

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MOI, FOULE CORPS :

REFLEXION CRITIQUE SUR L'ESPACE DE LIBERTÉ INDIVIDUELLE

DANS LE PROCESSUS INTIME D'INTÉGRATION

DES MODÈLES ET CONTRE-MODÈLES RELATIFS AU CORPS

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

MYRIAM LEGAULT-LAMONTAGNE

MAI 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

La route a été longue, riche aussi de rencontres artistiques et théoriques, de complicités nouvelles et de confiances confirmées. Je veux aujourd'hui remercier Philippe qui, au coeur de la recherche de ma « voie » (ou devrais-je dire de ma « voix » ?) artistique, accepte toujours de discuter et de me laisser voir le monde par son regard si aiguisé, si sensible, si critique et si humoristique. Merci pour l'amour, le support et la confiance, bien sûr, mais surtout, merci de m'aider à trouver quelle artiste je suis. Merci aussi à ma petite Orfé qui sait sans le savoir me ramener toujours vers l'essentiel : l'amour.

D'autres se trouvaient sur ce chemin. Laurence Brunelle-Côté et Mélodie Paré que je veux remercier de s'être approprié ce projet, d'y avoir insufflé leur imaginaire unique et d'y avoir laissé les empreintes de leur identité, de leurs questions et de leur folie dans chacune des parties de cette création. Merci également à toute l'équipe : Marie-Ève Pageau, Julie Desrosiers, Stéphanie Chalut, Charlène Gilbert et Eddie Rodgers.

Je veux aussi remercier de tout coeur mes directeurs Martine Beaulne et Frédéric Maurin qui m'ont appris, par leurs innombrables questions, à douter de tout ce qui se donne pour évident et à préciser toujours davantage mon propos, tant sociologique qu'artistique.

Merci également à tous ceux et celles qui se sont trouvés sur cette route à un moment ou à un autre, que ce soit pour m'encourager ou pour me donner une petite gorgée d'eau. Je tiens à citer particulièrement Michel Thériault pour la grande rigueur de son travail, Simon Drouin, Gisèle Legault, Annick Allard, Jean Dandurand et Camille Bégin.. Je tiens enfin à mentionner le soutien des responsables de l'Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières qui m'ont accordé le privilège de faire un séjour de recherche à l'automne 2005. Leur appui et leur intérêt pour ma démarche ont su m'encourager.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
De l'objectivation du corps à la création du mannequin-double	3
1.1 Les origines des notions d'individu et de corps	3
1.1.1 Le contexte	3
1.1.2 La pensée des Lumières	4
1.1.3 La nouvelle vague d'individualisation et le souci grandissant du corps	7
1.2 Les concepts développés par la sociologie du corps	10
1.2.1 L'habitus	11
1.2.2 L'objectivation	13
1.3 Le mannequin-double	14
1.3.1 L'objet anthropomorphe et l'idée d'intériorité	15
1.3.2 Évacuer l'intériorité : le mannequin	17
1.3.3 Évoquer l'intériorité : le double	18
1.3.4 Une dualité	19
1.4 Conclusion	22
CHAPITRE II	
L'espace de liberté individuelle	23
2.1. La pensée critique comme espace potentiel de liberté individuelle	23
2.2 Orlan : la création comme espace de liberté individuelle	27

2.3	Les étapes du processus propre à l'intégration des modèles corporels	29
2.3.1	La critique des divers modèles sociaux	32
2.3.2	La critique des moyens : le cas de la chirurgie esthétique	35
2.3.3	La critique de l'objectivation du corps	37
2.4	Le choc comme stratégie critique ou la composition scénique non linéaire	38
2.5	Conclusion	39
	CONCLUSION	41
	ANNEXES	44
	ANNEXE A « Deux »	45
	ANNEXE B « Texte sans ponctuation »	46
	RÉFÉRENCES	47

RÉSUMÉ

Ce document est le reflet de la recherche, tant théorique que pratique, qui fut au coeur de la création de *Moi, foule corps* présenté au Studio-d'essai Claude-Gauvreau de l'École Supérieure de Théâtre de l'UQÀM au mois de mai 2006. Notre problématique est issue de préoccupations à caractère sociologique touchant les différentes représentations actuelles du corps et leur influence sur la vie des individus. À travers la question suivante, nous en avons abordé les différents aspects: quel est l'espace de liberté individuelle dans le processus intime d'intégration des modèles et contre-modèles relatifs aux corps? L'ampleur du champ de recherche ouvert par cette question nécessitait le choix d'une approche qui nous offrirait un cadre théorique pertinent. La sociologie du corps nous a permis de situer notre analyse à la frontière de considérations individuelles et collectives entrant en jeu dans les phénomènes touchant le corps.

Le premier chapitre de ce document témoigne des concepts sociologiques qui furent au centre de ce mémoire : l'habitus et l'objectivation. Ils furent les moteurs de plusieurs explorations et choix de création. Le recours au mannequin-double, métaphore du corps objectivé de l'individu, s'inscrit parmi ces choix. L'analyse des relations entre la comédienne et le mannequin, et ensuite entre celle-ci et le double, nous permettent de comprendre comment s'articulent les rapports entre l'individu et son corps et comment ils se concrétisent dans le façonnement du corps. Le rôle du mannequin-double est également mis en perspective grâce à l'analyse d'autres oeuvres mettant en scène des mannequins, celles de Kantor et du *Periférico de Objetos* notamment.

Dans le second chapitre, nous contextualisons la question de la liberté individuelle dans les étapes du processus d'intégration des modèles et contre-modèles clairement établies grâce au concept d'habitus et d'objectivation. Selon nous, la liberté individuelle se concrétise parfois (et nous verrons pourquoi ce n'est pas une constante) dans la réflexion critique de l'individu. Cette pensée peut émerger des situations de choix dans lesquelles l'individu se trouve impliqué au moment d'actualiser les modèles et contre-modèles qu'il a intégrés. Ce chapitre fait état de l'influence de cette définition dans l'élaboration de l'objectif de création de *Moi, foule corps*. La mise en perspective de notre travail par l'analyse de la démarche artistique pluridisciplinaire d'Orlan nous a permis de mieux cerner les particularités de notre contribution critique au débat public sur les phénomènes corporels contemporains.

MOTS CLÉS : CORPS-MANNEQUIN-MODÈLE -LIBERTÉ-SOCIOLOGIE

INTRODUCTION

À l'origine du processus de création et de réflexion de *Moi, foule corps*, se trouve le débat autour des représentations contemporaines du corps et de leurs rôles dans l'auto-détermination des individus. La présence de plus en plus manifeste, dans les médias de masse occidentaux, de modèles exigeant un important contrôle du corps, soulève avec insistance la question de l'espace de liberté dont l'individu dispose face à ces images qui tentent de s'imposer en idéaux collectifs. Différents auteurs, journalistes et artistes (Ilka Schönbein, Mona Hatoum, Anne Sylvestre, Béatrice Cussol et Ariel Lévy) ayant travaillé sur ces enjeux ont nourri une première réflexion sur ces phénomènes corporels. Ces préoccupations ont ensuite pris une forme plus scientifique dans la formulation d'une problématique inspirée de la sociologie du corps. La question au coeur de notre recherche tente de cerner l'espace de liberté individuelle qui se dessine dans l'intimité du processus par lequel l'individu intègre les modèles et contre-modèles corporels. Pour répondre à cette interrogation, nous avons choisi de mener notre recherche en deux temps. D'abord, réfléchir (autant théoriquement que dans l'acte de création), à l'aide des outils conceptuels de la sociologie, aux mécanismes qui ancrent le social dans l'individu. Ensuite, repenser (toujours théoriquement et artistiquement de façon simultanée), l'espace de liberté possible dont l'individu dispose dans la relation à son corps. Ce mémoire d'accompagnement est à la fois le témoin et le bilan des assises théoriques de l'ensemble du processus qui a mené à l'élaboration de *Moi, foule corps*.

Dans le premier chapitre, nous contextualisons historiquement les représentations contemporaines du corps. En cernant les idées qui donnèrent naissance au concept d'individu, nous analysons l'émergence et le développement de la notion de corps. Ce bref survol historique et philosophique nous permet de constater la nécessité d'analyser l'articulation des différentes étapes du processus permettant au social de s'ancrer dans l'individu. Dans cette perspective, nous abordons les concepts sociologiques d'«habitus» et d'«objectivation du corps» élaborés par Pierre Bourdieu. Nous poursuivons en déterminant comment ces

concepts sont au centre de la démarche de création de *Moi, foule corps*. Plus précisément, nous élaborons le lien théorique entre le concept d'objectivation du corps et l'utilisation du mannequin-double.

Dans un second chapitre, nous tentons de cerner le lieu d'émergence de l'espace de liberté individuelle dans le processus d'intégration des modèles et contre-modèles corporels. En analysant le contexte occidental contemporain, nous constatons l'importance des choix (issues de la diversité des modèles corporels) dans la concrétisation d'une liberté qui, d'après notre hypothèse, repose sur la réflexion critique de l'individu. Ces situations mobilisent la réflexion individuelle dans la redéfinition d'une cohérence personnelle. Dans la perpétuelle réapparition de la nécessité du choix, le potentiel d'émergence d'une pensée critique, et donc d'une liberté, se renouvelle. L'objectif de notre démarche de création était d'encourager les spectateurs à saisir toute possibilité de réflexion critique qui naîtrait des choix inhérents à l'intégration de dispositions sociales. Dans un deuxième temps, ce chapitre nous permet de voir, en mettant en perspective notre propre démarche avec celle de l'artiste française Orlan, comment *Moi, foule corps* a tenté de concrétiser notre projet critique. Dans la série d'opérations chirurgicales-performances intitulée *La Réincarnation de Sainte Orlan*, cette artiste aborde certaines thématiques (les archétypes féminins, le processus identitaire, la chirurgie esthétique traditionnelle) qui nous aideront à circonscrire davantage le propos critique de *Moi, foule corps*. Ce texte d'accompagnement saura, nous l'espérons, donner un fidèle portrait de l'ensemble de la démarche, théorique autant que pratique, à la source du mémoire-crédation *Moi, foule corps*.

CHAPITRE I

DE L'OBJECTIVATION DU CORPS À LA CRÉATION D'UN MANNEQUIN-DOUBLE

I.1 Les origines des notions d'individu et de corps

Pour saisir avec précision les multiples enjeux qui se concrétisent dans la relation de l'individu à son corps, il nous apparaît important de cerner notre champ conceptuel. Différents chercheurs, se réclamant de la sociologie du corps, ont établi des liens entre la notion d'individu née de la Renaissance et des Lumières et les conceptions actuelles du corps. Loin de prétendre dresser un portrait exhaustif des différents courants philosophiques qui firent émerger la notion d'individu (la tâche déborderait largement le cadre de notre recherche), nous souhaitons ici mettre en évidence, à travers un bref survol historique, les liens entre cette émergence et celle de la notion de corps. Ainsi, nous aspirons une compréhension plus juste de la manière dont le corps s'est imposé peu à peu, jusqu'à devenir un concept central de la pensée occidentale.

I.1.1 Le contexte

Entre la société holistique¹ du Moyen Âge et celle qui est en redéfinition à l'époque de la Renaissance, un processus historique se met en branle : celui de l'individualisation. Plusieurs facteurs font de la Renaissance la « pré-histoire » de ce processus. (Kaufmann,

¹ Holisme: « Le holisme, qui s'oppose aux conceptions purement mécaniques ou analytiques du social, considère que le Tout social est irréductible aux parties qui le composent, celles-ci ne pouvant être comprises qu'en fonction de leur situation par rapport à ce Tout qui les intègre. » (Akoun et Ansart, 1999, p. 259)

2001, p. 78) Le plus important de ces facteurs est la remise en question de la relation traditionnelle entre les êtres humains et Dieu, qui engendre un long processus d'effritement de l'ordre social antérieurement fondé sur le partage de croyances religieuses. Dans ce contexte de bouleversements, l'accession à l'autonomie de certains groupes sociaux et les nouveaux rapports de force qui en découlent marquent le début d'une différenciation entre les individus. Ces phénomènes sociaux constituent un terrain propice au renouveau que vont apporter les idées des Lumières.

1.1.2 La pensée des Lumières

Les idées mises de l'avant par les penseurs de l'époque des Lumières sur les plans philosophique, politique, scientifique, juridique et artistique ont fait l'objet d'un nombre incalculable d'analyses. Aussi nous appuyons-nous principalement sur celle proposée par le chercheur en sociologie Jean-Claude Kaufmann dans son livre *Ego* (2001). Il résume le siècle des Lumières en deux points : « la science (ou la Raison) d'un côté. l'idée de totalité de l'autre ». (Kaufmann, 2001, p. 80) Expliquons d'abord le premier de ces deux points et ses liens avec l'émergence du concept d'individu. Par le caractère révolutionnaire de leurs recherches (anatomiques, physiques, chimiques), les scientifiques de la Renaissance sonnent le glas du système de sens holistique de l'époque médiévale et annoncent la venue d'une nouvelle vision de l'être humain fondée sur le concept de Raison. La démarche de recherche, de questionnement et de critique propre à la science entraîne alors les intellectuels de tous horizons vers un vaste projet rationaliste qui vise le développement d'un savoir des plus précis dans les diverses sphères de la vie humaine (technique, scientifique, sociale, artistique). Du morcellement du Tout social nécessaire à cette grande entreprise d'analyse rationnelle, émerge l'*in-dividu*, celui qu'on ne peut diviser, seule unité absolue douée de raison. (Kaufmann, 2001, p. 82) Cette capacité de rationalité fait de l'individu le point central à partir duquel le nouvel ordre social doit être repensé. D'autres concepts, tels que la liberté, l'égalité, la maîtrise, l'autonomie, se développent en parallèle avec le modèle de l'individu et sont également au centre du renouveau insufflé par les Lumières. En guise de résumé, nous pouvons citer David Le Breton qui affirme que l'individu est « le résidu de trois retraits »

(1985a, p. 47) : il est «coupé du cosmos (ce n'est plus le macrocosme qui explique la chair, mais une anatomie et une physiologie qui n'existe que dans le corps), coupé des autres (passage d'une société de type communautaire à une société de type individualiste où le corps est la frontière de la personne) et enfin, coupé de lui-même (son corps est posé comme différent de lui).» (Le Breton, 2004, p. 30) De ces ruptures, la troisième, celle entre l'individu et son corps est au centre de notre analyse.

La mise de l'avant des concepts d'individu et de rationalité amorce un processus de redéfinition profonde du corps. « Les représentations du corps sont fonction des représentations de la personne. » (Le Breton, 2004, p. 29) En rupture avec la vision symbiotique qui associe le corps avec la personne, les penseurs de la Renaissance, et plus tard, ceux des Lumières (les *Méditations métaphysiques* de Descartes en sont l'œuvre annonciatrice), développent une approche du corps « qui le déprécie, le met à distance, et aboutit à sa caractérisation en tant qu'il est de quelques manières différent de l'homme qu'il incarne ». (Le Breton, 1985a, p. 61) Le corps, qui était intouchable au Moyen Âge, est disséqué et analysé telle une machine dont on cherche à comprendre le mécanisme. Le regard scientifique détache le corps de l'individu : celui-ci n'« est » plus son corps, il « a » un corps. Mis à distance, le corps peut alors être jugé comme le signe de « l'infirmité et la faiblesse de notre nature ». (Descartes, 1956, p. 136) L'individu, dont la Raison est la principale valeur, se définit par opposition au corps, premier objet qu'il détache de lui-même, qu'il juge, puis qu'il cherche à contrôler.

À partir du moment où on assiste à la scission interne de l'individu provoquant l'« avoir » du corps, des imaginaires multiples et variés se développent, se situant tous à l'intérieur d'une logique de compréhension et de maîtrise du corps par la Raison. Ces multiples explications ou interprétations des « mystères » du corps (psychologique, psychiatrique, anatomique) pénètrent peu à peu les différentes couches sociales et sont à l'origine de nouveaux comportements.

Il apparaît primordial de noter le lien entre l'émergence du corps comme objet et l'apparition de nouvelles préoccupations individuelles liées au contrôle rationnel de celui-ci. Si le souci de la santé corporelle est au centre du développement de plusieurs disciplines scientifiques, l'importance grandissante accordée à l'apparence du corps encourage l'individu à adopter de nouvelles pratiques d'hygiène et de beauté. Les notions d'intimité et de vie privée illustrent l'importance désormais donnée au façonnement du corps, à sa transformation en fonction du contact désiré avec les autres. Les bains, jusqu'alors lieux publics, deviennent petit à petit des lieux privés, certaines personnes s'aménageant un coin réservé à la toilette du corps à l'intérieur de leur maison. Ce phénomène, tout comme la plupart des pratiques relatives au corps, se répand d'abord dans les classes supérieures de la société pour pénétrer ensuite les couches sociales inférieures. L'attention accordée à l'apparence s'inscrit dans le désir de contrôle rationnel de l'individu sur son corps comme sur son environnement.

Le sociologue Jean-Claude Kaufmann résume le siècle des Lumières en deux points centraux : l'idée de Raison et celle de totalité. Suite à la désintégration progressive des systèmes de sens religieux, le concept d'individu s'impose comme pierre angulaire du nouveau Tout social. Il en est ainsi en grande partie parce qu'il répond au besoin ressenti par les hommes et les femmes de cette époque de s'identifier collectivement à de nouvelles idées et de construire une logique sociale sur ces bases philosophiques. « L'individu apte à communier avec la Raison est hors du monde concret, pure abstraction ». (Kaufmann, 2001, p. 83) Ce concept, en suscitant l'adhésion collective, devient un modèle à partir duquel se renouvellent les manières de vivre ensemble, autant sur le plan des idées que sur le plan de leurs articulations politiques. La promotion de l'idée d'un État-Nation ou la création de systèmes politiques participatifs, où certains partis cherchent à gagner les faveurs du plus grand nombre d'individus, sont autant d'exemples des propositions politiques travaillant à une articulation idéale des liens entre l'individu et la collectivité. En Occident, le début du XXe siècle est caractérisé par la dérive de quelques-uns des projets unitaires formulés jusque-là : pensons par exemple au nazisme ou au stalinisme. La violence de ces expériences entraîne une rupture entre les individus et la politique. La quête d'un épanouissement individuel à travers un projet rassembleur semble vouée à l'échec. Parallèlement à la raréfaction des projets politiques collectifs, le capitalisme, qui connaissait un vif essor depuis

le XIXe siècle, propose, au cours du XXe siècle, un lien économique plutôt que politique entre les individus.

1.1.3 La nouvelle vague d'individualisation et le souci grandissant du corps.

Les enjeux concernant l'articulation idéale de la vie en collectivité mis de côté, le processus d'individualisation prend un nouvel essor au cours du XXe siècle en Occident. L'être humain doué de raison, maître de son corps et de son environnement, libre et égal aux autres, se présente plus que jamais comme un idéal dont la concrétisation relève de la responsabilité de chacun. Plusieurs facteurs politiques, économiques, sociaux et culturels nourrissent cet élan : le développement industriel et technologique, l'école obligatoire, l'entrée des femmes sur le marché du travail, la démocratisation de l'information par l'entremise de la presse, la radio et, plus tard, la télévision. Si tous ces facteurs propulsent l'individu consommateur au premier plan de la société occidentale du XXe siècle (le lien économique entre les individus étant au centre du capitalisme marchand), le corps subit un sort analogue.

En effet, bien que les connaissances et les pratiques réservées à l'entretien du corps se soient multipliées aux XVIIIe et XIXe siècles, elles sont demeurées difficilement accessibles aux couches les plus humbles de la population. C'est à partir du XXe siècle que se produit une réelle démocratisation tant de la médecine que des soins du corps liés à l'apparence, entraînant le corps à l'avant-scène d'une époque déjà centrée sur l'individu. L'apparition de la presse, de la photographie et de la publicité spécialisées dans les sujets liés au corps (la mode, la santé, la beauté, les produits d'hygiène corporelle) favorise la diffusion, à un public étendu, de certains modèles corporels principalement destinés aux femmes. Parallèlement à ce phénomène, celui de l'industrialisation des produits cosmétiques (rouge à lèvres, vernis à ongles, crème de toutes sortes) introduit des pratiques de transformation du corps jusque dans les foyers les plus modestes. Cette démocratisation tant

des objectifs que des moyens marque le début d'un engouement pour le corps dans lequel les idéaux de maîtrise et de contrôle de soi trouvent une nouvelle extension.

Au cœur du nouvel intérêt pour le corps, que le sociologue Gilles Lipovetsy qualifie de réel « boom de la beauté » (1997, p. 129), et qui apparaît particulièrement dans la deuxième moitié du XXe siècle, le modèle de la femme se transforme, rompant en grande partie avec l'éloge de la femme « reine du foyer » au profit d'une image centrée sur le travail et l'activité. La minceur est la conséquence associée au mode de vie actif de la jeunesse qui s'articule autour du travail. La femme jeune et mince représente un nouvel idéal à l'origine de larges entreprises de reconstruction du corps. La vieillesse devient peu à peu synonyme d'immobilisme, de sclérose, d'inutilité. Le discours scientifique cautionne, tout au long du siècle, cette perspective sur le vieillissement, l'associant à un processus dont l'échéance même, la mort, est contestée. Les femmes troquent peu à peu l'esthétique « décorative » (Lipovetsky, 1997, p. 132), qui faisait grand usage de fards, de couleurs, de perruques, contre une approche plus intégrale du corps, où il ne s'agit plus de camoufler ses imperfections mais bien d'agir sur elles en modifiant le corps en tant que tel. De nouveaux moyens, davantage ancrés dans l'idée de façonnement du corps, voient le jour : les régimes amincissants, la tonification du corps par le sport, la chirurgie esthétique, le recours à diverses crèmes régénératrices en sont quelques exemples. Bien que les normes de minceur et de jeunesse aient longtemps été davantage imposées aux femmes, elles deviennent graduellement universelles, du moins en Occident.

Malgré ce que nous venons de décrire, le XXe siècle a mis de l'avant un modèle d'être humain libéré de toutes formes de servitude, que ce soit à un régime politique, à un groupe sexuel, au travail, à la procréation ou aux codes vestimentaires. La libération de l'individu dans son rapport au corps est, quant à elle, considérée successivement sous deux angles. Le premier prétend remonter aux fondements de la culture occidentale en remettant en question l'association, née à l'époque des Lumières, entre l'idée d'un individu libre et l'idée de la maîtrise et du contrôle du corps. Déconstruire ce lien aussi philosophique que pratique et tenter de reconstituer l'« être » symbiotique qui unissait individu et corps constitue, pour

quelques groupes des années 1960, l'essence même de la libération d'un corps « originel ». Suite à l'échec des tentatives allant dans cette direction, la question de la liberté individuelle dans le rapport au corps fut, et est toujours, considérée sous un autre angle, qui se situe à l'intérieur même du rapport dialectique entre l'individu et son corps.

Si l'individu du XXe siècle est certes plus libre dans le façonnement de son corps, dans la mesure où ses espaces de choix et de décision se sont multipliés, le corps est par ailleurs l'objet de contraintes de plus en plus strictes. L'adhésion massive des individus aux mêmes normes corporelles semble refléter non pas une libération de l'individu dans le façonnement de son corps, mais sa soumission aux modèles. Lipovetsky commente ainsi ce phénomène : « moins la mode est homogène, plus le corps svelte et ferme devient une norme consensuelle. » (1997, p. 135) C'est donc dire qu'il y a une réelle scission entre les modèles vestimentaires et corporels. Les premiers bénéficient de l'ouverture des sociétés occidentales contemporaines, les seconds suscitent une vague de conformisme. L'idée de liberté n'est pas pour autant absente dans le processus d'adoption de ces modèles dominants, elle est au contraire associée, par le discours publicitaire, à un idéal corporel bien précis. L'individu a la conviction d'agir en toute liberté en transformant son corps : « toute femme qui se veut mince dit au travers de son corps sa volonté de s'approprier les qualités de volonté, d'autonomie, d'efficacité, de puissance sur soi ». (Lipovetsky, 1997, p. 139) En somme, l'habit ne fait pas le moine. Autrement dit, l'adoption des signes extérieurs (jeunesse et minceur en tête) associés au modèle de l'individu libre ne correspond pas nécessairement à la réelle présence d'un espace de liberté dans le rapport de l'individu au corps.

Effectivement, l'existence d'un certain débat critique touchant les normes dominantes de beauté nous rappelle que le concept d'individu repose sur l'idée d'un pouvoir rationnel qui permet à chacun d'examiner, de questionner et de juger le monde qui l'entoure. « L'individu autonome, maître de ses choix, représente avant tout un modèle. Comme tout modèle, il associe une simplification-trahison de la diversité du réel et une mise en avant de traits saillants produisant un effet de vérité : il est vrai en tendance. » (Kaufmann, 2001, p. 96) C'est dire que cette « tendance » en faveur du modèle de l'individu élaboré par les

Lumières, influence les individus dans leurs rapports aux modèles corporels, les incite à exercer leur pensée critique. D'autre part, ce même modèle, et son association historique avec l'idée de maîtrise et de contrôle du corps, est à l'origine des normes strictes qui prévalent actuellement. Comment l'individu intègre-t-il ces messages contradictoires? Quel espace de liberté individuelle est disponible dans le processus intime d'intégration des modèles corporels?

1.2 Les concepts développés par la sociologie du corps

La sociologie offre des outils qui ont alimenté notre démarche de réflexion critique sur l'espace de liberté dont l'individu dispose face aux différents schèmes de pensée qui imprègnent chacune des sphères de sa vie. Cette science se situe à la frontière de deux champs de recherche : ceux travaillant à la compréhension, d'une part, des logiques sociales et, d'autre part, des logiques propres aux individus, conçus non seulement comme agents (les individus sont des produits de leur société) mais aussi comme acteurs (ils reproduisent de façon originale leur société)². Cette position, au carrefour de l'analyse du collectif et du particulier, est pertinente dans l'étude du corps parce qu'elle permet de mieux saisir l'incessant mouvement que l'individu effectue, le plus souvent inconsciemment, entre son corps comme opérateur d'un lien social essentiel (à travers les représentations, les symboles, les structures qu'il partage avec la collectivité à laquelle il appartient) et son corps comme lieu d'affirmation de son unicité.

La sociologie n'énonce pas de vérité du corps, elle en étudie plutôt une multitude de représentations en tentant d'établir des liens de corrélation entre les conceptions que l'individu a de lui-même, de son corps et de son rôle dans la collectivité. La sociologie du

² Les termes agent et acteur sont définis ainsi par le *Dictionnaire de Sociologie*: « Par agent, on désigne l'individu qui exécute une tâche, qui est essentiellement déterminé à agir par des conditions qui lui sont imposées. Par acteur, on désigne l'individu qui agit selon ses propres desseins, selon ses propres motivations. » (Akoun et Ansart, 1999, p. 3)

corps est en rupture avec une pensée naturaliste qui ferait du corps biologique un facteur de détermination de l'individu. La matérialité du corps « peut se constituer comme lecture seconde d'un processus primordial et fondateur d'inscription du social dans le corporel : l'incorporation ». (Berthelot, Drulhe, 1985, p. 133) Le corps physique est d'abord, pour les sociologues, le lieu concret de l'empreinte sociale. À une autre étape du processus d'intégration des modèles et contre-modèles sociaux, il est également l'instrument d'une actualisation individuelle des différents idéaux, un objet que l'individu tente de modeler selon ses désirs. Notre analyse considère l'ensemble des lieux d'ancrage des modèles sociaux : le corps, mais aussi la raison et la psychologie. Le cœur de notre étude se situe cependant en aval de l'intégration ou de l'intériorisation des modèles, c'est-à-dire dans l'adaptation plus ou moins libre que l'individu en fait dans le façonnement de son propre corps. Deux concepts sociologiques, ceux d'habitus et d'objectivation, nous permettront de développer une meilleure compréhension des différents enjeux qui émergent du processus de transformation corporelle.

1.2.1 L'habitus

Au cours des années 1960, 1970 et 1980, les analyses proposées par les recherches sociologiques avaient une tendance tantôt plus structurelle³, tantôt plus actancielle⁴. Il fallait, en quelque sorte, choisir son camp. Or, les années 1990 ont vu naître une pensée sociologique plus globale qui a fait s'estomper les limites binaires du débat société-individu en intégrant les deux types d'analyse. Suivant cet exemple d'analyse combinée, nous avons choisi d'étudier le processus d'intégration des modèles sociaux à partir du concept d'habitus qui englobe l'aspect autant structurel qu'actanciel de la problématique. Pierre Bourdieu fut un des principaux chercheurs à développer le concept d'habitus. Selon lui l'habitus correspond à :

³ Approche structurelle : « du point de vue des structuralistes, l'incorporation de l'habitus est considérée d'un point de vue macro-sociologique, comme résultant de l'effet de logiques structurelles qui préexistent à l'individu et qui infiltrent profondément son corps et son esprit sans qu'il en ait conscience. » (Ciosi-Houcke et Pierre, 2003, p. 43)

(...) des systèmes de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre, objectivement « réglées » et « régulières » sans être en rien le produit de l'obéissance à des règles, et, étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre. (1980, p. 88)

Ansart résume les points saillants de la définition bourdieusienne en la reformulant ainsi : l'habitus est « l'ensemble des dispositions inculquées, intériorisées par les individus et telles qu'ils tendent à les reproduire en les adaptant aux conditions dans lesquelles ils sont engagés ». (Akoun et Ansart, 1999, p. 251) Cette seconde définition cerne les articulations essentielles du concept d'habitus.

Le premier point saillant de l'habitus est son caractère culturel: il est l'objet de la transmission d'un savoir par les structures d'une société (école, famille, associations, etc.). La définition ne fait pas seulement état de dispositions « inculquées », elle stipule qu'elles sont « intériorisées », ceci afin de mieux évoquer le caractère naturel que prennent ces dispositions dans la définition que l'individu a de lui-même. Cette transparence, cet « air de naturel » associé à l'habitus (Ciosi-Houcke et Pierre, 2003, p. 40), est très important : « Le paradoxe étant que l'habitude [qui se substitue ici à l'habitus] devient justement une grande chose, structurant socialement les individus, parce qu'elle sait se faire oublier dans le petit geste sans importance : plus elle est banalisée dans l'ordinaire du quotidien, plus elle est puissamment structurante. » (Kaufmann, 2001, p. 110) L'apprentissage, l'intériorisation de l'habitus, devient donc plus efficace si la conscience de l'individu n'est pas sollicitée. L'inconscient prédispose l'individu à réactualiser les dispositions apprises en ne les adaptant que faiblement à son propre contexte. Par contraste, la conscience du processus d'apprentissage des normes, parce qu'elle implique la raison, peut influencer le déroulement des étapes suivantes. L'individu peut agir en se tenant lui-même, du moins partiellement, responsable de ses actions.

⁴ Approche actancielle : « l'individu peut participer activement à la construction corporelle de son habitus grâce à ses décisions au lieu de subir un ordre social qui le transcende. » (*Ibid.*, p. 43)

Pour revenir à la terminologie qu'Ansart emprunte à Bourdieu, l'apprentissage et l'intériorisation des dispositions sociales spécifiques au corps ont pour particularité d'être suivis d'une étape supplémentaire au processus résumé précédemment. Cette étape se situe avant la réactualisation et l'adaptation effectuée par l'individu : il s'agit de l'objectivation du corps, c'est-à-dire de la scission entre l'individu et son corps, de la mise à distance de celui-ci. L'objectivation permet à l'individu de poser un nouveau regard sur son corps, de le considérer comme « un objet transitoire et manipulable susceptible de maints appariements ». (Le Breton, 1999, p. 23) Comme le suggéraient les penseurs des Lumières, c'est l'objectivation qui permet ensuite à l'individu de juger rationnellement son corps. Le constat de la non-conformité du corps avec les modèles intégrés entraîne un désir de contrôle et de façonnement du corps. Les petites et grandes transformations qui découleront de ce désir se feront dans le but de redresser la situation insatisfaisante, de corriger l'inadéquation entre ce que l'individu a comme image idéale de lui-même et le reflet que lui renvoie son miroir. Soulignons aussi l'importance de l'intimité comme lieu où l'individu se soustrait au regard d'autrui, destinataire des résultats du façonnement du corps.

Le succès de l'entreprise de façonnement corporel n'est pas assuré. Le corps, souvent, ne répond pas adéquatement aux processus de transformation. Il semble résister. L'impossibilité, pour certaines personnes, de faire correspondre leur corps aux idéaux qu'elles ont intériorisés entraîne un découragement, voire une réelle dépression. Vigarello en témoigne dans son étude sur la beauté : « Une culpabilité se dessine dans cette nouveauté, la conscience malheureuse de ne pouvoir réaliser l'objectif attendu... ». (2004, p. 252) Par exemple, s'offre aux individus qui veulent maigrir ou qui combattent les effets du vieillissement, un éventail presque infini de méthodes : régimes, sport ou liposuction dans le premier cas, crèmes, traitements solaires et injections de collagène dans le second. La réussite de l'intégration de l'habitus corporel est sans cesse compromise par l'aspect temporaire de la plupart des transformations corporelles. L'individu est donc impliqué dans une gestion constante des opérations de remodelage de son corps. Plusieurs technologies tentent aujourd'hui de remédier à ce problème. La chirurgie esthétique, le bronzage ou le maquillage

permanents semblent offrir aux individus un corps toujours en conformité avec les modèles intégrés. Les effets à long terme de l'utilisation de ces méthodes sont cependant peu connus.

En résumé, le concept d'habitus a pour objectif de mieux définir, et donc de favoriser, la compréhension des différentes étapes de l'intégration individuelle des dispositions sociales. La notion d'objectivation, dont nous avons étudié les manifestations historiques précédemment, se pose comme une prémisse à l'intégration de tout habitus concernant le corps. Pour cette raison, l'objectivation fut le premier concept à s'imposer dans le processus de création de *Moi, foule corps*.

1.3 Le mannequin-double

Le processus de création de *Moi, foule corps* fut fait d'allers et retours constants entre la réflexion, basée sur des concepts sociologiques, et l'exploration théâtrale. Nous nous sommes approprié, au départ avec précaution, puis avec de plus en plus de liberté, les outils conceptuels de la sociologie. Sans faire ici un récit exhaustif du parcours exploratoire et du processus d'élaboration du spectacle, nous voulons rendre compte du dialogue théorie-crédation qui est au cœur de certains choix artistiques.

Le point de départ des ateliers d'exploration s'est imposé dans la foulée de nos recherches sur les concepts d'habitus et d'objectivation. Le concept d'habitus nous a permis de mieux penser notre problématique en définissant précisément les différentes étapes du processus vécu par l'individu : l'intériorisation, l'objectivation, la réactualisation et l'adaptation des dispositions sociales à travers le façonnement du corps. La réflexion critique sur chacune de ces étapes est au centre de la proposition théâtrale de *Moi, foule corps*. Ainsi, l'analyse du concept d'objectivation du corps fut à l'origine du choix artistique d'utiliser un mannequin-double. Le recours à un corps-objet, double de la comédienne, fait directement référence à la scission entre l'individu et son corps, scission nécessaire à la réactualisation par le façonnement du corps des modèles sociaux intégrés par l'individu. À travers l'exploration

des relations entre la comédienne et le mannequin-double (tension, opposition, symbiose), le spectacle *Moi, foule corps* s'est construit comme un enchevêtrement de considérations relatives aux manifestations multiples et hétérogènes des rapports d'objectivation entre le corps et l'individu. À l'origine de l'appellation mannequin-double se trouve notre tentative de regrouper ces rapports en deux grandes catégories : ceux qui font du corps un objet (mannequin) et ceux qui le considèrent comme le lieu de l'être (double).

1.3.1 L'objet anthropomorphe et l'idée d'intériorité

Au cœur de la définition du mannequin et de toute autre forme marionnettique, réside l'inanimé, la rupture entre l'objet et toute vie réelle. Cette opposition première entre l'objet et la vie intérieure ne doit toutefois pas exclure toute relation entre ces deux pôles. Au contraire, les liens sont multiples et divergents selon les époques. Les objets anthropomorphes exerçaient, sur les artistes et inventeurs du XIXe siècle, une importante fascination. Bien qu'admirés pour leur qualité d'objets, les pantins, mannequins, marionnettes et automates étaient destinés à imiter la vie à la perfection. Monsieur C., le danseur au centre du texte de Kleist intitulé *Sur le théâtre de marionnettes* écrit en 1810, s'émerveille de la légèreté, de la souplesse et de la grâce du pantin qu'il a le loisir d'admirer sur la place publique. L'objet, grâce au génie de sa fabrication, ne possède aucune des faiblesses de l'humain : son corps a toujours le bon rythme, il ne se fatigue jamais et peut donner à chaque mouvement la délicatesse désirée. Pour l'auteur qui, sur ce point, exprime avec justesse certaines préoccupations qui dépasseront son époque, le pantin représente le rêve d'un contrôle absolu du corps. Cela dit, l'intériorité est évoquée par certains signes (clignement d'œil, gestuelle réaliste de la tête et des bras, etc.) qui ne sont cependant pas rattachés à de réelles limites faisant obstacle à la concrétisation des fantasmes esthétiques du créateur. Le pantin est donc une version améliorée de l'être humain : sans affects, son corps peut évoquer l'humain avec davantage de grâce et de beauté. L'objet, tout en maintenant un registre d'actions réalistes, se définit essentiellement en opposition à l'idée d'intériorité.

On trouve l'écho de cette idéalisation de l'objet dans le désir de rupture avec le réalisme et l'émotivité excessive des acteurs formulé plus tard par Craig. Ce créateur et théoricien est l'héritier des idées de Kleist. L'idée de Surmarionnette, qu'il développe, est la métaphore de l'acteur idéal qui laisserait de côté toute manifestation d'intériorité et se mettrait entièrement au service de l'oeuvre, collaborant de l'ensemble de ses ressources à la cohésion du spectacle. L'objet, contrôlable et prévisible parce que dépourvu de toute vie intérieure, sert désormais de modèle aux acteurs et aux danseurs. À la suite de Craig, les avant-gardes proposent un renouvellement important du rapport au corps de l'interprète. Une esthétique géométrique, voire mathématique, des corps sur scène voit le jour. Le corps humain est exploré en tant que matière dont les volumes et les axes naturels des membres (verticalité ou horizontalité) peuvent se mettre en mouvement. Si le fantasme de grâce, de pureté et de beauté à la source de la valorisation des possibilités de l'objet est au centre du XIXe siècle, la transposition de cet idéal au corps même de l'interprète est au cœur des préoccupations des avant-gardes.

Le rapport conflictuel entre les objets anthropomorphes et l'idée d'intériorité se transforme au cours de la deuxième moitié du XXe siècle. La chute des idéaux de la modernité donnant un nouvel élan à l'individualisation, les artistes portent maintenant sur le corps un regard qui « pénètre sous la surface du corps, derrière la "façade trompeuse" de son intégrité apparemment naturelle ». (Müller-Tamm in Bideau-Rey et Vienne, 2001, p. 20) Les représentations du corps fragmenté se multiplient, prétendant mettre à nu la complexité de la vie intérieure individuelle en abordant des thématiques comme l'angoisse, la peur, le rêve, l'amour. À titre d'exemple, citons l'artiste Hans Bellmer qui travaille à partir des années 1930 à la constitution de mannequins au corps hétéroclite : plusieurs jambes se joignant sur le même tronc, corps fait uniquement de bras et de jambes... Ses œuvres tentent de transposer dans les corps sculptés la relation entre l'individu et ses fantasmes érotiques. Cet artiste suggère une nouvelle relation entre les objets anthropomorphes et l'idée d'intériorité. Le mannequin n'affiche plus les signes superficiels de la vie intérieure : il symbolise l'intériorité, transpose les états psychologiques dans l'objet lui-même. À l'opposé des artistes et artisans du XIXe, l'objet est le médium d'expression de l'intériorité.

La fin du XXe siècle marque un autre virage dans la relation des objets anthropomorphes avec l'idée d'intériorité. L'évocation d'une vie intérieure est complètement évacuée au profit de l'exploration des relations possibles au corps-objet ou à l'objet-corps en tant que matière. Pour Pia Müller-Tamm, les œuvres contemporaines relatives au corps « sont toutes marquées par le renoncement délibéré à une substance ou une essence intérieures ». (in Bideau-Rey et Vienne, 2001, p. 21) À partir des années 1960, les pratiques de façonnement du corps font état, nous l'avons vu, d'une objectivation plus radicale du corps. Le corps, tant dans ses représentations artistiques que sociales, s'objective, il « apparaît comme une surface manipulable à l'infini ». (Müller-Tamm in Bideau-Rey et Vienne, 2001, p. 21) Si la forme fragmentaire des mannequins représentait pour les artistes du début du XXe siècle la complexité de la vie intérieure, elle signifie désormais, pour les artistes de ce nouveau courant (Orlan et Ines von Lamsweerde peuvent servir d'exemples), un potentiel davantage formel. Le corps, objet et réel, l'ensemble de ses parties, son extériorité et son intériorité (physique) sont vus comme une matière au potentiel artistique. Ce travail formel prend le pas sur celui qui visait l'expression de certains aspects de la vie intérieure.

1.3.2 Évacuer l'intériorité : le mannequin

C'est dans la lignée de ces préoccupations sur les enjeux et possibilités d'un corps-matière qu'une partie de notre démarche créatrice s'est développée. Nous avons approfondi notre problématique en explorant les relations de la comédienne à l'objet en tant que mannequin et en tant que double. Le mannequin-double fut physiquement construit afin d'être à la fois réplique (par le caractère réaliste du visage)⁵, et symbole (par l'approximation des proportions, de la couleur et de la texture de l'objet). Le mannequin ne devait évoquer aucune vie intérieure, il devait seulement agir à titre de convention, d'analogie avec le corps de la comédienne. Le détachement de toute intériorité soulignait la présence de l'objet en tant que tel, au même titre que le corps se scinde de l'individu par le processus d'objectivation.

⁵ Pour différentes raisons dont nous ne ferons pas mention ici, cet objectif ne fut réalisé qu'en partie.

La relation entre cet objet et la comédienne reposait sur une rupture presque totale des charges émotives mises en jeu au point d'évoquer le pragmatisme des rapports que nous entretenons avec les objets qui nous entourent quotidiennement. Citons en exemple le caractère direct des manipulations avec lesquelles la comédienne transportait ou déposait le mannequin entre les scènes, utilisant des gestes quotidiens, sans soin particulier, sans ménagement. Rappelons également les scènes de chirurgie où le mannequin était transformé sans la moindre émotion, la comédienne allant même jusqu'à parodier la douleur du corps. D'autres scènes concernant le façonnement du corps présentaient un mannequin fragmenté, où l'unité de l'intériorité était complètement absente. Chaque partie y était le sujet d'un traitement particulier qui ne relayait aucune vision globale du corps : une jambe était suspendue afin d'être rasée, une main devait se faire faire une manucure. Ce type d'interaction avait pour objectif d'anéantir toute possibilité de croire en la vie de l'objet, toute tendance (qu'offre la réplique par opposition au symbole) à l'identification. Ces choix ont impliqué une remise en question des règles de manipulation réaliste des objets anthropomorphes, qui stipulent, entre autres, que les yeux du manipulateur doivent regarder l'objet lorsqu'il bouge afin de donner ampleur et crédibilité à son mouvement. En opposition à cette quête de l'illusion d'intériorité, nous avons travaillé le regard de la comédienne afin qu'il soit vide, sans insistance particulière sur le mannequin. En le situant ainsi parmi les autres accessoires du spectacle, nous avons fait du corps-objet une métaphore des multiples avoires de l'individu.

1.3.3 Évoquer l'intériorité : le double

Nous avons développé, parallèlement à l'exploration des rapports entre le mannequin et la comédienne, une approche de l'objet centrée sur l'idée de double. Si le mannequin était le symbole du corps, son visage se voulait le double de celui de la comédienne. La précision des traits et du regard du mannequin (bien que loin d'être les répliques identiques que nous aurions souhaitées) renvoyaient le spectateur à une vie intérieure, en l'occurrence celle de la comédienne, à laquelle il était possible de s'identifier. Le mannequin-double se situait donc à

la frontière du même et de l'autre, de l'identification et de la mise à distance, de l'évocation et de la rupture totale avec l'intériorité.

En suggérant au public un parcours dramatique entre l'identification au double et le rapport d'objectivation établi avec le mannequin, nous souhaitions rendre compte de la présence simultanée du corps non-objectivé et du corps objectivé. En effet, si le corps se détache de l'individu au moment de réactualiser les dispositions sociales qu'il a intégrées, il est, la plupart du temps, dans une sorte de symbiose d'action qui permet à l'individu d'être dans son corps, d'y vivre en quelque sorte. Ce corps est non plus une matière, mais le lieu de l'existence où les dispositions sociales s'intériorisent, où la mémoire, les émotions, les traumatismes trouvent un ancrage. Sans vouloir détailler ce statut du corps (son analyse nous éloignerait du cœur de notre problématique), il nous paraît important de souligner que le double représentait cette fusion du corps et de l'individu qui caractérise le quotidien et à laquelle l'objectivation vient mettre un terme. La relation au double donnait donc une contre-définition du rapport d'objectivation et de façonnement du corps au centre de notre recherche. En développant cette mise en opposition, nous souhaitions souligner avec clarté les caractéristiques des relations de l'individu avec son corps objectivé.

1.3.4 Une dualité

La dualité du mannequin-double de *Moi, foule corps* peut être mise en rapport avec celle des mannequins utilisés par Tadeusz Kantor dans son « Théâtre de la mort » théorisé en 1977 dans l'ouvrage du même nom. (Kantor, 1997, p. 215) En quête d'un nouveau point de vue sur le réel, ce metteur en scène faisait ressortir, à travers l'idée de mort, le regard de la mémoire sur les différents étapes de la vie. Au même titre que la présence du double proposait une définition négative du rapport entre l'individu et le mannequin dans *Moi, foule corps*, les mannequins de Kantor, en évoquant la mort, mettaient en abîme la vie. À titre d'exemple, les mannequins de *La classe morte*, doubles de chacun des comédiens, représentaient la mémoire, l'enfance disparue, les souvenirs des personnages. Ceux-ci

interagissaient avec cette autre version d'eux-mêmes, offrant aux spectateurs un amalgame de points de vue sur l'action dramatique. La mort pour Kantor transforme les personnages, les vide de leurs affects pour les doter d'une « conscience supérieure » (Kantor, 1997, p. 220) qui leur permet de juger les événements de la vie avec plus de lucidité, de les « transcender ». (p.220) En cela, ce qu'évoque la présence/absence des mannequins coïncide, pour Kantor, avec le but de son théâtre : poser un autre regard sur le monde.

Le mannequin auquel Kantor oppose le personnage, est « exactement semblable à chacun d'entre nous et cependant infiniment étranger ». (*ibid*, p. 223) Nous trouvons, dans notre utilisation du mannequin-double, l'écho de cette dualité des mannequins à la fois mêmes et autres, suscitant alternativement l'identification et la mise à distance. Cependant, pour Kantor, le lien avec toute intériorité est rompu. Le double est libéré de l'influence de ses émotions et pénètre la vie d'un regard empli de cette distance. L'unicité des mannequins réside dans cette rupture avec le monde réel et avec tout le poids de l'intériorité, tout en ayant le pouvoir de l'évoquer à travers la mémoire ou le souvenir. Or, le double de *Moi, foule corps*, en représentant la fusion corps-individu, réhabilite l'idée d'intériorité à laquelle s'oppose la relation au mannequin. Nous utilisons le double dans le but d'intégrer un rapport symbiotique entre intériorité et extériorité tel qu'il caractériserait certains moments de la vie individuelle, et dont le rapport au corps objectivé (le sujet principal de notre étude) se détache. Ce travail sur le double (incluant donc un retour à l'intériorité) nous oppose à Kantor qui, dans l'idée de mort, d'absence d'intériorité, met en scène une rupture définitive suggérant un point de vue différent sur le réel par lequel son projet théâtral se réalise.

Le spectacle *Máquina-Hamlet* de la compagnie du Periférico de Objetos (version en espagnol d'*Hamlet-Machine* de Heiner Müller présentée en 1995) est l'exemple d'une autre utilisation de la dualité identité/différence, présence/absence, identification /mise à distance des mannequins. L'effet d'étrangeté résultant de ces oppositions a pris un nouveau sens dans cette œuvre. Rappelons d'abord le caractère politique de ce spectacle traitant de la violence de la dictature qui sévit en Argentine de 1976 à 1983. *Máquina-Hamlet* mettait en scène des mannequins au statut ambigu. Ils étaient d'abord les doubles des acteurs. Leur présence

fantasmatique prédisait l'avenir réservé aux personnages, tous étant des victimes potentielles d'un enlèvement ou d'un assassinat politique. Le groupe que formaient ces mannequins leur donnait cependant un autre statut, celui de foule anonyme dont allaient être extraits les personnages qui seraient victimes de la violence. La présence d'un mannequin dans le public interpelle celui-ci et l'inclut dans la communauté déjà partagée par les comédiens et les mannequins, semblant tous égaux devant la violence. Le rôle des mannequins dans *Máquina-Hamlet* est similaire à celui que théorise et explore Kantor. L'intériorité est évoquée du point de vue de son absence et celle-ci est causée par la disparition ou par la mort. Cependant, contrairement à ce que proposait Kantor, le public s'identifie aux disparus et aux morts parce qu'il vit dans la crainte que cette violence ne s'abatte sur lui. L'absence d'intériorité des mannequins n'est donc pas le signe d'un nouveau point de vue sur le monde proposé par le théâtre. Au contraire, dans l'identification des spectateurs aux disparus et aux morts réside tout l'impact émotionnel de cette œuvre au contexte politique particulier.

Le statut de mannequin et celui de double créent, nous l'avons vu, deux registres de jeu différents. Tout au long du processus de création du spectacle *Moi, foule corps*, nous avons situé le public au centre d'un rapport d'alternance entre les relations de la comédienne au double et celles au mannequin. Concrètement, ces deux registres se sont manifestés à travers deux types de manipulation, l'un provoquant un effet d'étrangeté par le jeu sur la gemellité des corps et l'autre incitant à la prise de distance par des manipulations directes et à caractère quotidien. La scène où la comédienne épingle divers modes d'emploi sur le mannequin-double est un bon exemple de l'enchevêtrement de ces deux types de manipulation. La gestuelle de la comédienne est, au départ, mécanique, elle épingle des papiers sur un objet suspendu. La ceinture de travail qu'elle porte établit un lien entre ce qu'elle fait et le travail d'une ouvrière, froidement séparée du produit de son travail. L'absence de relation émotive entre la comédienne et l'objet bloque toute possibilité d'identification. Plus tard, la comédienne et la chanteuse se retirent, et le mannequin, couvert de papiers, tournoie seul dans l'espace. À ce moment précis, nous souhaitons que le statut de l'objet passe de mannequin à double par la charge émotive que suggèrent l'image et le chant qui l'accompagne. À la frontière entre identification et réflexion critique, le double relayant

le mannequin, l'objectif était que le spectateur soit témoin de la complexité du processus par lequel l'individu objectivise son corps.

1.4 Conclusion

Condition préalable à la réactualisation et à l'adaptation de l'habitus corporel par l'individu, l'objectivation se devait d'être un concept central de notre recherche. La création d'un mannequin-double s'est révélée la concrétisation théâtrale de cette prémisse. À travers les dynamiques créées entre la comédienne et le mannequin-double, nous avons tenté de comprendre comment les dispositions sociales s'interposent entre l'individu et son corps. Rappelons maintenant la question sur laquelle repose l'ensemble de notre démarche : dans le processus d'intégration des modèles relatifs au corps, de quel espace de liberté l'individu dispose-t-il ? Quelle distance peut-il prendre par rapport aux modèles dans les actions qu'il effectue quotidiennement ? Cette distance signifie-t-elle une plus grande liberté ? Tel qu'énoncé précédemment, notre analyse s'inscrit à la frontière des approches structurelle et actancielle, examinant d'abord l'ancrage social des relations entre l'individu et son corps pour s'attacher ensuite au potentiel de liberté que représente son pouvoir d'action.

CHAPITRE II

L'ESPACE DE LIBERTÉ INDIVIDUELLE

2.1. La pensée critique comme espace potentiel de liberté individuelle

Afin de mieux poursuivre notre analyse du processus d'intégration des modèles sociaux, revenons sur les étapes qui le constituent et qui ressortissent clairement de la définition de l'habitus. Rappelons que nous avons défini ce concept comme un ensemble de dispositions sociales faisant l'objet d'un apprentissage à la fois conscient et inconscient, qui sont ensuite adaptées par l'individu et réactualisées dans les actions qu'il l'inscrivent dans le monde. La question à laquelle nous tenterons de répondre dans ce chapitre est la suivante : y a-t-il un espace de liberté dans cette adaptation que fait l'individu des modèles sociaux ? Dans les sociétés dites traditionnelles¹, la part d'adaptation dans la reproduction des modèles sociaux est mince. L'individu s'inscrit dans une « symbolique sociale » unique (Le Breton, 1985b, p. 26) où il reproduit inconsciemment, grâce à la transparence de l'habitus, les modèles qu'il reçoit — dont ceux relatifs au corps — afin de s'intégrer harmonieusement au groupe. La survie de la collectivité dépend de l'enracinement des principes de celle-ci dans la vie de chaque individu. L'individualisation des sociétés occidentales a entraîné une reformulation de l'ensemble de ces dynamiques. L'idée d'une adaptation des modèles sociaux prend le pas sur celle de reproduction qui prévalait dans les sociétés traditionnelles.

Effectivement, les sociétés occidentales d'aujourd'hui sont à mille lieues d'un système de sens cohésif tel que le proposaient les sociétés traditionnelles. Les dispositions sociales intériorisées, évoquées dans la définition de l'habitus, émanent de plusieurs sources

¹ Les sociétés traditionnelles sont définies comme suit: « Elles postulent que la survie du groupe s'inscrit dans la permanence des institutions, des normes, des croyances, des rites, des manières de faire. » (Akoun et Ansart, 1999, p.539)

et par conséquent, ne sont pas nécessairement cohérentes entre elles. Dans ce nouveau contexte, l'individu doit résoudre, sans s'appuyer sur une morale sociale ou religieuse, les contradictions des différents modèles. Entre l'intégration des modèles sociaux et leur actualisation par l'individu apparaît donc un nouvel espace de choix où s'insère la possibilité d'une réflexion critique qui pourrait permettre à la liberté individuelle de se concrétiser pleinement.

Selon Kaufmann, l'émergence de la pensée critique réside dans l'opération supplémentaire que constitue le choix individuel dans le processus de l'intégration de l'habitus : « Placés aux intersections, les individus se transforment en centre d'assemblage des schèmes, impulsant à leur niveau une nouvelle dynamique de la cohérence. » (Kaufmann, 2001, p. 152) L'espace de pensée individuelle qui s'ouvre devant l'infinité des conflits entre différents modèles représente une nouvelle source d'autonomie et de liberté potentielle pour l'individu.

La liberté ne supposerait plus alors de se débarrasser des influences et des emprises, mais "de parcourir toutes les influences, de les recevoir sans réticence et de les traverser pour en emporter avec soi toutes les richesses." L'indépendance ne serait plus le fin mot de l'histoire, mais l'appropriation de la multitude de relations d'influence qui nous définissent. (Brohm, 2001, p. 66)

Dans cette perspective, plus l'espace social est ouvert, c'est-à-dire sans contraintes imposées, plus l'individu est exposé à une grande quantité de modèles et plus les situations de choix propres à la réflexion sont susceptibles d'advenir. L'individu est donc continuellement occupé à se redéfinir en s'appropriant parfois- et nous verrons plus loin pourquoi il ne le fait pas toujours - l'espace de liberté ouvert par la possibilité de réflexion.

La redéfinition que l'individu fait de lui-même par la pensée donne lieu à un travail de bricolage entre anciens et nouveaux modèles, à un réagencement qui tente d'harmoniser ou, au contraire, d'affirmer les diverses contradictions entre les modèles. L'image d'un « manteau d'Arlequin » (Le Breton, 1985a, p. 88) exprime avec justesse le résultat de ce bricolage composite. Malgré le caractère prédéterminé des différents modèles que l'individu met à contribution dans sa définition de lui-même, la cohérence de l'agencement final lui est

propre. Kaufmann écrit : « Cet homme pluriel est marqué par une singularité irréductible qui lui vient de l'architecture intérieure très particulière assemblant entre eux les schèmes intériorisés, résultant de son histoire. » (2001, p. 169) L'individu effectue des choix qui le construisent et, ce faisant, il affirme le lien de cohérence particulier entre les modèles hétérogènes qu'il souhaite (et peut) actualiser. La possibilité d'une réflexion critique surgit au moment du choix. Son rôle devient donc déterminant dans la redéfinition du lien de cohérence qui caractérisera l'individu.

Si elle augmente la possibilité d'une liberté individuelle, la pensée critique est aussi reliée à une multitude de facteurs qui en réduisent l'impact sur la redéfinition individuelle. Effectivement, la pensée ne se développe pas librement à chaque choix auquel l'individu est confronté, elle est tributaire d'une certaine logique propre à chacun. Plusieurs facteurs (comme, entre autres, la société où l'individu s'inscrit, sa famille, les expériences qu'il a vécues, son appartenance à un groupe ethnique, son histoire psychologique, la relation qu'il entretient avec le territoire physique qu'il occupe) contribuent à la formation d'une ligne de conduite qui guidera partiellement ses choix. Cet axe n'a pas d'orientation précise qui s'imposerait à lui d'office. Il illustre plutôt la continuité et la cohérence entre les différents choix qu'il a effectués par le passé et ceux qu'il effectue aujourd'hui. Plutôt que de parler de ligne de conduite, Kaufmann fait appel à l'image du « comité des mois » représentant la confrontation de toutes les facettes de l'individu dans chaque choix. (2001, p. 167) Il s'agit donc d'un facteur d'influence qui tend à établir une pérennité de l'image que l'individu se façonne de lui-même. À l'inverse, la pensée critique, elle, cherche plutôt à recenser les différents modèles possibles et à les analyser. Donc, si aujourd'hui une pluralité de modèles sociaux se présente à l'individu en augmentant directement ses espaces de pensée, une autre tendance se manifeste qui pousse l'individu à réduire ses possibles en établissant une continuité dans ses propres choix.

Revenons à la question de départ de ce chapitre, qui cherche à déterminer quel espace de liberté peut se réaliser dans l'adaptation des différents modèles sociaux. Notre hypothèse avance l'idée d'un potentiel de liberté qui serait un corollaire de l'espace de réflexion

individuelle relié aux situations de choix. La présence d'une certaine ligne de cohérence qui maintient les choix individuels dans un cercle de possibles connus peut cependant réduire la liberté individuelle qui émerge de cet espace de réflexion critique. Devant un conflit de modèles, l'individu doit donc composer avec ces deux penchants qui seront en constant rééquilibrage. Son adaptation des modèles sera plus ou moins libre selon l'espace de réflexion dont il aura disposé durant son processus. Le renouvellement constant des conflits entre les différentes dispositions sociales oblige l'individu à se redéfinir et assure donc la résurgence d'un espace de liberté potentiel. Nous rejoignons ici une idée chère à Norbert Elias : « l'homme est un processus ». (cité par Kaufmann, 2001, p. 87) Il n'est pas le résultat d'un processus, il « est » le processus en tant que tel : il se définit par la constante redéfinition de lui-même. Dans ce mouvement continu, l'individu apparaît insaisissable et nous ne pouvons deviner l'ampleur du réel espace de liberté que dans le perpétuel renouvellement de ses conditions d'apparition.

Les situations de choix inhérentes à la vie contemporaine génèrent parfois spontanément des espaces de réflexion critique. Souvent, pourtant, un événement a servi de déclencheur de la pensée critique. L'individu, au contact d'une idée venant de l'extérieur (de la radio, de la télévision, des journaux, d'une conversation entendue, d'un spectacle, etc.) s'interroge sur le choix qu'il aurait fait spontanément (selon la ligne de cohérence constituée par ses choix passés) et amorce un processus de réflexion critique. L'art a toujours été, et demeure encore aujourd'hui, un stimulateur de cette pensée. L'artiste se sert de son médium pour intervenir dans la sphère sociale et individuelle. Cette prise de parole peut tenir compte ou non de son propre rôle. Certains ont fait de cet ancrage social le point central de toute leur démarche. Pensons ici à toute la mouvance du théâtre d'intervention qui développa, principalement dans les années 1960 et 1970, certaines façons d'interpeller les individus et de les inciter à remettre en question les idées ou structures de leurs sociétés (théâtre action, d'agit-prop, théâtre-forum). L'artiste française Orlan, issue de cette époque, a fondé son approche et son vocabulaire sur des intentions critiques similaires.

Moi, foule corps fut une recherche artistique qui s'est développée dans la même perspective : alimenter la réflexion critique des idées contemporaines sur le corps. Cette parenté d'intention nous incite ici à examiner attentivement certains aspects qui relient notre processus créateur au parcours artistique d'Orlan. Cette analyse nous permettra de mieux situer le propos au centre de notre propre démarche.

2.2 Orlan: la création comme espace de liberté individuelle

Utilisant la sculpture, la performance, la peinture, la photo ou l'installation, Orlan remet en question différentes facettes du processus d'intégration des modèles sociaux corporels. Suite à une critique des standards de beauté présents et passés, elle explore la thématique des identités multiples et fluides qui se réagencent sans cesse dans un bricolage individuel singulier. Ces créations identitaires sont, pour Orlan, le lieu privilégié de l'émergence d'un espace de liberté qu'il faut saisir et exploiter en le traduisant dans le corps. Ses œuvres, toujours inachevées, sont à l'image du flux incessant d'identités qui l'habitent. Nous souhaitons ici nous attarder sur l'œuvre intitulée *La réincarnation de sainte Orlan*, qui fut réalisée en plusieurs étapes entre 1990 et 1995, car elle est représentative des principaux enjeux présents dans sa démarche.

La réincarnation de sainte Orlan s'inscrit dans la deuxième partie du parcours artistique de cette artiste, soit celle consacrée à l'art charnel. Selon Orlan, celui-ci se définit comme un art de « l'auto-portrait » (Orlan in Bataille, 1998, p. 61) : le corps est façonné, par l'intermédiaire de la chirurgie esthétique, dans le but de correspondre aux mouvements identitaires vécus par l'artiste. À partir de cette époque, cette artiste choisit son corps comme matière première de son travail artistique. Il représente « le lieu de débat public » qu'elle souhaite créer. (Orlan in Bataille, 1998, p. 64) Il est important de spécifier qu'elle veut éprouver les limites mentales dans l'autodéfinition identitaire. Il ne s'agit pas pour elle de repousser les frontières de la science ou du corps à proprement parler : les opérations chirurgicales ne comportent aucun risque médical. Il s'agit plutôt de faire la preuve qu'il est

possible d'utiliser le corps comme un médium traduisant l'évolution des processus intérieurs individuels.

Entre « défiguration et re-figuration » (Orlan in Bataille, 1998, p. 61), cette série de neuf opérations chirurgicales-performances modela le visage de l'artiste selon une image créée par elle-même. Au commencement de ce processus, Orlan choisit cinq différentes représentations de la femme dans l'art occidental. Aucune d'elle ne fut sélectionnée pour sa beauté, toutes possédaient un trait de personnalité ou une caractéristique physique qu'Orlan souhaitait s'approprier. Il y eut d'abord *Diane* de l'École de Fontainebleau qui fut choisie parce que son image évoquait une insoumission aux dieux et aux hommes, puis la *Joconde* de Leonard de Vinci, pour l'ambiguïté de son identité sexuelle cachée derrière sa beauté. L'image de *Psyché* de Gérard fut adoptée parce qu'elle représentait la faiblesse et la fragilité féminines. Et finalement Orlan retint la *Vénus* de Botticelli pour sa beauté charnelle et *Europe* de Gustave Moreau pour son évocation de la femme aventurière. Elle isola certains traits physiologiques de ces modèles, puis tenta de les intégrer à son propre corps à l'aide d'un logiciel informatique. Pour qualifier ce processus, elle s'appropriia le terme de *morphing*.

Après avoir élaboré chacun des *morphings*, Orlan demanda à un chirurgien d'en concrétiser les résultats sur son propre corps. Chacune des étapes de transformation fut l'objet d'une mise en scène détaillée : les différents intervenants (infirmières, anesthésistes, chirurgiens) portèrent des vêtements créés par divers couturiers (Caldeberg, Rabanne, Sorbier, Miyaké), le bloc opératoire fut peint selon l'ambiance désirée et plusieurs accessoires de décor vinrent compléter la scène (horloges, croix, banderoles). Au centre de cette scène, à l'image d'une star, Orlan trônait sur la table d'opération, fardée, coiffée et habillée, jouant son propre rôle dans cette séance de fabrication de soi.

La totalité de l'événement fut filmée et retransmise simultanément dans diverses galeries et musées d'Europe et d'Amérique du Nord. Orlan, éveillée tout au long de l'opération, expliquait au public ses motivations, ce que le chirurgien faisait, ce qu'elle

ressentait. Elle fit également la lecture de textes de diverse nature (philosophique, psychanalytique, sociologique) qu'elle estimait pertinents à sa démarche. L'anesthésie locale permit à l'artiste d'orchestrer elle-même, éveillée et sans souffrir, ces neuf opérations chirurgicales-performances. Tout en dirigeant les opérations de modelage de son propre corps, elle attirait l'attention du spectateur tantôt sur un geste du chirurgien ou sur l'efficacité de l'anesthésie, tantôt sur une phrase issue d'un texte et justifiant sa démarche.

Orlan prit part à chacune des étapes du processus de modification de son corps, depuis le portrait informatique initial jusqu'aux différents stades de sa guérison dont elle fit part au public par une série de photos exposées dans certaines galeries et musées. S'inspirant de l'idée de « produit dérivé » populaire dans l'industrie de l'art, elle exposa les tissus imbibés de sang, les pansements portant la marque de son visage, la graisse retirée lors de sa liposuction. Pour Orlan, ces « reliquaires » (Orlan in Bataille, 1998, p. 69) étaient les témoins matériels d'un processus qui tentait, par la chirurgie esthétique, de transposer dans le corps la multiplicité de ses identités intérieures. Comme celles-ci ne se fixent jamais, le processus de transformation du corps et les résultats esthétiques ne sont toujours que temporaires. Par essence, chaque opération chirurgicale-performance mène à une autre.

2.3 Les étapes du processus propre à l'intégration des modèles corporels

La réflexion critique à laquelle étaient invités les spectateurs de *La Réincarnation de Sainte Orlan*, et celle à laquelle prenait part le public du mémoire-crédation *Moi, foule corps*, n'ont, à première vue, que très peu à voir l'une avec l'autre. Une analyse plus approfondie révèle cependant quelques points de convergence qui nous permettent de mettre en perspective la spécificité de notre démarche. Notre cheminement artistique rencontre d'abord celui d'Orlan par l'importance donnée à la pensée critique dans la recherche d'une liberté individuelle. En fait, la proposition théâtrale du mémoire-crédation *Moi, foule corps* reposait essentiellement sur la définition de la liberté comme démarche de réflexion critique ayant pour but « l'appropriation de la multitude de relations d'influence qui nous définissent. »

(Brohm, 2001, p. 66) Dans cet esprit, nous avons choisi d'analyser notre sujet d'abord en termes de processus d'intégration et de réactualisation des modèles sociaux. Puis le spectacle a été conçu à l'image d'un parcours critique des principales facettes de ce processus : l'objectivation et le façonnement du corps, les sources et les moyens d'apprentissage des différents modèles corporels, les caractéristiques et valeurs qu'ils véhiculent, les tensions émotionnelles dans la relation d'un individu à son corps, le potentiel de liberté présent dans le bricolage critique. Cette analyse critique se voulait instigatrice d'un nouvel espace de liberté tant pour les créatrices que pour les spectateurs.

La démarche artistique d'Orlan s'articule autour d'une réappropriation du corps par un retour réflexif et critique sur l'ensemble du processus d'intégration des différents modèles qui façonnent le corps, et particulièrement celui des femmes. Elle remet en question les structures occidentales de pensée qui président aux différentes étapes du processus : les modèles passés et ceux d'aujourd'hui, les concepts binaires qui réduisent les possibles identitaires, le rôle de l'art dans la transmission des modèles, l'utilisation conventionnelle des moyens de transformation du corps... Nous pouvons mettre en parallèle l'approche féministe qui guida notre parcours et celle qui sous-tend la réflexion critique suggérée par Orlan. Celle-ci se définit par sa réaffirmation de l'oppression particulière des femmes à travers les modèles transmis par l'iconographie occidentale et leur nécessité de s'affranchir de ces archétypes qui les maintiennent dans une position d'infériorité. O'Brian explique ainsi l'engagement d'Orlan dans cette critique sociale: « *She recognizes that it is necessary to place herself inside a situation to participate in its dismantling, and that dismantling the idealized female form is a feminist political strategy* ». (2005, p. xvii) Si la démarche de réflexion critique proposée artistiquement est l'essence même de notre engagement, elle est, pour Orlan, la première étape d'une proposition artistique plus vaste dans laquelle elle va jusqu'à mettre en jeu son intégrité physique.

En effet, la déconstruction souhaitée par l'artiste ne s'arrête pas aux modèles sociaux qui touchent particulièrement les femmes : elle s'attaque à toute forme d'identité permanente de l'individu. Orlan affirme dans son manifeste sur l'art charnel : « Je suis pour les identités

nomades, multiples, mouvantes, mutantes... » (Orlan in Bataille, 1998, p. 78). L'enjeu est de représenter un flux identitaire qui se trouve contraint par une multitude de modèles que l'individu doit épouser. La concrétisation de ces identités dans l'œuvre corporelle de l'artiste est le sujet central de la plupart des écrits d'Orlan. Son corps, virtuellement et réellement métamorphosé, est le médium de communication de son processus de reformulation identitaire. Aucune des oeuvres corporelles de cette artiste, *morphing* ou opération chirurgicale-performance, ne se pose en résultat final. Chacune est plutôt la concrétisation partielle d'un processus visant à traduire dans le corps la « géométrie du moi ». (Busca, 2002, p. 16) La mise en disponibilité du corps permet à l'artiste de « devenir sa propre matrice ». (Busca, 2002, p. 19) La création identitaire et la transformation corporelle qui s'ensuit représentent l'aboutissement incontournable de la réflexion critique. Pour Orlan, la liberté individuelle implique une réflexion critique qui doit se traduire, dans l'action, par un remodelage corporel.

Moi, foule corps laisse percevoir une vision plus pessimiste quant à l'espace de liberté dont dispose l'individu. Dans un contexte où certains modèles arrivent à s'imposer fortement, s'appropriier l'outil que représente la pensée critique semble difficile. C'est ce qui est exprimé par Laurence Brunelle-Côté dans un texte intitulé « Deux » destiné à être lu durant les moments de façonnement des statuettes de terre glaise. Les termes « occupation » et « colonisation » (Voir annexe A, p. 45) employés par l'auteure illustre bien l'emprise de l'idéal corporel sur la perception que la narratrice a de son corps. Incapable de s'approprier son corps, d'exercer sur elle-même sa propre volonté, cette femme est « fracassée » (*ibid.*), divorcée à jamais de son propre corps. Elle dit : « on me divise en deux ». (*ibid.*) D'un côté, elle; de l'autre, son corps, complètement figuré par des images de champ de bataille et de territoire, où l'individu aurait perdu le combat. Elle encourage ses ennemis à séquestrer son corps jugé non-conforme au modèle dominant : « Enfermez-moi dans un camp, dans une réserve, enfermez-moi : mes rondeurs, mes rides, mes imperfections ». (*ibid.*) La narratrice n'a plus la force de résister à sa propre dépossession, le seul moyen d'échapper à ce modèle étant de se retirer de son propre corps : « J'ai un désir, un incontrôlable désir de m'évader de mon corps, de m'en éjecter, de hisser le drapeau blanc ». (*ibid.*) Ce texte évoque la puissance

de certains modèles et la difficulté pour l'individu de maintenir un espace de réflexion critique.

Selon nous, et contrairement à ce que suggère Orlan, l'enjeu actuel est la conquête d'une pensée critique individuelle qui saurait s'opposer à l'homogénéisation des normes de beauté. La société contemporaine, tout en faisant l'éloge de la liberté et du pouvoir d'action que l'individu a sur lui-même, tend vers une uniformisation des modèles autant que de leurs moyens de concrétisation. Devant ce constat, notre réponse se situe essentiellement dans l'invitation lancée au public à se joindre à notre parcours critique. La création identitaire et corporelle qu'Orlan appelle de ses vœux est une réponse plus radicale. Elle incite l'individu à matérialiser sa réflexion dans l'action, c'est-à-dire à faire l'effort de transposer sa « libération » identitaire dans son propre corps.

2.3.1 La critique des divers modèles sociaux

Revenons à la pensée critique que désire susciter *La Réincarnation de Sainte Orlan* et, d'une autre façon, *Moi, foule corps*. Si le besoin de cette réflexion repose sur certaines constatations communes, les modèles faisant l'objet de la critique artistique divergent. Orlan imprègne son visage et son corps avec certaines caractéristiques physiologiques provenant de cinq « canons de la beauté » de l'iconographie occidentale. En choisissant de détourner ces images fondatrices, l'artiste souhaite s'attaquer aux archétypes féminins qu'elles représentent: l'androgynisme (La Joconde), la faible ou la fragile (Psyché), l'insoumise (Diane), la sensuelle (Vénus) et l'aventurière (Europe). Selon elle, sur un plan symbolique, ces modèles contraignent les femmes à se définir par rapport à des critères qu'elles n'ont pas choisis. Le rôle des artistes (masculins) et du marché de l'art dans la diffusion de ces archétypes fait également l'objet des critiques d'Orlan. En utilisant ces images dont la beauté est objet de fantasmes vers une oeuvre dont le résultat est un visage davantage éclectique que beau, elle réalise un réel détournement. Elle orchestre la subversion des critères de beauté afin qu'ils expriment une réflexion critique des archétypes fondateurs et des concepts binaires qui

imprègnent nos modèles et les hiérarchisent : femme-homme, blanc-noir, artificiel-naturel, beau-laid. La création identitaire à laquelle fait appel Orlan dans la narration des opérations chirurgicales-performances se traduit par la sélection et le bricolage de modèles déjà existants et sur lesquels porte sa réflexion critique.

Pour sa part, le mémoire-crédation *Moi, foule corps* s'est attardé à l'archétype de la femme belle, jeune, sexy et bronzée, issu de la culture populaire contemporaine. Le constant renouvellement de la démarche d'intégration et de réappropriation individuelle des modèles sociaux garantit la résurgence d'un espace de choix, de réflexion et donc de liberté potentielle. Cependant, force est de constater que l'individu se trouve aussi au centre de certaines manipulations qui tendent à réduire le champ de ses possibilités à la source. Les modèles qui bénéficient d'une médiatisation (télévision, publicité, différents périodiques, etc.) ont le pouvoir d'influencer plus fortement le processus individuel d'intégration et de réappropriation des modèles relatifs au corps. Par exemple le modèle de la femme au corps mince, jeune, sexy, bronzé occupe une immense partie de l'espace médiatique des sociétés occidentales contemporaines. Plusieurs facettes du spectacle *Moi, foule corps* furent consacrées à la réflexion critique de ce modèle.

Cet idéal féminin est le point central de certains textes écrits par Laurence Brunelle-Côté et lus par la chanteuse durant les moments consacrés au façonnement des statuettes de terre glaise. Soit en abordant les caractéristiques mêmes de ce corps idéal, soit en traitant de son omniprésence dans l'espace public, l'auteure voulait susciter une prise de distance et une réflexion critique chez les spectateurs. Citons d'abord un extrait du « Texte sans ponctuation » traitant des qualités corporelles reliées à l'idéal féminin qui nous préoccupe : « Je vois de la peau lisse de la peau lisse qui brille qui bronze sans rougir et qui miroite dans des vitrines qui coûtent cher juste à lécher ». (Voir annexe B, p. 46) Les critères de ce modèle sont stricts : une peau sans imperfections, un bronzage sans nuances, une absence de pilosité. Être « belle, jeune et sexy ». (*ibid.*) C'est l'écho de ces normes que la narratrice constate lorsqu'elle sort pour observer ce qui se passe « dehors » (*ibid.*), c'est-à-dire dans l'espace public.

Là, elle observe l'importante adhésion populaire à cet idéal corporel : « je vois des corps de femmes qui accouchent je vois des cuisses ouvertes je vois des corps identiques qui en sortent parfois » (*ibid.*) Plus loin, nous pouvons lire : « des milliers de jumeaux semblables et qui se ressemblent » (*ibid.*) Les conséquences de la propagation médiatique de ce modèle deviennent observables dans l'adoption massive des critères de beauté évoqués plus haut. Frappante est l'analogie entre ces individus embrassant tous le même modèle et les objets de consommation fabriqués en série pour être en tous points similaires. L'auteure dit dans ce même texte : « je vois une file de corps à la queue leu-leu, comme une chaîne de production *Danone*. » (*ibid.*) Dans un contexte où l'omniprésence de certains modèles oriente les choix de la population, l'adoption de modèles alternatifs devient un acte critique en soi. Plusieurs individus, malgré la résistance de leur propre corps aux transformations nécessaires à la reproduction du modèle, n'arrivent pas à imaginer la possibilité de vivre dans la différence. Si la liberté individuelle réside dans l'espace réservé à la réflexion, plus les modèles sociaux tendent vers une homogénéité, plus le processus d'intégration de ces mêmes modèles se fera sans heurts, donc sans la sollicitation de la pensée individuelle qu'entraîne l'éventualité d'un choix. La domination de l'espace public par certains modèles entraîne directement la perte partielle de l'ouverture nécessaire à un espace de liberté potentiel.

Les archétypes qui font l'objet de la critique d'Orlan et celui au centre de *Moi, foule corps* sont, de manière très différente, des modèles structurant le corps des femmes contemporaines. Leur nature divergente n'empêche aucunement les recoupements sur le plan du contenu des modèles. La thématique de la sensualité ou celle de la soumission, par exemple, se retrouvent autant dans l'iconographie artistique que dans celle qu'ont développée plus récemment les médias de masse. Ainsi, la culture occidentale s'articule à certains modèles féminins que nous retrouvons à différentes époques. Si Orlan tente de déconstruire la domination de certains critères esthétiques par la critique des archétypes fondamentaux illustrés dans des chefs-d'œuvres de la peinture, nous poursuivons le même objectif en nous attaquant à la critique de différentes images véhiculées par les médias actuels.

2.3.2 La critique des moyens : le cas de la chirurgie esthétique

Le choix du moyen qui sera utilisé dans le façonnement de son corps constitue une des étapes du processus par lequel l'individu intègre les différentes dispositions sociales. La démocratisation des outils de modification corporelle est un des facteurs principaux ayant contribué à l'émergence du corps esthétisé. S'il semblait, au milieu du XXe siècle, assez radical de changer certaines parties de son corps, aujourd'hui plusieurs interventions comme l'augmentation mammaire, le *lifting* ou la liposuction paraissent banales. La chirurgie esthétique est devenue un moyen accessible aux individus. C'est en partie en réponse à cet état de fait que l'œuvre *La Réincarnation de Sainte Orlan* fut créée, proposant au public une critique des utilisations conventionnelles de la chirurgie esthétique. Nous rejoignons aussi cette réflexion critique dans les deux tableaux de *Moi, foule corps* où se déroule une intervention chirurgicale sur le mannequin-double. Si notre critique s'attarde d'abord aux modèles qui justifient l'intervention chirurgicale, les dynamiques impliquées dans l'utilisation même de ce moyen font également l'objet d'une attention particulière.

Le propos des deux scènes médicales de *Moi, foule corps*, souligne le mince espace de réflexion critique dans le bricolage chirurgical que fait l'individu de son corps. Dans ces deux tableaux, l'idéal corporel, au nom duquel se font les transformations, est incarné par cet objet servant de modèle dans le processus de socialisation des jeunes filles, la poupée, dont certains membres sont coupés et greffés au mannequin-double. Appartenant à la catégorie des objets anthropomorphes, ces fragments s'associent sans difficulté avec le mannequin-double. Cependant, les différentes parties greffées ont une taille qui ne correspond pas au mannequin, ce qui rend invraisemblable son apparence ainsi que toute tentative d'action (marcher, s'asseoir, se coucher). Le choix délibéré de cette incompatibilité d'échelle trouvait sa source dans l'importance relative accordée, par les médecins autant que par les patients, à l'harmonisation des nouvelles parties dans le corps. À titre d'exemple, nombre de femmes portant des prothèses mammaires souffrent de problèmes de dos dus au surpoids qui doit être supporté par les muscles dorsaux. Le corps reflète parfaitement les modèles sociaux, mais il

n'arrive plus à fonctionner normalement. Dans l'utilisation conventionnelle de la chirurgie, le façonnement du corps devient un processus de simple imitation des idéaux contemporains.

La dynamique reliant le médecin au patient est également problématique. Voulant remettre en question le manque de réflexion critique des individus, tant dans le choix de leurs modèles que dans la confiance accordée au chirurgien, Orlan choisit et dirige celui qui exécute ses opérations chirurgicales-performances. Elle prêche par l'exemple, pourrions-nous dire, puisqu'elle déconstruit le rapport d'autorité traditionnel (société-médecine vs individu) en l'inversant. Le médecin tout-puissant de *Moi, foule corps* remet aussi en question la mise à l'écart de l'individu et de sa capacité de jugement critique. On s'imagine l'individu qui choisit les parties qu'il souhaite greffer à son corps. Il sélectionne un nez, des lèvres ou des seins parmi les modèles proposés dans le catalogue fourni par le chirurgien. Ensuite il se retire et, dans la salle d'opération (et peut-être aussi lors du choix finalement), le médecin a le pouvoir de décider du destin de ce corps. Le corps est là, matérialisé par le mannequin-double, simple objet traité avec peu d'estime.

Tandis qu'Orlan élabore une nouvelle utilisation de la chirurgie esthétique, nous choisissons la stratégie de retrait, laissant le spectateur s'approprier la réflexion critique librement. Orlan, une fois de plus, détourne l'objet de sa critique (elle le fait avec les cinq archétypes du féminin) en proposant une utilisation de la chirurgie qui serait fondée sur la transposition dans le corps du processus identitaire de l'individu. La chirurgie esthétique devient, à l'opposé d'un instrument de l'aliénation individuelle, un outil collaborant à la libération de l'individu. Pour l'artiste, toutes les technologies de pointe doivent être au service de la créativité individuelle. Il s'agit d'agrandir « le territoire du féminin » (Busca, 2002, p. 54), autant sur le plan philosophique que sur le plan du façonnement corporel, en s'appropriant tous les moyens disponibles, depuis la pensée critique jusqu'à la techno-science.

2.3.3 La critique de l'objectivation du corps

Le mémoire-création *Moi, foule corps* s'est particulièrement attaché au questionnement de l'objectivation du corps. Cette mise à distance du corps est préalable à l'adaptation individuelle des différentes dispositions intériorisées dans laquelle s'insère le potentiel de liberté. Pour cette raison, il nous semblait essentiel que la critique du concept d'objectivation fasse partie intégrante de notre réflexion. Il fut à l'origine de l'utilisation d'un mannequin-double. (Voir chapitre 1.)

Bien qu'Orlan aborde une multitude de facettes du processus d'intégration des dispositions sociales corporelles, l'objectivation du corps n'est pas l'objet d'un questionnement ou d'une critique. Pour Orlan, la scission entre l'individu et le corps doit être totale puisqu'elle est conditionnelle à la réalisation de son oeuvre. Orlan explique : « *I wanted to do flesh sculptures the way I did sculptures of lines and folds, with the idea of increasing possibilities and faculties.* » (in O'Bryan, 2005, p. 145) Le corps est ici une matière de base dont l'artiste doit faire ressortir les possibilités à l'aide des outils scientifiques. Orlan utilise d'ailleurs le mot chair et non celui de corps, afin de mettre l'accent sur sa parenté avec la viande de l'animal qui peut être charcut e. Les opérations chirurgicales-performances sont le théatre d'une scission totale de l'artiste avec son corps. Orlan évacue d'emblée la possibilité d'une critique des différentes dynamiques à l'oeuvre dans le processus d'objectivation. Pour elle, la question de l'espace de liberté individuelle se situe essentiellement dans le « comment », et non dans les prémisses qui rendent possible le façonnement du corps.

2.4 Le choc comme stratégie critique ou la composition scénique non linéaire

Le développement d'une certaine stratégie de communication est essentiel à la mobilisation des spectateurs en vue de la réflexion à laquelle ils seront amenés à participer. L'utilisation de l'effet de choc dans *La Réincarnation de Sainte Orlan* devait jouer ce rôle auprès du public. Les images d'un corps ouvert et sanglant remettent l'intégrité du corps en question. En faisant le pari de capter l'attention par ce qui est provocateur, Orlan tente d'évacuer toute possibilité d'indifférence. Au spectateur captif des images de ses opérations chirurgicales-performances elle transmet, par sa narration, l'essentiel de sa réflexion critique (sur les modèles, la chirurgie esthétique, l'iconographie artistique). Certains considèrent la stratégie mal choisie : « l'opération chirurgicale dramatise le geste artistique, en absorbe à elle seule tout le sens. » (Busca, 2002, p. 13) La dimension choquante peut ainsi être à double-tranchant : d'une part, elle attire le public, le met devant certaines questions, et d'autre part, par l'intensité des images qu'elle impose, elle peut provoquer la fermeture à toute réflexion, le repli protecteur. Le pari est lourd de conséquence puisqu'il peut entraîner un rejet complet de l'oeuvre. Dans ce dernier cas, la stratégie d'Orlan, sans susciter l'indifférence, maintiendrait le débat public autour d'enjeux concernant la recevabilité de son oeuvre, et non son contenu. D'autres spectateurs seront au contraire fascinés par ces images, par l'engagement physique qu'elles exigent de la part de l'artiste et chercheront à poursuivre leur expérience de l'oeuvre.

La proposition du spectacle *Moi, foule corps* a été organisée selon une idée de composition qui, contrairement à la stratégie d'Orlan, se voulait plutôt invisible, suggérant aux spectateurs une réflexion dont ils restaient maîtres. Effectivement, le travail de composition des différents tableaux et de leur enchaînement s'est articulé autour d'une dynamique d'allers-retours entre deux pôles. D'une part, plusieurs scènes (par exemple : l'emballage de la comédienne et du double dans une pellicule plastique, le lavage du mannequin-double), par l'intermédiaire d'un univers plus métaphorique, voulaient susciter chez le spectateur une identification aux émotions de la comédienne et du double. D'autre

part, certaines interventions plus « performatives »² (par exemple : le tracé d'une silhouette de sable, les soins de beauté faits prodigués au mannequin) étaient destinées à briser cet effet et à encourager la réflexion. Deux pôles regroupant les différents tableaux se sont ainsi dessinés : un pôle métaphorique-émotionnel et un pôle performatif-réflexif où la comédienne interagissait avec un objet mannequin. (Voir chapitre 1.) La composition scénique avait donc pour objectif de créer une alternance entre ces deux pôles et donc de trouver l'articulation idéale entre les différents tableaux qui se sont développés dans l'exploration de manière autonome. Voici quelques exemples de stratégies de bricolage ou de composition de l'alternance entre les deux pôles du spectacle: la sonnerie du chronomètre qui venait interrompre chaque tableau, l'aspirateur passé sous les pieds du mannequin mettant fin à son tournoiement sur un air mélancolique, l'encan après l'envol du mannequin, la lecture de différents textes sur un ton délibérément en rupture avec leur contenu émotif. Ces allers et retours avaient pour but de maintenir le spectateur sur une ligne d'équilibre entre ces deux pôles, permettant à la réflexion d'être nourrie par la métaphore. La composition de la non-linéarité du propos se voulait une façon de guider les spectateurs vers l'amorce d'une réflexion en leur laissant toutefois construire le propos selon leur interprétation.

2.5 Conclusion

Ancré dans une analyse sociologique de l'espace de liberté individuelle, nous avons élaboré une proposition théâtrale ayant pour objectif d'interpeller les spectateurs en les incitant à développer leur propre critique des phénomènes contemporains touchant le corps. L'impossibilité de vérifier l'efficacité de notre proposition (puisque la réflexion du public nous est inaccessible) nous est apparue d'emblée problématique. Aussi les conversations entre les créatrices et le public à la suite des représentations se sont-elles révélées de bons indicateurs des idées et images qui ont touché et/ou fait réfléchir les spectateurs. Pensons ici au commentaire relatif à l'évolution historique du contrôle du corps, qui nous a permis de

² Nous entendons par « performatives » des actions exécutées sur scène qui ne renvoyaient essentiellement qu'à elles-mêmes et qui se situaient dans le temps réel de la représentation par opposition au temps fictif des actions mimétiques.

mettre en perspective les pratiques contemporaines de façonnement du corps avec celles d'autres époques. Pensons aussi à l'enjeu générationnel qui fut soulevé par certains commentaires provenant de femmes âgées de cinquante ans et plus, en rapport avec les remarques formulées par des femmes dans la vingtaine. Les premières ont associé les opérations de façonnement du corps à un « esclavage du corps », à « une torture quotidienne », évoquant le besoin de « consolation » ou de « réunification » de ce corps « meurtri ». En contrepartie, les spectatrices plus jeunes semblent avoir vu dans ces mêmes images un état de fait « banal », qu'il est souhaitable de parodier sans nécessairement en faire une critique sociale ou un enjeu politique. Des commentaires des jeunes femmes ressortait une absence d'analyse sociale et politique mise en évidence par l'engagement des femmes plus âgées dans une critique féministe. En invitant les spectateurs à formuler des questions sur le processus de création et des commentaires sur le résultat, nous souhaitons identifier collectivement les axes principaux du débat et projeter celui-ci à l'extérieur du cadre théâtral.

CONCLUSION

La nécessité de développer un regard critique sur certaines pratiques contemporaines de façonnement du corps est au cœur de l'ensemble de la proposition, à la fois théorique et théâtrale, du mémoire-crédation *Moi, foule corps*. Suite à une observation du discours de certains médias de masse (presse féminine, journaux et télévision principalement), la cohabitation des idées de liberté individuelle et de contrôle strict du corps nous semblait relever d'une contradiction profonde dans la pensée occidentale contemporaine. Une première recherche en surface nous a mise en présence de la diversité des explications de ces phénomènes sociaux. Ainsi, il nous a semblé important de choisir une approche qui nous permettrait de conceptualiser et d'analyser avec plus de justesse notre sujet.

La sociologie du corps nous a permis de nous familiariser avec un cadre conceptuel qui tenait compte de la complexité des phénomènes corporels. En effet, le corps est à la rencontre de dynamiques individuelles et sociales. Pour cette raison, notre question de recherche s'est articulée à la frontière de ces deux champs d'étude (l'individu et la société) en interrogeant les conditions d'existence d'un espace de liberté individuelle dans le processus par lequel l'individu intègre les dispositions sociales. L'analyse des concepts d'habitus et d'objectivation du corps nous a permis de relier la liberté individuelle aux possibilités de réflexion critique rencontrées par l'individu dans les situations où il doit poser un choix entre différents modèles. Sur la base de cette hypothèse théorique, nous avons déterminé l'objectif de la création : créer un espace de pensée critique qui favoriserait l'émergence d'un nouveau regard sur l'ensemble du processus d'intégration des modèles corporels. Tout au long du processus d'exploration, se sont élaborées les différentes orientations de *Moi, foule corps* qui ont traduit sous forme théâtrale notre objectif.

L'idée d'un mannequin-double, métaphore du corps objectivé de l'individu, fut le point de départ du processus de création. Le dialogue entre la comédienne et l'objet (c'est-à-dire entre les propositions de la première et celles que semblait suggérer le second), fut à l'origine de la définition de deux pôles relationnels entre l'individu et son corps, tous deux représentés par le même objet, le mannequin-double. Les échanges impliquant le mannequin et la comédienne réunissaient, dans le premier pôle, tous les types de rapport d'objectivation au corps. Le deuxième pôle, représenté par le versant double du même objet, représentait les relations où l'individu et le corps sont assimilés l'un à l'autre. Les multiples dynamiques développées autour de ces deux pôles entre la comédienne et le mannequin-double (fusion, confrontation, violence, mépris, tendresse) se sont révélées des éléments moteurs dans l'exploration des thématiques que nous retrouvons dans les diverses étapes du processus d'intégration des modèles sociaux.

Les oeuvres de certains artistes furent également déterminantes dans la définition de notre propre démarche. Nous pensons ici principalement à Kantor, Orlan et à la compagnie El Periférico de Objetos qui, par leur remise en question du statut du corps tant dans la représentation théâtrale que dans le monde, ont suscité plusieurs questionnements et agi maintes fois comme maîtres à penser dans notre exploration intuitive de ce terreau artistique. Mentionnons aussi la grande importance de notre rencontre avec les autres créatrices de ce mémoire-crédation qui ont, par leurs réflexions et leur imagination, contribué grandement à la construction et à l'enchaînement des différents tableaux.

D'autre part, la méthode de composition que nous avons privilégiée a canalisé les résultats des explorations vers la réalisation de notre objectif critique. En mobilisant le pouvoir de pensée critique de l'individu nous souhaitons l'encourager à remettre en question l'homogénéisation des critères de beauté que nous observons dans les médias de masse contemporains. « La liberté n'est pas une marque de yogourt » (Falardeau, 2000, p. 13), elle ne se matérialise pas non plus dans le choix d'une crème rajeunissante ou d'un bronzage permanent. Aux antipodes de l'étroitesse des « choix » dans lesquels la société de

consommation conditionne la réalisation du désir de liberté des individus, la liberté est intimement reliée à ce qui ouvre une infinité de possibilités pour l'être humain : sa pensée.

ANNEXES

ANNEXE A

« DEUX »

Tout me fracasse. Mon corps est un territoire occupé et tout me fracasse. Je demande le statut de réfugiée politique. Je subie de graves violences ; on me divise en deux. Je me fracasse, tout me fracasse. Il suffit de presque rien et je me fracasse. Fragile, comme un éléphant ébouillanté dans ma soupe. Je me fracasse, je me divise en deux. Il faudrait que je réagisse absolument, que je me tienne debout. Mon corps est colonisé, ça me fascine. J'ai un désir incontrôlable; un incontrôlable désir de m'évader de mon corps, de m'en éjecter, de hisser le drapeau blanc. On fait la guerre à mon corps, on fait la guerre sur mon corps. Je me divise en deux. Je hisse le drapeau blanc, on m'a eue. Je suis fracassée. Je m'évade, je me glisse ailleurs, je laisse derrière mon territoire. Prenez-le, il est à vous. Je suis fracassée, tanspercée de balles, cireuse comme une morte sous le maquillage. Enfermez-moi dans un camp, dans une réserve, enfermez-moi, mes rondeurs, mes rides, mon poil et mes imperfections. Nous sommes des autochtones, vous avez le terrain libre. Vous pouvez prendre la place, l'occuper à la recherche intarissable de la perfection. Si mon corps est un champ de bataille, c'est aussi mon pire ennemi. Il faudrait que je réagisse. Que je tienne le siège. Je suis coupée en deux. La guerre à mon corps, c'est la guerre à mon existence-même. Mon corps nu comme un ver et froid comme une poignée de porte. À la lumière de ce qu'on me propose, je vais choisir.

Laurence Brunelle-Côté

ANNEXE B

TEXTE SANS PONCTUATION

bon je suis sortie là je suis sortie un peu je vois des corps de femmes qui accouchent je vois des cuisses ouvertes je vois des corps identiques qui en sortent parfois, je vois un chien ou deux invisibles presque il faut se plisser les yeux pour voir un peu des chiens qui hurlent en silence on peut sentir un peu la pisse âcre lancinante mais ce ne sont que des chiens

je vois des centaines de concurrentes belles jeunes et sexy je vois des centaines de concurrentes qui lèvent la jambe droite droite et éfilée comme on lève la main quand on a quelque chose d'urgent à dire ou la réponse bonne sans équivoque qu'on articule du bout des lèvres le souffle court comme si on craignait ne plus jamais avoir de questions importantes à se poser

je vois de la peau lisse de la peau lisse qui brille qui bronze sans rougir et qui miroite de la peau lisse même devant les yeux comme un clignement d'œil éternel

deux jumeaux identiques deux fois des milliers des jumeaux androgynes des milliers de jumeaux semblables et qui se ressemblent

je vois que tout est sexy dehors tout peut être sexy dehors même les idées peuvent être sexy je vois une file des corps à la queue leu leu comme une chaîne de production *Danone*

Laurence Brunelle-Côté

RÉFÉRENCES

Sociologie

Akoun, André et Pierre Ansart. 1999. *Dictionnaire de sociologie*. Coll. «Le Robert». Paris : Seuil.

Baudrillard, Jean. 1970. *La société de consommation*. Paris : Denoël.

Bernard, Michel. 1995. *Le corps*. Paris : Seuil.

Berthelot, Jean-Michel et Marcel Drulhe. 1985. *Current Sociology*, vol. 33, no.2. *Les sociologies et le corps*. Londres: Sage.

Bourdieu, Pierre. 1972. *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Genève : Librairie Droz.

_____. 1980. *Le sens pratique*. Paris : Minuit.

Brohm, Jean-Marie. 2001. *Le corps analyste*. Paris : Anthropos.

Ciosi-Houcke, Laure et Magali Pierre. 2003. *Le corps sens dessus dessous*. Paris : L'Harmattan.

Descartes, René. 1956. [1641] *Méditations métaphysiques*. Paris : PUF.

Dostie, Michel. 1988. *Les corps investis*. Montréal : Saint-Martin.

Élias, Norbert. 1991. *Qu'est ce que la sociologie?* La Tour-d'Aigues (Fr) : Éditions de l'Aube.

Kaufmann, Jean-Claude. 2001. *Ego: Pour une sociologie de l'individu*. Paris: Nathan.

Le Breton, David. 1985a. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : PUF.

_____. 1985b. *Corps et Sociétés*. Paris : Méridiens-Klincksieck.

_____. 1999. *L'adieu au corps*. Paris : Métailié.

_____. 2004. *La sociologie du corps*. Coll. « Que Sais-je? », no. 2678. Paris: PUF.

Levy, Ariel. 2005. *Female Chauvinist Pigs : Women and The Rise of Raunch Culture*. New York : Free Press.

Lipovetsky, Gilles. 1999. *La troisième femme*. Paris :Gallimard.

Pearl, Lydie (dir. publ.). 1998. *Arts de Chair*. Bruxelles : La lettre volée.

Reichler, Claude. 1983. *Le corps et ses fictions*. Paris: Minit.

Vigarello, Georges. 2004. *Histoire de la beauté*. Paris : Seuil.

Orlan

Bataille, Marie-Josée. 1998. *Une œuvre de Orlan*. Marseille : Muntaner.

Busca, Joëlle. 2002. *Les visages d'Orlan*. Bruxelles : La lettre volée.

O'Bryan, Jill. C.. 2005. *Carnal Art : Orlan's Refacing*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Orlan. 1997. *De l'art charnel au baiser de l'artiste*. Paris : Jean-Michel Place.

Mannequins

Bablet, Denis (dir. publ.). 1983. *Tadeusz Kantor*. Coll. « Les voies de la création théâtrale », vol. XI. Paris : Centre National de la Recherche Scientifique.

Bablet, Denis (dir. publ.). 1993. *Tadeusz Kantor*. Coll. « Les voies de la création théâtrale », vol. XVIII. Paris : Centre National de la Recherche Scientifique.

Bideau-Rey, Étienne et Gisèle Vienne. 2001. *Corps/Objet: Sur le rapport du corps au corps artificiel*. Grenoble : Centre Chorégraphique National de Grenoble.

Kantor, Tadeusz. 1997. *Le théâtre de la mort*. Lausanne : L'âge d'homme.

Kleist, Heinrich von. 1998. *Sur le théâtre de marionnettes*. Trad. de l'allemand par Jacques Outin. Paris : Mille et une nuits.

Lecucq, Evelyne (dir. publ.). 2003. *Alternatives Théâtrales*. no. 80. *Objet-Danse*. Bruxelles: Alternatives Théâtrales.

Schulz, Bruno. 2004. *Traité des Mannequins. Oeuvres complètes de Bruno Schulz*. Trad. du polonais par Maurice Nadeau. Paris : Denoël. p. 50.

Autres

Cussol, Béatrice. 2001. *Pompon*. Paris : Balland.

Falardeau, Pierre. 2000. *La liberté n'est pas une marque de yogourt*. Montréal : Stanké.