d'intention du spectacle *Mille Miles* de Youness Aboulakoul. Ressource fournie par l'artiste.

résonnance issue de son interaction avec les jeux de lumière, avec les sonorités musicales et ambiantes, ainsi qu'avec les objets (à noter les bols métalliques qu'il manipule constamment au long de la performance). Dans ce processus, il n'interagit jamais de manière directe avec le public : « Il n'y a rien d'autre, seulement la violence et moi dans un espace de négociation avec ma propre conscience, mon corps-objet est face à ses propres pulsions et impulsions³⁶. » Malgré la violence évoquée dans le discours autour des intentions dramaturgiques, le spectateur n'est à aucun moment exposé aux manifestations de la violence physique : c'est toujours l'artiste qui absorbe et travaille (avec) la violence physique et symbolique accumulée dans son corps « porteur d'alerte³⁷ » et qui cherche « à trouver des réactions sensibles à ce qui nous atteint virtuellement, dans l'urgence de l'immédiateté [...]³⁸ ».

La limite est donnée ici comme une frontière à franchir sur le territoire du corps même, un corps où conflits sociaux, guerre et remède s'agglomèrent et en revendentiquent la possession³⁹ : « Nourrie par la violence qui déborde, cette pièce, la troisième d'Aboulakoul, charge la danse et le théâtre d'exorciser cette brutalité en imaginant un paysage plastique paradoxalement. Entre beauté et chaos, danse et installation, le chorégraphe [...] formalise sa bataille intime et la partage sur scène⁴⁰. » C'est en franchissant la limite de l'endurance de son propre corps que l'artiste fait détourner le sens de cette première dans une direction qui suggère la proximité avec la notion de *liminalité* turnerienne⁴¹, soit la deuxième phase du drame social tel que théorisé par l'anthropologue américain : « Pendant la nouvelle phase de transition, appelée 'marge' ou 'limen' (qui veut dire 'seuil' en latin), les sujets rituels traversent une période et un espace imprégnés d'ambiguïté, une sorte de purgatoire social [...]⁴². »

Si ce qu'Aboulakoul propose sur scène dans *Today...*, ainsi que dans une série d'autres performances dans lesquelles il est impliqué en tant qu'interprète et/ou chorégraphe, est circonscrit à des manifestations trop récentes pour pouvoir en tirer

³⁶ Note d'intention du spectacle *Today Is a Beautiful Day*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ L'artiste évoque dans les notes d'intention citées plusieurs conflits et turbulences socio-politiques ardentes en 2019 : « Italie, Brésil, Tchétchénie, États-Unis, extrémismes religieux, violation des droits de l'homme, crimes de guerre... nous sommes de plus en plus confrontés à la violence et assistons à la montée d'extrémismes animés par la violence. »

⁴⁰ Rosita Boisseau, « Youness Aboulakoul – Today Is a Beautiful Day », *Télérama*, <https://sortir.telerama.fr/événements/spectacles/youness-aboulakoul-today-is-a-beautiful-day,n6696920.php> [consulté le 10 décembre 2021].

⁴¹ Bien que les théories anthropologiques de Turner autour du rituel puissent être jugées obsolètes sous certains aspects liés à l'avancement des sociétés occidentales lors des dernières deux décennies (Turner est mort en 1983), il n'en est pas moins vrai que la séquenciation du *drame social*, inspirée à son tour du modèle vangennepien, reste largement applicable même aujourd'hui dans la sphère théâtrale-performative et ce, grâce au potentiel hautement dramaturgique que sa théorie anthropologique implique. C'est pour cela que nous évoquons la figure de Victor Turner ici, sans souhaiter pour autant créer des analogies entre le drame social turnerien et l'appareil dramaturgique spécifique à la performance ici analysée.

⁴² Notre traduction du texte original en anglais, Victor Turner, « Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual. An Essay in Comparative Symbology », *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982, p. 24.

des conclusions définitives, nous tentons néanmoins de suggérer l'hypothèse selon laquelle le franchissement de la limite dans ses spectacles s'attache à la *transcendance* plutôt qu'à la transgression. Lorsque le concept de transcendance est chargé de significations théologiques, mystiques et philosophiques lourdes et beaucoup plus amples que ce que nous employons comme cadre théorique dans cette recherche, il nous suffit, afin d'appuyer notre point de vue, de recourir à l'étymologie du terme, soit « franchir en montant, surpasser⁴³. » Cette forme de transcendance, à laquelle nous n'assignons pas (ou du moins non sans beaucoup de retenue) une compréhension métaphysique, se traduit dans maintes performances d'Aboulakoul par l'exploration même de la *transe* comme expérience purement physique.

C'est peut-être la mise en transe du corps performatif qui permet un traitement de la limite s'inscrivant à la fois dans un sens transgressif – c'est-à-dire dans un acte pur et simple de franchissement des limites – et dans une forme de rituel personnel/ personnalisé, sans que ce dernier s'accomplisse avec la participation manifeste de la violence. À part *Today...*, *The Black Table* (chorégraphie de Khalid Benghrib, Cie 2K.Far, 2015), *Au temps où les Arabes dansaient* (chorégraphie de Radhouane El Meddeb), *Hadra* (conception Alexandre Roccoli, Yassine et Youness Aboulakoul, 2018), mais aussi *Les Architectes* sont des créations chorégraphiques où le corps dansant de Youness Aboulakoul se met en transe (ou dans une disposition physique qui l'évoque) d'une manière qui rappelle l'exercice de transe « contrôlée » que Fabre pratique avec ses performeurs⁴⁴. Les yeux révulsés, un corps exalté donnant à la fois la sensation d'ancrage confiant au sol et d'élévation gracieuse, le calcul rigoureux des mouvements ritualisés, l'abandonnement glorieux à la force des rythmes de la musique *gnaoua*⁴⁵ – ce sont tous des gestes qui valorisent la mise en acte de la transe sans toutefois perdre ni l'équilibre ni la conscience du pacte fictif spécifique à une représentation sur scène.

Dans *Today Is a Beautiful Day*, la transe se traduit par la somme des gestes à travers lesquels le performeur pousse les limites de l'endurance du corps en se laissant assujetti à l'épuisement, à l'invisibilisation du regard (à noter la récurrence des bols métalliques qui couvrent son visage), à la course à la fois énergique et absurde qu'il mène dans l'installation brièvement transformée en labyrinthe. Dans ce contexte où virtuosité marathonienne, frénésie du mouvement libre et libérateur et repos rituel se conjuguent, le spectateur peut facilement imaginer la sueur, les pulsations, les palpitations et les vibrations qui habitent le corps de l'artiste, en absence de tout recours plastique à la violence de la part de ce dernier.

Pour aller plus loin, nous sommes tentée de dire que les signes évidents de l'épuisement physique ont une fonction similaire aux manifestations corporelles

⁴³ Voir note 10.

⁴⁴ Il est important de noter que la transe dans les spectacles de Fabre est généralement accompagnée des manifestations radicales de la violence physique, ce qui n'empêche néanmoins pas qu'une grande attention soit accordée à la rigueur de l'exécution : « Il [le performeur] essaie d'être pleinement conscient de son corps dans le temps et dans l'espace, ce qui lui permet de prendre les décisions appropriées », ou encore « La construction entraîne l'extase par le biais de la discipline imposée. La discipline est génératrice de liberté. », comme le souligne Jan Fabre en dialogue avec Luk Van den Dries, dans Luk Van den Dries, *Corpus Jan Fabre. Observations sur un processus de création* », Paris, L'Arche, 2005, p. 344, p. 363.

⁴⁵ En référence avec le spectacle *Hadra*, inspiré des rituels des confréries mystiques nord-africaines, dont les pratiques musicales et religieuses sont désignées par le terme *gnaoua*.

beaucoup plus violentes que l'on saisit dans les spectacles de Jan Fabre, Rodrigo Garcia ou Angélica Liddell. Sans voir ni sang, ni automutilation, ni agression sexuelle, les traces que l'épuisement⁴⁶ inscrit sur le corps du performeur – sueur, essoufflement, désistement temporaire – y sont pour témoigner néanmoins d'une *consumation* que le corps médiateur de l'artiste accepte d'intégrer en soi.

L'apparition de la transe au cœur des spectacles chorégraphiques des dernières années est de plus en plus fréquente et ce, dans un sens qui exclut la violence physique (en excès) sans toutefois occulter le franchissement parfois radical des limites du propre corps. Cela témoigne fort des tendances vers lesquelles se dirige une génération de chorégraphes pour qui audace ne veut plus forcément dire « choquer ». Mises à part les créations de Youness Aboulakoul analysées dans cette section, les œuvres des chorégraphes provenant de milieux esthétiques différents tels que Maude Le Pladec, Tatiana Julien, Pablo Girolami et Giacomo Todeschi (Cie Ivona), Gisèle Vienne, Olivier Dubois ou Alessandro Sciarroni constituent seulement parmi d'autres exemples qui semblent façonner cette nouvelle réalité des liens existants entre danse, rituel, transgression et transcendance au début des années 2020.

En guise de conclusion :

limites de la radicalité du corps, limites de l'interprétation

Dans cette exploration du sens de la limite sur la scène contemporaine, nous avons mis en avant l'œuvre de deux créateurs de spectacles pluridisciplinaires que nous avons jugés représentatifs de deux générations différentes, imprégnées de visions esthétiques, sociales et culturelles qui se ressemblent et s'écartent à la fois. Nous avons ainsi tenté de décortiquer une série de manifestations spécifiques à travers lesquelles la violence, physique ou symbolique, irradie sur scène. La dissémination de ladite violence se fait dans des sens qui mènent de manière prédominante soit à la transgression (Jan Fabre), soit à une nouvelle forme de transcendance que l'on peut saisir chez plusieurs jeunes créateurs. Nous n'avons pas donné cours à cette examen critique sans craindre le fait qu'une telle démarcation risque d'amplifier une impression de scission ou, encore pire, de catégorisation entre de « bonnes » ou de « mauvaises » pratiques à ce qui est du travail avec la limite. Si nous ne sommes pas sûre d'avoir surmonté ce défi qui consiste en la simple mise en miroir de deux univers différents sans trancher des verdicts ou des prescriptions, nous souhaitons néanmoins préciser que ces propos ne sont que le début d'une recherche sur les réalités performatives-chorégraphiques actuelles dont le développement nous laissera encore beaucoup à découvrir, à contester, à reformuler et à repenser.

BIBLIOGRAPHIE

Baecque, Antoine de, entretien avec Jan Fabre pour le Festival d'Avignon, 2009, p. 1,
<https://festival-avignon.com/fr/edition-2009/programmation/orgie-de-la-tolerance-24022>.

⁴⁶ Nous tenons à préciser que cette vision sur le lien entre épuisement et violence doit beaucoup aux réflexions de Florian Gaité telles qu'articulées dans son recueil d'essais critiques intitulé *Tout à danser s'épuise*, Aurillac, Sombre torrents, 2021. Nous lui remercions de la manière dont son ouverture au dialogue et le travail de diffusion de ses expérimentations critiques ont contribué à nourrir un nouveau regard sur des notions telles que le rituel, l'extase ou l'épuisement.

Bély, Pascal, « Bilan du Festival d'Avignon 2009 : la crise? », *Festivalier.net*, le 1^{er} août 2009, <https://www.festivalier.net/2009/08/bilan-du-festival-avignon-2009/>.

Boisseau, Rossita, « Youness Aboulakoul – Today Is a Beautiful Day », *Télérama*, <https://sortir.telerama.fr/evenements/spectacles/youness-aboulakoul-today-is-a-beautiful-day,n6696920.php>.

Caemerbeke, Pascale, « Quand la subversion nourrit la norme. *La chambre d'Isabella* de Jan Lauwers », *Essais*, « Normes communiquées, normes communicantes », no. 7/2015.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <https://www.cnrtl.fr>.

« Culture Box l'émission – Youness Aboulakoul », <https://vimeo.com/535179997>.

Dorlin, Elsa, « Travailler la violence », *Centre National de la Danse*, <https://www.cnd.fr/fr/program/2847-seminaire-elsa-dorlin>.

Dries, Van den, Luk, *Corpus Jan Fabre. Observations sur un processus de création*, traduit du néerlandais par Monique Nagielkopf en collaboration avec Michèle Tys, préface de Hans-Thies Lehmann, Paris, L'Arche, 2005.

« Interview. Jan Fabre – (With French Subtitles) », *Artnet*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=ZI3sx5JJYxc>.

Fisher, Mark, « Orgy of tolerance », *The Guardian*, le 15 avril 2009, <https://www.theguardian.com/stage/2009/apr/15/review-orgy-of-tolerance>.

Gaité, Florian, *Tout à danser s'épuise*, Aurillac, Sombre torrents, 2021.

Gagnebin, Murielle, « Art et perversité : le cas Gina Pane », *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

Goater, Deplphine, « L'orgie de la tolérance de Jan Fabre : Politiquement (in)correct », *Resmusica.com*, le 3 avril 2009, <https://www.resmusica.com/2009/04/03/politiquement-incorrect/>.

Grenier, Catherine, *La revanche des émotions. Essai sur l'art contemporain*, Paris, Seuil, 2008.

Julius, Anthony, *Transgressions. The Offences of Art*, Londres, Thames&Hudson, 2002.

Le Breton, David, « Body Art : la blessure comme œuvre chez Gina Pane », *Communications*, Le Seuil, no. 1/2013, pp. 99-110.

Lebovici, Elisabeth, « ARTS. Scato, maso, chirurgical. À Marseille, retour sur le *body art* des années 70, dans sa version sombre et gore. Avec les œuvres d'Otto Mühl, Hermann Nitsch, Frédérique Petzold... Quand l'art se fait la peau », *Libération*, le 17 août 1996, https://www.liberation.fr/culture/1996/08/17/arts-scato-maso-chirurgical-a-marseille-retour-sur-le-body-art-des-annees-70-dans-sa-version-sombre-_180706/.

Leclère, Céline, « Quand Avignon se met à huer : 5 pièces à scandale », *France Culture*, le 20 juillet 2020, <https://www.franceculture.fr/theatre/quand-avignon-se-met-a-huer-5-pieces-a-scandale>.

« Lemonism X Actionism », *Mumok.at*, le 21 juillet 2015, <https://www.mumok.at/en/events/lemonism-x-actionism>.

Littré, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, *Littre.org*, https://www.littre.org/Mille_Miles, note d'intention du spectacle. (Ressource fournie par Youness Aboulakoul).

Noce, Vincent, entretien avec Andres Serrano, Vincent Noce, « Je n'ai aucune sympathie pour le blasphème », *Libération*, le 19 avril 2011, https://www.liberation.fr/arts/2011/04/19/je-n-ai-aucune-sympathie-pour-le-blaspheme_730037/.

« 'Nous devons assumer les responsabilités de notre secteur', un collectif de chorégraphes réagit à l'affaire Jan Fabre », *Le Soir*, le 20 septembre 2018, <https://www.lesoir.be/179556/article/2018-09-20/nous-devons-assumer-les-responsabilites-de-notre-secteur-un-collectif-de>.

« Open letter: #metoo and Troubleyn/ Jan Fabre », *Rektoverso.be*, le 13 septembre 2018, <https://www.rektoverso.be/artikel/open-letter-metoo-and-troubleynjan-fabre>, consulté le 22 novembre 2021.

Programme du spectacle *Orgy of tolerance* dans le cadre du Festival d'Avignon, 63^e édition, 2009, <https://festival-avignon.com/fr/edition-2009/programmation/orgie-de-la-tolerance-24022>.

« Right of reply Troubleyn/ Jan Fabre », *Rektoverso.be*, le 13 septembre 2018, <https://www.rektoverso.be/artikel/right-of-reply-troubleyn-jan-fabre>.

Sterckx, Pierre, « Les émulsions gothiques de Wim Delvoye », *Ères* (« Chimères »), no. 2/ 2010.

Tap-Poitiers.com, <https://www.tap-poitiers.com/spectacle/som-faves/>, consulté le 20 novembre 2021.

Today Is a Beautiful Day, note d'intention du spectacle. (Ressource fournie par Youness Aboulakoul).

Turner, Victor, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982.

Weseman, Arnd, « Jan Fabre. Belgian Theatre Magician », *The Drama Review*, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, no. 4/ 1997. Youness Aboulakoul, Site officiel, <https://www.younessaboulakoul.com/about>.

Note : Remerciements à l'équipe de la Compagnie Troubleyn/ Jan Fabre et au chorégraphe Youness Aboulakoul qui nous ont gentiment mis à disposition les enregistrements des spectacles analysés, ainsi que le programme, les notes d'intentions et les textes des performances.