

Corps transitoires, images errantes. Steven Cohen, *the Wandering queer*

Transitory bodies, nomadic images. Steven Cohen, The Wandering Queer

Yann-Guewen Basset



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/14110>

DOI : [10.4000/imagesrevues.14110](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.14110)

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Laboratoire d'Anthropologie Sociale

Référence électronique

Yann-Guewen Basset, « Corps transitoires, images errantes. Steven Cohen, *the Wandering queer* », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 11 | 2023, mis en ligne le 30 octobre 2023, consulté le 05 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/14110> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.14110>

Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Corps transitoires, images errantes. Steven Cohen, *the Wandering queer*

Transitory bodies, nomadic images. Steven Cohen, The Wandering Queer

Yann-Guewen Basset

- 1 Invité en 2010, dans le cadre de la triennale de l'Aichi Arts Center de Nagoya, à concevoir une installation dédiée à la mémoire du diplomate Sugihara Sempo (杉原 千畝)¹, l'artiste-performer Steven Cohen, né en 1962 à Johannesburg, donne à l'œuvre un titre éloquent : *The Wandering Jew* (Le Juif errant). Par la profondeur de ses connotations, ce titre interpelle. D'une part, il charrie avec lui l'histoire d'un mythe majeur du



christianisme médiéval et de l'antijudaïsme européen, émergeant au début du XIII^e siècle. Au sujet de ce mythe, l'anthropologue Marcello Massenzio soulignait que sa « plasticité intrinsèque [...] est une des raisons qui ont permis à [cette] figure [...] de ponctuer le chemin de la civilisation occidentale chrétienne, sur une longue durée, allant grosso modo du Moyen-Âge au XX^e siècle »², constat que la performance de Steven Cohen nous invite à réitérer. D'autre part, l'artiste place le public, avec ce titre, devant une alternative interprétative : le Juif errant est-il le sujet des différentes vidéos projetées dans l'installation ou est-il l'épithète que l'artiste s'attribue, sous le patronage duquel il inscrit son art ? Le performer-plasticien étant lui-même Sud-Africain, juif et immigré en France depuis 2003, il est également totalement étranger au Japon. Il y a ainsi, de fait, un évident jeu avec son identité propre – nationale, culturelle et/ou religieuse – qui ne peut échapper au public.

- 2 Si les deux hypothèses de l'alternative ne s'excluent pas radicalement, cet article explorera la seconde. Il examinera dans l'art de Steven Cohen les différentes perspectives esthétiques et politiques ouvertes par l'incarnation de l'errance –

identitaire aussi bien que géographique –, laquelle semble s'apparenter à une forme dégradée de transition. En effet, contrairement à cette dernière, l'errance apparaît irrésolue, inachevée, voire inachevable : pour le Juif errant, elle est une condamnation divine. Toutefois, envisager l'errance dans l'art tout entier de Steven Cohen à travers le seul prisme du mythe du Juif errant serait réducteur : le *performer* ne travaille pas seulement dans ses différentes œuvres à partir des ressources culturelles juives, y compris d'ailleurs dans *The Wandering Jew*. Juché sur de très hautes chaussures à plateforme, somptueusement ou monstrueusement maquillé, il joue également avec la subversion de genre et les codes de l'esthétique *drag*. En détournant ainsi le titre de la performance pour qualifier la trajectoire artistique d'un « wandering queer », on s'intéressera aux incarnations erratiques de Steven Cohen, qui accompagnent le plus souvent des processus de transition politique.

- 3 En ce qu'elle souhaite contribuer à la compréhension d'une œuvre dont de nombreux aspects demeurent peu connus en France et sur laquelle la bibliographie francophone n'est pas abondante, cette étude sera amenée à intégrer des analyses de performances passées, lesquelles n'ont pas été vues directement par l'auteur. Dès lors, elle s'attachera à un travail descriptif appuyé sur des sources hétérogènes. Celles-ci incluent aussi bien des expériences directes, l'analyse des films issus des actions – lesquels constituent en soi des œuvres à part entière, parfois projetés en galerie ou intégrés à de nouveaux travaux – ainsi que l'examen des publications et photographies ayant accompagné les évolutions de l'œuvre de Cohen tout au long de sa vie.
- 4 À la suite d'un examen des documents de constat issus de *The Wandering Jew*, ce travail fera émerger deux perspectives principales susceptibles de contribuer à une juste compréhension de ce que peut signifier dans l'œuvre de Steven Cohen une transition faite corps. À ce titre, il s'intéressera d'une part à la pratique du déplacement et de la déambulation qui matérialisent spatialement la transition chez le *performer*, celui-ci travaillant explicitement à rendre visibles les spécificités historiques des lieux de ses interventions. D'autre part, on s'intéressera à la manière dont errance et transition se lient chez lui à une formalisation corporelle de « l'ex-stase ». Ce dernier terme est emprunté au texte de Judith Butler « Hors de soi. Les limites de l'autonomie sexuelle »³, qui ouvre le recueil *Défaire le genre*. La philosophe conçoit à travers lui une pratique de la dépossession, une manière d'être transporté *hors de soi* sur laquelle il s'agira de revenir. Si l'on entend ainsi qualifier chez Steven Cohen une mise en jeu de l'identité, il faut toutefois insister sur ce fait : celle-ci est moins l'objet d'une affirmation que d'une errance, c'est-à-dire d'une transition perpétuelle. Aussi bien les cultures queer que la judéité font l'objet d'un processus fondamental de dérivation : plus qu'elle ne se revendique, l'identité se disperse voire s'évanouit dans les œuvres de Steven Cohen. Débordant le simple champ de la sexualité et des politiques de genre, cet art queer élargit la question de l'interruption de l'identité et relance à nouveaux frais, à travers une transition qui s'incarne, la quête queer d'une « institution de nouveaux modes de réalité [qui] passe notamment par la corporalisation [*embodiement*] »⁴.
- 5 Ce travail se montrera enfin attentif aux transformations de l'esthétique de Cohen, marqué par de remarquables évolutions. De la période dite « *monster drag* » au concept de « scénographie corporelle » récemment avancé par l'artiste – terme impliquant « de se traiter soi-même comme une scène »⁵ dans une revendication d'indifférence aux distinctions entre *performing arts* (arts vivants) et *visual arts* (arts visuels) – il s'agira de

constater à quel point l'approche elle-même de Cohen est en mouvement constant et sa pratique de la transition sujette à des reprises formelles et conceptuelles.

***The Wandering Jew* : une œuvre paradigmatique**

- 6 Si aucun film ne semble subsister de *The Wandering Jew*, les photographies prises par Marianne Greber permettent de se figurer, partiellement au moins, trois actions publiques dans différents lieux de Nagoya⁶. Sur ces documents de constat, on voit Steven Cohen évoluer dans quatre lieux symboliquement chargés de la ville : une gare et une rue, toutes deux bondées et parcourues par des travailleurs en costume, les marches du temple d'Osu-Kannon (大須観音) et le colombarium ultramoderne du temple Banshō-Ji (萬松寺), où sont conservées les cendres de plusieurs milliers de défunts dans des niches de verre rétroéclairées et décorées de statues de Bouddha translucides. Les légendes de Marianne Greber, ainsi que certains différentes publications de Steven Cohen sur les réseaux sociaux, semblent donner des titres à certaines de ces actions : la déambulation dans la gare et la rue bondée de Nagoya porte le titre de « Salaryman ». Les photographies de l'action sur le parvis et dans les environs du temple d'Osu-Kannon sont titrées « Lost in Nagoya ». Celles prises dans le colombarium ne portent certes pas de titre, mais un extrait vidéo reprenant cette action a été projeté dans une reprise de la performance *Taste* le 3 décembre 2019 dans la galerie Vivienne à Paris, sous le titre de « Good Taste ». Nous retiendrons ces trois titres pour nos descriptions.

Figure 1



Steven Cohen, *The Wandering Jew – Portrait #6*, Nagoya (2010), Photographie de Marianne Greber, exposée dans un très grand format dans le cadre de l'exposition « There's glitter in my soup » de la galerie Steveson de Johannesburg du 09 novembre 2019 au 24 janvier 2020.

© Marianne Greber (En ligne : https://www.mariannegreber.at/images/now_StevenCohen_TheWanderingJew_Jap_PortNR6_Nagoya_2010-MarianneGreber-Bildrecht.jpg)

- 7 S'ajoutant à ces quelques photographies, des portraits de l'artiste portant le même titre, eux aussi réalisés par Marianne Greber, permettent de détailler les maquillages arborés pendant ces actions – la sophistication du maquillage étant une constante stylistique et la caractéristique peut-être la plus emblématique du travail du *performer*. Une même base est observable dans chacune des actions de *The Wandering Jew*. Les lèvres sont peintes à l'encre noire, effaçant leur volume et leur forme au profit d'une bouche en cœur mate. Un tracé noir au pinceau dessine d'immenses pétales de fleurs en lieu et place de l'arcade sourcilière ; dans l'une des trois actions, ces pétales sont ornés de paillettes multicolores. Ce tracé se perd ensuite en volutes jusqu'au sommet du crâne du *performer*. Il permet de séparer des zones peintes au blanc de céruse (le centre du front, les tempes) d'autres zones multicolores, pailletées (le contour des yeux) ou laissées nues. Une étoile de David – parfois rudimentaire, parfois richement ornée – est intégrée au maquillage en guise de troisième œil. Le collage d'immenses faux-cils sur les pommettes agrandit par ailleurs à l'extrême le regard de Cohen, le rendant plus pénétrant. Le nez et les oreilles, organes généralement surdéterminés des caricatures antisémites, sont ici embellis par des ornements : bijoux collés sur l'arête du nez, plumes taillées prolongeant la courbe des oreilles... Enfin, des objets miniaturisés, souvent collés, sur le sommet de son crâne – arbres, sculptures de perles et de fils... – achèvent de transformer le visage sans âge de Steven Cohen en scène miniature, lieu d'expression privilégié de sa « scénographie corporelle » (Fig. 1).

Figure 2



Steven Cohen en « Salaryman » dans une rue de Nagoya. Action intégrée à la performance *The Wandering Jew* (2010)

© Marianne Greber. (En ligne : https://steven-cohen.com/wp-content/uploads/2021/09/Steven-Cohen_Salary-Man_FH030029_2010%C2%A9Marianne-Greber-Aichi-Triennale-VBK-Wien.jpg)

- 8 Sur les photographies de « Salaryman », le *performer* apparaît maquillé, couronné d'une immense étoile de David, chaussant des hauts talons à plateformes. Il est quasi nu. Seul un costume trois-pièces miniaturisé, semblable à l'uniforme porté par la plupart des hommes et femmes autour de lui, semble tout juste accroché à son buste – probablement à un discret corset couleur chair. Significativement trop étroit pour lui, l'habit est exposé à défaut d'être revêtu. Les bras ouverts, paumes tournées vers les passant-es comme en offrande, Steven Cohen renvoie l'image d'une fragilité gracieuse, disponible aux regards, évoluant à contre-courant du flux des travailleuseuses qui s'écartent de lui (Fig. 2).

Figure 3

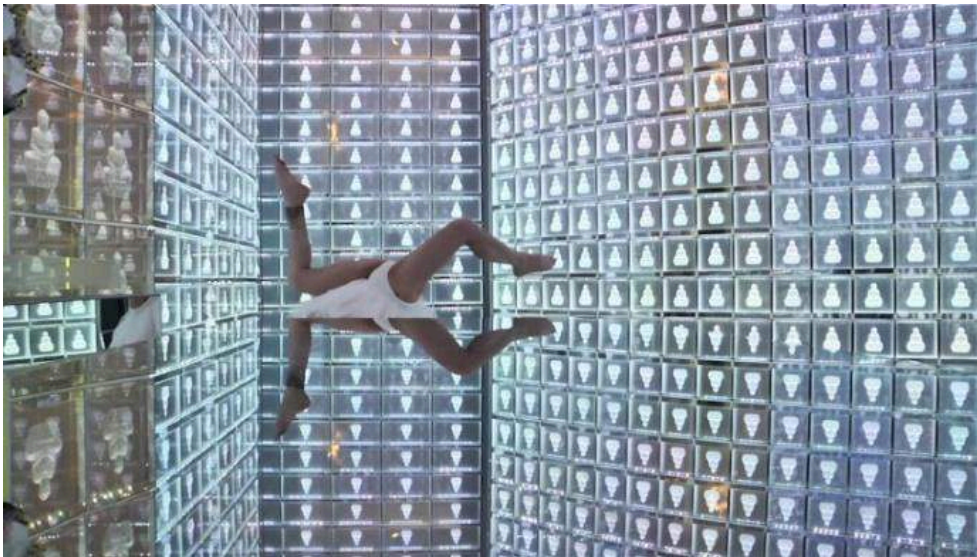


Steven Cohen descendant les marches du temple d'Osui-Kannon de Nagoya, action intégrée à *The Wandering Jew* (2010)

© Marianne Greber (En ligne : https://www.mariannegreber.at/pro_steven.htm)

- 9 Sur le parvis du temple d'Osui-Kannon dans l'action « Lost in Nagoya », Steven Cohen apparaît en tutu et corset couleur perle. Par-dessus, il arbore l'étoile jaune, emblème de la politique de discrimination antisémite menée par le Troisième Reich. Ses pieds sont contraints de rester en pointe par des sortes de chaussures en PVC rouge. Un bandage entoure son biceps, décoré d'inscriptions en hébreu. L'une de ces photographies donne à voir le *performer* descendant à quatre pattes les marches du temple dans un jeu intertextuel manifeste. L'artiste juif est expulsé du temple comme avant lui les marchands par Jésus – épisode biblique régulièrement instrumentalisé par l'idéologie antisémite tout au long de son histoire (Fig. 3).

Figure 4



Steven Cohen dansant dans le colombarium du temple Banshō-Ji de Nagoya. Capture d'écran de la vidéo projetée lors de la reprise de la performance *Taste* en 2019, mise à disposition par la compagnie Steven Cohen. Action initialement intégrée à *The Wandering Jew* (2010)

© Compagnie Steven Cohen

- 10 L'action dans le colombarium reprise dans « Good Taste » montre quant à elle Steven Cohen dans la même tenue que précédemment, ayant toutefois ôté ses chaussures et esquissant quelques mouvements au milieu des niches funéraires. Assis sur le sol réfléchissant, il étend ses bras puis s'allonge, pied pointé vers le plafond. Dans d'autres plans du film, on le voit en poirier, partie supérieure du corps dissimulée par un miroir horizontal, former avec ses jambes et leur reflet au sol d'étranges figures abstraites, défaisant sa forme humaine, *items* potentiels d'un indéchiffrable alphabet de chair (Fig. 4).
- 11 La vidéo est entrecoupée de brèves images violentes doublées de bruits assourdissants : apparition d'une croix gammée, gros plans sur le pénis de l'artiste comprimé dans une ballerine miniature et sur sa bouche écrasée contre un étrange accessoire en verre, plans d'un bûcher de poupées anthropomorphes filmés au cours d'une cérémonie shinto qui scandent tout le film... Dans cet espace de recueillement aux proportions déréalisées par le rétroéclairage, par la transparence des parois et par les miroirs, la chorégraphie minimaliste de Steven Cohen magnifie une forme de recueillement singulier, tandis que les plans insérés dans le film participent d'un syncrétisme mémoriel. Ici les cendres des poupées et celles des défunt-es tout autour du *performer* sont associées au souvenir des fours crématoires – les images obscènes distillant un doute quant à la nature sacrilège ou dévotionnelle de l'action. Cohen apparaît dans cet espace funéraire à la fois comme un artiste profanateur usant à des fins troubles un lieu de recueillement pour composer les figures indécentes d'une danse indéchiffrable, mais également comme le garant d'une mémoire vivante, associant dans une même prière plastique l'hommage aux mort-es qui l'entourent et aux victimes de la Shoah.
- 12 Si nous proposons de regarder *The Wandering Jew* comme une œuvre paradigmatique pour comprendre la transition telle qu'elle se pense et s'incarne dans l'art corporel de Steven Cohen, c'est que celle-ci déploie de manière saisissante cette question dans trois orientations distinctes. Mythologique d'abord, puisque les déplacements de Steven

Cohen reprennent et détournent l'exil perpétuel du juif errant. Spatiotemporelle ensuite, en ce que les différentes actions engagent une réflexion sur la circulation des mémoires et leur incarnation transitoire dans des espaces de recueillement. Queer, enfin, en ce que cette œuvre est une étape supplémentaire de l'élaboration d'un « *drag* conceptuel »⁷ chez Steven Cohen, par son travail du maquillage et son détournement des attributs et contraintes emblématiques de la danse classique.

- 13 Du mythe du juif errant, Steven Cohen semble principalement reprendre la nature duplice du personnage, sur laquelle insistait Marcello Massenzio. L'anthropologue notait effectivement que, dans toutes les versions du mythe, « convergent deux stéréotypes opposés : celui, lumineux, du dépositaire de la vérité chrétienne et celui, sombre et exécrationnel, de l'agresseur du Messie-non-reconnu comme tel »⁸. La trajectoire de cette figure de converti est placée sous « le double-signé de l'attente et du témoignage »⁹ : elle met en scène la transformation d'une figure de témoin de la Passion en annonciateur fervent de la prochaine venue du Christ. Au centre de ce mythe, l'« acte perçu par un témoin qui, en vertu de cette expérience directe, devient protagoniste de l'action »¹⁰. Au-delà d'une simple identification à la figure du juif errant de la part d'un *performer* qui présente son œuvre comme « une prière pour trouver la beauté [...] entre la mémoire et la prophétie »¹¹, cette matrice mythique semble propice à l'expression d'une conception transformatrice de la performance. De la même manière que le contact sacrilège du Juif errant frappant le Christ provoque simultanément sa condamnation et sa conversion radicale, on rappellera que l'une des conceptions les plus répandues de l'art-performance mise justement sur une analogue transformation du témoin en protagoniste, soit sur un « pouvoir transformationnel de la performance »¹².
- 14 Dans les trois actions de l'œuvre, la transition apparaît comme une oscillation entre les deux pôles de la structure biface du mythe. Le corps du *performer* est à la fois un corps-mémoire et un corps-promesse. Corps-mémoire en tant qu'il est ostensiblement marqué par les stigmates de l'antisémitisme lorsqu'il se recueille dans un colombarium shinto pour y donner corps, provisoirement, à la mémoire des Juifs sauvés par Sugihara Sempo et aux victimes de la Shoah. Corps-promesse en tant que la délicatesse de ses déplacements – même entravés –, la somptuosité de ses maquillages ou encore la grâce de ses poses lointainement christiques offrent un contraste saisissant avec les environnements qu'il traverse. Les « chaussures » qu'il arbore dans « Lost in Nagoya » sont emblématiques de cette duplicité : la pointe contrainte du pied de Cohen est simultanément un symbole de grâce corporelle et un supplice.
- 15 La beauté plastique évidente des déambulations semble dans *The Wandering Jew* se penser comme une puissance d'interruption. Dans « Salaryman », cette figure évoluant à contre-courant semble chercher, vainement peut-être, à interrompre ou à ralentir la marche forcée d'un flux d'hommes et de femmes d'affaires. Exposé et suspendu au buste de Cohen, le costume-emblème de leur potentielle aliénation semble créer, par l'évidence de sa similarité avec les leurs, une structure d'identification – aussi paradoxale soit-elle, quand l'étoile de David démesurée connote l'impossible assimilation culturelle du *performer*. Moins qu'une reconnaissance fondée sur une similarité, cette identification traduirait ainsi la volonté chez Cohen de créer un précédent, c'est-à-dire d'être imité. Provisoirement, possiblement pour la première fois dans ce haut lieu du capitalisme contemporain, sa quasi-nudité saisissante incarne un abandon de l'attribut vestimentaire le plus emblématique du néolibéralisme.

Confrontés à l'altérité fondamentale de ce *salaryman* héritier du juif errant, les passant·es sont témoins de la potentielle interruption de leur monde et, de ce simple fait, interpellé·es quant à leur propre engagement dans leur probable retour à leur lieu de travail. Si les actions de *The Wandering Jew* peuvent ainsi être dites potentiellement transformatrices, ce serait au même titre que les pratiques dites « artistiques », étudiées par Stéphanie Lemoine et Samira Ouadi, lesquelles « procèdent d'un geste de réappropriation de l'espace intime et social de nos vies [...] expériences qui, par leur caractère incarné, transforment d'abord ceux qui les vivent »¹³.

Transiter : considérations cinéplastiques et historiques

- 16 Autant que celle du maquillage, la formalisation du déplacement semble fonder l'art de Steven Cohen et son rapport à la transition. Parfois sans origine ni destination identifiables, sinon sans motivation manifeste, ses déambulations s'apparentent à l'errance d'une figure traversant, souvent péniblement, des espaces symboliquement chargés. Cette œuvre constitue, de fait, une étape originale dans l'histoire d'un art de la marche, dont l'historien Thierry Davila rappelait qu'elle est une action « capable de produire une attitude ou une forme [...] à partir du mouvement qu'elle incarne, et cela en dehors ou en complément de la pure et simple représentation », voire qu'elle « est tout simplement elle-même l'attitude, la forme »¹⁴. Il nommait « cinéplastique » le déplacement devenu art, « pratique dans laquelle le mouvement devient le moyen d'interroger aussi bien la stabilité de la forme que celle des catégories qui permettent de la saisir, de déplacer les processus plastiques mais aussi le langage qui prétend en rendre compte »¹⁵.

Figure 5



Steven Cohen en Princess Menorah, devant un manifestant *afrikaner* au cours de l'action *Patriotic Drag* à Johannesburg (1998). Photographie numérisée à partir de la monographie *Steven Cohen – Taxi 008*, éd. Shaun de Waal et Robyn Sassen, Johannesburg, David Krut Publishing, 2003, p. 18 © John Hodgkiss

- 17 Les travaux portant sur les premières actions de Steven Cohen insistent sur le fait que les intenses mouvements sociaux caractérisant la transition postapartheid en Afrique du Sud ont été un lieu privilégié d'invention de son art ; aussi bien, par exemple, les premières Pride en faveur de la reconnaissance des minorités sexuelles qu'à l'inverse, les démonstrations de force des mouvements afrikaners. Dans son ouvrage *Prismatic Performances*, April Sizemore-Barber rappelle, à titre d'illustration, le slogan ironique aux connotations pédocriminelles inscrit sur la pancarte brandie par Steven Cohen lors de la Pride de Johannesburg en 1996 : « GIVE US YOUR CHILDREN – WHAT WE CAN'T FUCK, WE EAT »¹⁶. La puissance politiquement corrosive de l'humour de Steven Cohen, « monstre juif et PD »¹⁷ autorevendiqué, se retrouve dans d'autres performances de l'époque, assimilées par Sizemore-Barber à des « tactiques de guerillas » employées pour « exposer les hypocrisies de la société blanche et les espaces ségrégués de l'Afrique du Sud postapartheid, en révélant les marges de l'appartenance et de l'acceptation »¹⁸. Dans *Patriotic Drag* (1998), l'artiste en robe de deuil et talons hauts, parasitait par exemple une manifestation de militants afrikaners, pour certains nostalgiques du III^e Reich¹⁹. Éventail en plumes rose à la main, Menorah Princess – personnage *drag* inventé par Cohen qu'on retrouve dans plusieurs actions de cette époque – incarne au sein même de la marche une figure emblématique de cette transition démocratique à laquelle les militants entendaient s'opposer, figure qu'ils aspiraient à exclure de leur conception de la nation (Fig. 5).

Figure 6

Steven Cohen dans *Voting*, Johannesburg (1998).

© John Hodgkiss (Lien : <https://steven-cohen.com/wp-content/uploads/2021/09/Capture-de%CC%81cran-2021-09-24-a%CC%80-20.00.15.jpg>)

- 18 Dans *Voting* l'incarnation cinéplastique se fait plus saisissante encore et plus à même de rendre lisibles les tensions politiques de l'époque : le 2 juin 1999, jour d'élections générales, l'artiste rampe le long de la longue file d'attente qui se forme devant son bureau de vote. Outrageusement maquillé, portant un justaucorps noir, des bijoux et une étoile de David collée à l'arrière de son crâne, Cohen est chaussé de talons intégrant des cornes d'oryx de plus d'un mètre, rendant toute marche impossible. Sa reptation expose les témoins puis les assesseur·es à la fois à la concrétude corporelle de son corps queer et à la réalité citoyenne des minorités qu'il rend visible dans cette nouvelle nation arc-en-ciel. Loin néanmoins d'en représenter une incarnation fédératrice, le corps rampant de Cohen fait signe vers une inquiétude : à rebours de toute marche triomphale, c'est l'« obstruction du mouvement comme acte politique » qui s'incarne dans *Voting* selon l'universitaire Catherine Boule²⁰. Le mouvement entravé de Steven Cohen rampant pour aller voter souligne qu'en dépit des espoirs suscités par l'utopie d'une nation arc-en-ciel, « l'érosion de la "force invasive" du racisme et de la phallogocratie [...] se mesure en gains infinitésimaux. »²¹ (Fig. 6)
- 19 Au sujet des performances inscrites dans ce contexte, April Sizemore-Barber insiste, quant à elle, sur leur rapport ambigu à l'arc-en-ciel – aussi bien celui de l'utopie nationale sud-africaine que l'emblème des luttes *queer* – lorsqu'elle avance le concept de *performance prismatique*, type de performance prétendant « reflète[r] et diffracte[r] les projections et engagements émotionnels des différents publics »²². En dépit de l'affichage progressiste d'un régime naissant et supposé acquis à la transition démocratique, c'est bien la crainte d'une disjonction des deux arcs-en-ciel que les actions de Steven Cohen entendent ici incarner, publiquement, par le déplacement entravé. Dans cette optique, la diffraction analysée par Sizemore-Barber permettrait de saisir les clivages identitaires refoulés, plus ou moins insolubles et dramatisés,

caractérisant alors la nation sud-africaine autant que les individus qui la composent. L'autrice précise ainsi :

ce qui en résulte le plus souvent n'est pas un spectre clairement défini mais plutôt un assemblage désordonné et équivoque de points de vue conflictuels, qui force les membres du public à faire face à leurs croyances et désirs les plus enfouis et à s'en ressaisir. [...] le cadre prismatique souligne la multiplicité des significations et des affects générés par les provocations des artistes²³.

Figure 7



Photographie de *Cleaning Time* (2007).

© Marianne Greber (Lien : https://steven-cohen.com/wp-content/uploads/2021/09/10_Steven-Cohen_Cleaning-Time-Vienna_Judenplatz1_2007_%C2%A9Marianne-Greber-Bildrecht-Wien.jpg)

- 20 La dimension cinéplastique du travail de Cohen ne disparaît toutefois pas dans les œuvres ultérieures à la période post-apartheid, créées loin du contexte sud-africain. Sur le sol européen, son esthétique de la déambulation est notamment mise au service d'un questionnement sur la permanence, dans l'espace public, des mémoires de la colonisation et de la Shoah. C'est notamment remarquable dans *Cleaning Time* (2007), performance du 21 mars 2007, réalisée sur différentes places de Vienne – principalement la Heldenplatz, où furent humiliés les juifs viennois durant l'*Anschluss*, et la Judenplatz, où est érigé le mémorial de la Shoah de Rachel Whitehead. Nettoyant à quatre pattes à l'aide d'une brosse à dents de plus d'un mètre les mêmes pavés que les juifs persécutés en 1938, Steven Cohen, toujours maquillé et en talons hauts, oppose par sa reptation humiliante une mémoire faite corps à une mémoire faite monument. Ce « corps radicalement juif »²⁴, ménorah sur le crâne, masque à gaz sur le sexe, « baisé par sa propre richesse » par un plug en faux diamant maintenu dans son anus, entreprend une lutte contre « une certaine façon d'oublier » :

Je prends le risque de demander s'il est possible de regarder avec une ironie autocritique l'atrocité du génocide, si l'originalité, l'humour et la beauté ont leur place lorsqu'on considère l'horreur de la mort et de l'anéantissement. Le danger ne réside pas tant dans la façon de nous souvenir que dans la façon d'oublier²⁵ (Fig. 7).

- 21 Tout autant que cinéplastique et genrée, la transition s'impose ici comme une pratique mémorielle. La performance de Steven Cohen participe d'un « *drag* transtemporel » caractérisé, selon Renate Lorenz, par une « chronopolitique queer », laquelle « transforme le corps en "instrument historiographique" » à même de donner forme à « une alternative à la soumission aux concepts historiques et biographiques du temps »²⁶. Présence anachronique et perturbatrice dans le quotidien citadin d'une capitale européenne, Steven Cohen oblige à reconsidérer le statut de nos pratiques mémorielles collectives : cette « façon de se souvenir » à laquelle participe l'érection d'un mémorial ne rend-elle pas quitte de la prise en considération réelle et sensible d'un passé catastrophique qui, à proprement parler, ne passe pas ?
- 22 La répétition de l'humiliation lorsque le *performer* rampe dans *Voting* ou *Cleaning Time* participe d'une ambition thérapeutique, celle de (re)donner lieu, psychiquement et corporellement, à une mémoire insoutenable – processus qui, à l'inverse de tout monument, ne saurait être que transitoire. Cette répétition rappelle, à la suite du psychanalyste Jean-Bertrand Pontalis, que
- ce qui se répète, je ne dis pas ce qui se ressasse mais ce qui insiste, est ce qui n'a pas eu lieu, n'a pas trouvé son lieu, n'ayant pas réussi à advenir, n'a pas existé comme événement psychique. Le « non-lieu » en justice absout le sujet de ses actes. Là est le paradoxe de la répétition. On répète comme au théâtre mais dans l'absence, le vide de tout texte. On répète du hors-texte, de l'incrusté non de l'imprimé. [...] Si mise en échec il y a, c'est celle de la capacité de représentation elle-même²⁷.

Figure 8



Günter Brus escorté par la police viennoise dans sa *Wiener Spaziergang*, Vienne (1965).

© Ludwig Hoffenreich. (Lien : https://img.over-blog-kiwi.com/1/39/17/85/20161213/ob_bf8f84_brus-gunther-1965-wiener-spaziergang-4.jpg)

- 23 Dans *Cleaning Time*, devant ce qui semble être la persistance d'une telle mise en échec mémorielle, on retrouve l'empreinte « queerisée » de la mythique *Wiener Spaziergang* (« Promenade viennoise ») de 1965, accomplie par Günter Brus. Le peintre actionniste y traversait les mêmes places et rues de Vienne, entièrement vêtu en blanc, le corps verticalement divisé en deux parties par une impressionnante balafre de peinture noire. Celle-ci matérialisait plastiquement un clivage, tacitement identifié à l'histoire d'une Autriche alors largement non dénazifiée, incapable de se confronter à son passé génocidaire (Fig. 8).
- 24 Malgré les variations de moyens expressifs qui séparent ces deux œuvres, la *Wiener Spaziergang* et *Cleaning Time* ont en commun d'investir corporellement l'espace public en tant que lieu de matérialisation d'un imaginaire national, où se sédimente la mémoire collective, lieu intimement historique et psychique. Tendait l'un comme l'autre à donner à leur œuvre une vocation sociale d'abréaction²⁸, répondant pour le premier à un déni politique et pour le second à un oubli de l'histoire, ils font de la performance un art du déplacement des mémoires, catalyseur potentiel d'une transition historique. Notons enfin chez les deux artistes que la promenade d'une « peinture vivante » fait jouer aux forces de l'ordre « le rôle d'un véritable cadre – au sens pictural du terme – en remettant la peinture à sa place »²⁹.
- 25 L'orientation cinéplastique de l'art de Steven Cohen ne se limite toutefois pas aux performances en espace public ; elle affecte aussi la forme de ses œuvres scéniques. Bien que la scène ait fait les frais, à de nombreuses reprises, de réserves de la part de l'artiste, ce dernier estimant qu'elle était un espace déconnecté de la vie sociale et

politique au point que la police « se fout » de ce qu'il s'y passe³⁰, elle prend une place de plus en plus importante au fil du temps. Un tel mouvement amène d'ailleurs certains critiques à évoquer une théâtralisation globale de l'œuvre – processus que l'on pourrait tout aussi bien évoquer comme une intensification de sa dimension chorégraphique, la marche retrouvant sur scène son plein statut de geste dansé, sujet d'un travail plus délicat que dans l'espace public³¹.

- 26 Si Sizemore-Barber a pour sa part posé un regard dubitatif sur cette théâtralisation, évoquant notamment ses projections vidéo dans les termes d'un « *repackaging* » de ses actions passées pour « un public payant [...] de théâtres étrangers »³², cette critique semble pour le moins contestable au regard des œuvres les plus récentes de l'artiste. Nous avançons pour notre part l'hypothèse que, loin d'abolir les expérimentations de Cohen sur la marche, la scène les intègre, les décale voire les intensifie par le jeu entre projections vidéo et présence qu'elle rend possible – doublant la transition cinéplastique en espace public d'une transition entre les mediums, liée à l'oscillation constante entre présence écranique et présence physique qui caractérise ses œuvres scéniques³³.

Figure 9



À gauche, les *skulletteoes* de Steven Cohen pour *Golgotha* (2009), à droite ses chaussures-cercueil pour *Put your heart under your feet... and walk!* (2017)

© Pierre Planchenault (En ligne : <https://steven-cohen.com/wp-content/uploads/2021/09/Golg-2.jpg> et https://steven-cohen.com/wp-content/uploads/2020/04/PYH_Pierre_PLANCHENAUULT-STEVEN-COHEN-2.jpg)

- 27 Si nous détaillerons plus loin comment la question du rapport à la mort densifie le rapport à la transition de l'art de Steven Cohen, il nous faut souligner ici à quel point celle-ci renverse les enjeux cinéplastiques des œuvres précédentes. Lorsque l'artiste conçoit pour *Golgotha* (2009) ses « *skulletteoes* » à partir de crânes humains bradés à Soho pour déambuler dans les lieux symboliques de Manhattan (Ground Zero, Broadway,

Wall Street) ou, dans une moindre mesure, lorsqu'il se juche sur des chaussures-cercueil pour traverser le plateau de *put your heart under your feet... and walk!* (2017), œuvre qu'il dédie à son partenaire de vie Elu Johanne Kieser mort un an plus tôt, c'est la douleur et l'indécence qu'accompagne sa liberté de faire œuvre avec et malgré la mort qui se formalise (Fig. 9).

- 28 Tandis que la politique du déplacement passait par un travail sur l'entrave dans ses premières œuvres, elle semble se penser, à mesure de sa reconnaissance, à partir d'une réflexion sur les limites éthiques de sa liberté d'artiste – jusqu'au fait de pouvoir marcher sur des crânes. La scène offre à Steven Cohen la possibilité de creuser cette réflexion : inscrivant le plateau dans le prolongement de vidéos réalisées dans d'autres contextes, souvent clandestinement, elle permet à la fois d'offrir aux regards des lieux marginaux, voire interdits – le colombarium de *The Wandering Jew*, l'abattoir dans *put your heart...* (films *fat and blood*), l'atelier d'un taxidermiste dans *Boudoir* (2022) – et de charger le déplacement du *performer* sur scène. Ne cessant de franchir les frontières géographiques qui nous séparent des lieux de la mort aussi bien que la frontière numérique qui nous sépare de sa concrétude, les déplacements de cette « image zonarde »³⁴ qu'est Steven Cohen instituent cette dernière en la ramenant au public.

Du *drag-monstre* à la scénographie corporelle : transitions queer

- 29 Les considérations qui précèdent ont souligné les profondes transformations de l'œuvre de Steven Cohen dans les différentes manières dont s'y conçoit la transition. Il reste à présent à détailler comment celle-ci associe intimement enjeux sociohistoriques et enjeux de genre. Cette dimension de son art est à la fois la plus évidente et la plus directement sujette à des transformations formelles. Elle affecte jusqu'au choix ou au rejet du terme « *drag* » pour désigner la manière dont il esthétise son propre corps et l'inscrit dans l'espace, public aussi bien que scénique.

Figure 10



Steven Cohen, *Torah* (1993). Sérigraphie sur un exemplaire miniature de la Torah. 16.5 x 3 x 492 cm. Montage de détails.

(Lien : <http://archive.stevenson.info/exhibitions/cohen/torah.htm>)

- 30 De ses premières années de création en Afrique du Sud, la critique retient usuellement l'auto-appellation *drag-monstre* [*monster-drag*] avancée par l'artiste³⁵. Robyn Sassen et Shaun de Waal l'évoquent comme une transformation « confondante et menaçante [...] image artificielle d'une sorte d'épouvantail ou de golem, comme le dit Cohen en référence à la créature légendaire du folklore juif [...] le sien est un monstre "sortant du Lac du Subconscient" »³⁶. Ce *drag-monstre* se décline différemment dans ses œuvres plastiques et dans ses performances. Dans le premier ensemble, la dimension

monstrueuse réside dans le choix de multiplier visuellement, au moyen de la sérigraphie, les associations brutales entre éléments antagoniques, en particulier la pornographie, l'iconographie victorienne, militaire ou religieuse, et l'image de son propre visage grossièrement maquillé. Cette brutalité est elle-même redoublée par le choix des supports et objets : mobilier, assiettes de collection, ballerines de danse classique, animaux naturalisés... Sur les rouleaux d'une Torah miniature, de près de cinq mètres sur seize centimètres de large, Steven Cohen reproduit en série des images pornographiques et des icônes chrétiennes, mêlées à son portrait grimé³⁷. La production plastique contemporaine du *drag-monstre* met au service d'une transgression généralisée la subversion de genre, la profanation religieuse et l'indécence politique, Cohen paraissant particulièrement miser sur la puissance de dérèglement d'une imagerie sexuelle envahissante (Fig. 10).

Figure 11



Steven Cohen en « Ugly Girl » dans un défilé de mode à Durban (1998). Plans du film *Living Art* intégrant cette action, reproduits dans le catalogue de l'exposition « Life is shot, Art is Long » de la galerie Stevenson, 21 janvier – 6 mars 2010, Cap Town. Voir *Steven Cohen, Life is Shot, Art is Long*, Johannesburg, Michael Stevenson, 2010. p. 53

© Steven Cohen – Galerie Stevenson. (Feuilletable en ligne : https://issuu.com/stevensonctandjhb/docs/steven_cohen_issuu)

- 31 Les actions contemporaines de cette période sont marquées quant à elles par la récurrence d'une série de figures stéréotypées – « Juif », « Pédé » (*Faggot*), « Laideronne » (*Ugly Girl*), « Princesse Menorah » et « Chien » – apparentées à des « personnages »³⁸. On les retrouve également, sporadiquement, dans l'œuvre sérigraphiée. C'est à travers elles que s'élabore une tactique performancière qu'on pourrait qualifier simultanément de parodique et de parasitaire : elles font irruption dans différents espaces liés à la perpétuation de la domination et y mettent à l'épreuve la résistance de l'ordre symbolique qui s'y incarne. Sa Laideronne à la féminité outrée et défaillante (perruque extravagante, bas léopard, maquillage grossier, hauts talons et nombreux accessoires kitsch) parasite un défilé de robes de mariées. Le Chien bâtard s'invite dans un concours canin de Johannesburg et, après quelques cabrioles devant un public amusé ou éberlué, s'enfuit... Par ses *personas*, Cohen crée des figures proprement inassimilables, qui lui permettent de prendre la mesure concrète, corporelle, des frontières érigées entre la nation supposée arc-en-ciel et ses *autres* (Fig. 11).
- 32 La rapidité relative de l'expulsion de ces figures par des services d'ordre, aussi bien que les fréquentes agressions physiques par des passant-es, sont à percevoir comme les indices de la réactivité du corps social à la menace incarnée par ce *performer*-parasite. Selon l'analyse proposée à par Morwenna Bosch :

Cohen [...] parodie presque délibérément sa propre subjectivité d'homme juif et gay, au moment même où il s'exhibe lui-même en tant qu'objet abject dans une société intolérante [...] il donne chair à ce qui est redouté et pris pour abject, à ce qui est

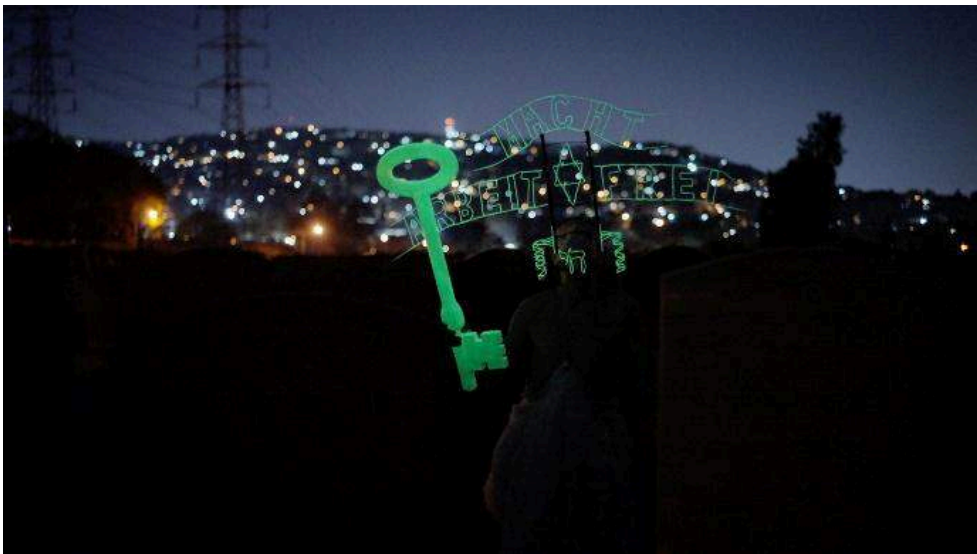
étrange et queer, aux choses auxquelles on pourrait penser mais qu'on ne dirait pas par auto-censure³⁹.

- 33 Dans le *drag-monstre*, le jeu du choc des contraires menace toute transition au sens d'une évolution progressive et continue entre les genres et les identités. La « monstruosité » est une rupture brutale, soudaine et radicale, « rupture par rapport à un ordre du monde [elle] se caractérise alors non plus par la démesure mais par un désordre du corps »⁴⁰. Ce *drag-monstre* n'aboutit pas à la création d'un être cohérent, à la féminité ou à l'androgynie harmonieuse : « jamais achevé [il] souligne toujours les spécificités de [ce] "corps-d'homme-juif-blanc" sous les costumes »⁴¹. Il passe d'ailleurs souvent par l'hypervisibilité du pénis, comprimé par des bandages donnant l'impression d'une érection contrainte. Plus rarement, il met en jeu des prothèses et organes sexuels artificiels, godemiché sur la bouche par exemple dans *Limping into the African Renaissance* (2002).
- 34 Sans qu'une périodisation franche ne soit possible, les œuvres récentes rompent avec le *drag-monstre*. Les maquillages du *performer* se sophistiquent, délaissant les attributs ostensiblement genrés ou sexués – perruques, *sextoys*... – au profit de plumes, ailes de papillon, objets miniaturisés, volutes d'encre... Au *drag-monstre* succède la « scénographie corporelle » (ou le *corps-scénographie*), sujet de *workshops* au cours desquels l'artiste précise cette notion qui éclaire rétroactivement la théâtralisation progressive de sa pratique : « Si l'on comprend notre moi physique comme une scène mobile, un endroit désigné pour la production d'actions [...] nous pouvons être un cadre pour que le spectateur mette les choses en place »⁴².
- 35 La scénographie corporelle engage d'abord un travail du maquillage, « instance de métamorphose [...] transform[ant] les genres et les places des sujets qu'il maquille en les faisant entrer dans ses fictions »⁴³, selon les termes avancés par Dominique Paquet dans son étude fondatrice *Alchimies du maquillage*. Distinguant et associant dans une « *poiesis* à trois niveaux » à l'origine d'une « scénographie du visage »⁴⁴ le maquillage conçu, le maquillage regardé et le maquillage senti, l'autrice postulait trois métamorphoses afférentes : « une métamorphose plastique dont le visage est l'objet, une métamorphose plastique et psychologique dont le porteur est sujet, et une métamorphose subjective où le spectateur est objet »⁴⁵. Véritable scène miniature, le visage fardé de Steven Cohen remet en question à la fois la perméabilité du sujet, la stabilité des perceptions des spectateurs et la frontière entre réalité et fiction, par la finalité transformatrice de son maquillage. Ici la transition ne se joue plus d'un genre à l'autre mais entre deux mondes, à partir de ce visage-interface saturé d'analogies mystérieuses qui ravivent la double dimension réflexive et mortuaire des vanités baroques. Éric Vautrin, dramaturge au théâtre Vidy-Lausanne note à ce sujet que « les figures dans lesquelles [Cohen] se métamorphose [...] sont à la fois des tombeaux et des catalyseurs, des alephs anonymes et des sorciers de la mémoire du futur »⁴⁶.
- 36 Délaissant une esthétique *drag* engagée dans la parodie et la dramatisation des identités genrées – conception conventionnelle du *drag* en tant qu'acte corporel subversif, exposée dans le dernier chapitre de *Trouble dans le genre*⁴⁷ – Cohen aboutit à un queer qu'on dira « ex-statique », dans le sillage de Judith Butler. Celui-ci est articulé à une pensée de la dépossession, de l'interruption de l'identité voire de la dispersion de soi que l'artiste partage avec les travaux plus récents de la philosophe américaine, notamment *Vers la Cohabitation*. Dans cette démarche, Cohen et Butler ont en commun de travailler – l'un plastiquement, l'autre conceptuellement – à « mettre l'altérité ou

l'«interruption» au cœur des relations éthiques »⁴⁸ par leurs tentatives de « dériver un ensemble de principes à partir d'une tradition culturelle »⁴⁹, en l'occurrence l'héritage des judéités diasporiques. Butler avance sur ce point que « l'égalité, la justice, la cohabitation, la critique de la violence d'État ne peuvent rester des valeurs juives qu'à condition de n'être pas des valeurs exclusivement juives [...] la formulation de ces valeurs doit nier le primat et l'exclusivité du cadre de pensée juif, doit se soumettre à sa propre dispersion »⁵⁰. Partant de la description d'une « relationnalité ex-statique » selon laquelle « quelque chose arrive au sujet qui le disloque à partir du centre du monde ; une exigence venue d'ailleurs m'interpelle [...] ou encore me divise de l'intérieur, et c'est seulement au travers de cette fissuration de qui je suis que j'ai une chance de me rapporter à l'autre »⁵¹, Butler spécifie plus loin le lien de cette pensée de l'ex-stase avec l'éthique juive héritée de la philosophie de la traduction de Levinas :

Ce que je retiens de Levinas est l'affirmation que ce contact avec l'altérité anime la scène éthique. En ce sens, l'abîme de la traduction devient la condition du contact avec ce qui est hors de moi, le véhicule d'une relationnalité ex-statique et la scène où un langage en rencontre un autre⁵².

Figure 12



Steven Cohen, plan de Cemetery (2022). Film intégré à *Boudoir*, créé le 03 novembre 2022 au Théâtre Vidy-Lausanne.

© Steven Cohen (Lien : <https://steven-cohen.com/wp-content/uploads/2023/02/CEMETERY-2.jpg>)

- 37 Il est significatif que chez Cohen comme chez Butler, la relationnalité ex-statique engage autant un rapport singulier à l'éthique juive qu'une relation renouvelée au queer, dont Renate Lorenz aura souligné à quel point celle-ci est teintée par la question du deuil, de la vulnérabilité et de la mélancolie⁵³. Thèmes aussi bien que techniques de la scénographie corporelle chère à Steven Cohen se voient, au fil du temps, de plus en plus chargés d'une aura sépulcrale et mystique. Le costume et le maquillage composés pour son récent film *Cemetery*, intégré à *Boudoir* et réalisé en 2022 dans le cimetière juif de Westpark à Johannesburg – en partie sur la tombe de sa propre mère – sont à cet égard emblématiques. Au-delà d'une robe blanche et de talons hauts, le *performer* arbore en guise de couvre-chef un assemblage de fil de fer couvert d'une patine fluorescente, reconstruisant au-dessus de sa tête le haut du portique d'Auschwitz (l'expression « Arbeit macht frei » en lettres capitales), des papillotes de cheveux de

chaque côté de ses tempes et devant son visage la lettre « ך » (Hè) de l'alphabet hébraïque, symbole de vie et de souffle dans l'interprétation kabbalistique. La phosphorescence de tels symboles historiques ou mystiques, significativement *autour* de Steven Cohen et non plus sur sa peau, confirme que la scénographie corporelle elle-même travaille de plus en plus à situer, notamment en contexte funéraire, le *drag* hors des limites corporelles du performer. (Fig. 12)

- 38 Dans un autre registre, aussi effroyable que soit l'action mise au cœur de l'œuvre cérémonielle *put your heart under your feet... and walk !*, à savoir la bénédiction et l'ingestion à chaque présentation de la performance, d'une cuillère des cendres d'Elu, celle-ci ne s'arrache pas à la continuité d'une démarche artistique. Il semblerait plutôt qu'elle en radicalise, jusqu'à l'« endocannibalisme délicat »⁵⁴, l'orientation ex-statique déployée ces dernières années et marquée essentiellement par une tentative d'intégration de la mort dans l'esthétique. L'œuvre nous rappelle que la mélancolie est affaire d'incorporation par un moi devenu « précipité d'objets aimés et perdus [...] vestige archéologique, pour ainsi dire, de deuils non résolus »⁵⁵ : selon la relecture que propose Butler de la mélancolie freudienne, « renoncer à l'objet devient seulement possible à condition d'une intériorisation mélancolique ou [...] à partir d'une incorporation mélancolique »⁵⁶. L'expérience du deuil qui défait Steven Cohen s'incarne dans une figure queer dont le corps même incorpore, tout au long de la performance, des restes d'autres êtres – par son maquillage, par son bain de sang initiatique en abattoir aussi bien que par sa cérémonie funèbre endocannibale, d'inspiration syncrétique. Ce qui fait ici *ex-stase* passe par un mouvement centripète d'absorption d'autres vies dans la sienne qui ne laisse pas intacte l'identité du *performer*.

Figure 13



Steven Cohen, *There's glitter in my soup!* (2019). Portrait issue d'une séance photo à Lille le 15 août 2019. Ruban adhésif, maquillage, paillettes, faux cils, fausses perles, plumes. 64 x 64 cm.

© Steven Cohen (Lien : <https://steven-cohen.com/creations/2019-portrait-series/>)

- 39 Le mouvement qui caractérise l'ex-stase queer chez Steven Cohen n'est pourtant pas seulement centripète : les procédés d'incorporation dans la scénographie corporelle de l'artiste sont indissociables de procédés d'extériorisation, aussi bien la projection vidéo que l'exposition et, plus récemment, l'empreinte. Avec la série de portraits exposée sous le titre *There's glitter in my soup* à la Galerie Stevenson de Johannesburg entre novembre 2019 et janvier 2020, Steven Cohen magnifie l'empreinte de son visage, recomposé à partir de bandes adhésives dont il se sert pour se démaquiller, ici déposées sur du papier et encadrées. Ces portraits sont autant de dépouilles mystérieuses d'un visage à la fois disséminé, démultiplié par les bandes ou la sérialité du procédé, mais réunifié par la surface adhésive – dans laquelle il semble se fondre ou de laquelle il semble émerger (Fig. 13).
- 40 Dans l'élaboration d'une « adhérence capable de dissémination », on retrouve le « paradoxe de l'empreinte » typique de ce que Georges Didi-Huberman nomme la « forme auratique » des images par contact : « d'une part le contact garantit en elle le pouvoir de l'unique » – chaque portrait étant l'unique relique à jamais éternisée d'un maquillage – « d'autre part la génération (ou l'émission) garantit que ce pouvoir est capable de se reproduire indéfiniment – du moins tant qu'existe une matrice – et surtout de ne pas se perdre, de ne pas se dissiper dans la dissémination qu'il autorise »⁵⁷. Au moment centripète qui attire au visage de Cohen les différents éléments de son maquillage succède le moment centrifuge du don, du dépôt de celui-ci sur la surface. La tenace impression de présence qui habite ces empreintes de maquillage est

ambiguë : elle entremêle le motif de la « vraie image » que serait la Véronique chrétienne tout en étant, ostensiblement, la trace d'un visage artificiel et queer.

Figure 14



Scène de *Boudoir* de Steven Cohen (2022).

© Allan Thiebault (Lien : https://static.mediapart.fr/etmagine/article_google_discover/files/2022/11/12/boudoir-steven-cohen-17-1-scaled.jpg)

- 41 Au moment où nous achevons cette réflexion, la tournée de *Boudoir*, dernière œuvre créée par l'artiste le 03 novembre 2022 au théâtre Vidy-Lausanne et pensée comme une « apothéose » accomplissant la « convergence des différents aspects de [s]on travail »⁵⁸, propose une étape emblématique de ce double-mouvement d'incarnation et de dispersion. L'œuvre est à la fois installative et performancielle. Programmée dans des salles de spectacles, elle passe par la recreation sur scène d'un boudoir clos, où Cohen nous invite à entrer après la projection de plusieurs films, franchissant une étape supplémentaire dans son exploration des oppositions entre espace interdit et espace autorisé, intérieur et extérieur, espace public et espace d'exposition. Une fois dans le boudoir, nous retrouvons des œuvres et reliques de toutes les périodes de travail de l'artiste, disséminées parmi des pièces de mobilier Art-Nouveau. Arrivant lui-même après le public dans cet espace intimiste, Cohen active différents dispositifs de l'exposition : des livres paraissent s'enflammer après un prêche, il multiplie les gestes de bénédiction profanes en soufflant dans des tas de confettis, il regarde intensément une à une des personnes au hasard dans l'assistance... Enfin, image peut-être la plus explicite du double-mouvement centripète et centrifuge de son travail, Steven Cohen se juche sur de très lourdes chaussures travaillées à partir de globes terrestres puis il marche – exprimant peut-être en une simple action, par cette marche symbolique avec

et sur le monde dans un espace à la fois extérieur et intérieur, le symbole le plus à même de synthétiser les trente années d'errance de ce « wandering queer » (Fig. 14).

NOTES

1. Sugihara Sempo (1900-1986) était un diplomate japonais ayant permis l'émigration, depuis la Lituanie, de milliers de juifs vers le Japon durant la Seconde Guerre mondiale. (Voir : <https://encyclopedia.ushmm.org/content/fr/article/chiune-sempo-sugihara>, consulté le 08/02/2023)
2. Dans la version relatée par Matthieu Paris au XIII^e dans sa *Chronica Majora*, le juif errant frappe le Christ au cours de la Passion puis se voit condamné à attendre pour l'éternité son retour sur Terre. Converti et baptisé, il erre alors de pays en pays et, chaque fois qu'il atteint cent ans, retrouve sa jeunesse et reprend la route. Voir Marcello MASSENZIO, *La Passion selon le Juif errant*, P. Cotensin (trad.), Paris, L'Échoppe, 2007 [éd. orig. *La passione secondo l'ebreo errante*, Macerata, Quodlibet, 2006], p. 18.
3. Judith BUTLER, *Défaire le genre*, M. Cervulle (trad.), Paris, Amsterdam, 2016, [éd. orig. *Undoing Gender*, London/New York, Routledge, 2004], p. 32-62.
4. *Ibid.*, p. 48
5. L'artiste donne ce titre à de nombreux *workshops* qu'il dispense en parallèle de sa pratique. La définition retenue est reprise à une vidéo de présentation de l'édition de 2015 au théâtre des Brigittines [Bruxelles]. (Voir : <http://www.cifas.be/fr/workshops/steven-cohen>, consulté le 08/02/2023)
6. Les photographies sont consultables sur le site internet de la photographe. (Voir : http://www.mariannegreber.at/pro_steven.htm, consulté le 17/10/2022).
7. Shaun DE WAAL et Robyn SASSEN, « Chirurgie sans anesthésie. L'art de Steven Cohen », C. Lauga du Plessis (trad.), dans *Steven Cohen TAXI-008*, David Krut Publishing, Johannesburg, 2003, p. 80.
8. M. MASSENZIO, *La Passion selon le Juif errant, op. cit.*, p. 71
9. *Ibid.*, p. 34
10. *Ibid.*, p. 54
11. Traduit du japonais par un logiciel en ligne à partir de la brochure de la Triennale d'Aichi. L'auteur remercie les relations publiques de cette institution pour la communication du document.
12. Ce concept donne son titre à la traduction anglophone de l'ouvrage fondateur d'Erika Fischer-Lichte sur les esthétiques performancielles. Voir Erika FISCHER-LICHTE, *The transformative power of performance. A new aesthetics*, S. Iris Jain (trad.), London/New York, Routledge, 2008 [éd. orig. *Ästhetik des Performativen*, Berlin, Suhrkamp, 2004].
13. Stéphanie LEMOINE et Samira OUARDI, *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Éditions Alternatives, 2010, p. 12
14. Thierry DAVILA, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p. 15.
15. *Ibid.*, p. 23.
16. « Donnez-nous vos enfants – Ce qu'on peut pas baiser, on le mange ! », dans April SIZEMORE-BARBER, *Prismatic Performances. Queer South Africa and the Fragmentation of the Rainbow Nation*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2020, p. 35. Traduction de l'auteur.

17. S. DE WAAL et R. SASSEN, « Surgery without Anaesthetic », dans *Steven Cohen TAXI-008*, *op. cit.* p. 18. Traduction de l'auteur.
18. April SIZEMORE-BARBER, *Prismatic Performances. Queer South Africa and the Fragmentation of the Rainbow Nation*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2020, p. 35. Traduction de l'auteur.
19. Des photographies montrent les saluts nazis des militants à côté desquels passe Steven Cohen.
20. Catherine BOULLE, « 'Madam, I Can See Your Penis': Disruption and Dissonance in the Work of Steven Cohen », dans Catherine BOULLE et Jay PATHER (éd.), *Acts of Transgression: Contemporary Live Art in South Africa*, Johannesburg, Wits University Press, 2019, p. 66-69. Traduction de l'auteur.
21. *Id.*
22. A. SIZEMORE-BARBER, *Prismatic Performances. Queer South Africa and the Fragmentation of the Rainbow Nation*, *op. cit.*, p. 8.
23. *Id.*
24. Rebecca ROSSEN, « Jews on View: Spectacle, Degradation, and Jewish Corporeality in Contemporary Dance and Performance », *Theatre Journal*, n° 64, 2012, p. 59-78. Traduction de l'auteur.
25. Tous ces propos de Cohen sont cités par Jean-Luc Lupieri dans son essai sur l'art d'action. Jean-Luc LUPIERI, *L'art d'action à l'ombre de Diogène*, Bruxelles, maelström reEvolution, 2017, p. 55.
26. Renate LORENZ, *Art Queer. Une théorie freak*, Marie-Mathilde Bortolotti (trad.), Paris, B42, 2018, [éd. orig. *Queer Art. A Freak Theory*, Bielefeld, Berlin, 2012], p. 118.
27. Jean-Bertrand. PONTALIS, *Ce temps qui ne passe pas* (1997), Gallimard, Paris, 2001, p. 27.
28. Concept à travers lequel Freud envisageait une libération du refoulé par la confrontation cathartique avec son objet. Il a été retravaillé par Bénédicte Maselli dans sa thèse sur l'œuvre d'Hermann Nitsch. Bénédicte MASELLI, *Analyse critique et enjeux théoriques du Théâtre des Orgies et des Mystères d'Hermann Nitsch : de 1957 à nos jours*, Thèse de doctorat en Histoire et critique des arts, sous la direction de Jean-Marc Poinot, Rennes, Université de Haute Bretagne Rennes 2, 2018.
29. Souvent les interventions policières interfèrent avec le déroulement de telles déambulations et, régulièrement, y mettent fin, de sorte qu'on pourrait dire de celles-ci qu'elles forcent l'ordre à s'incarner pour recadrer ou faire disparaître l'œuvre elle-même. Voir Sophie DELPEUX, *Le corps-caméra. Le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010, p. 68.
30. En 16 septembre 2013, au micro de Laurent Goumarre sur *France Culture*, il affirme : « Une fois j'ai été arrêté par la police à Berlin. Ils s'étaient plaints de ce que faisais en public ; ils m'ont dit que je devais faire ça dans un théâtre, parce que dans les théâtres la police se fout de ce qu'il se passe. Ça c'est pour moi la problématique du théâtre ». Voir : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-rendez-vous/le-rdv-16-09-13-avec-steven-cohen-jean-hatzfeld-et-la-session-d-elyas-khan-6448934>, consulté le 15/10/2023.
31. Sur le statut chorégraphique de la marche, voir par exemple Marie BARDET, « Marcher », dans Marie GLON et Isabelle LAUNAY (éd.), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 55-72.
32. L'autrice évoque par ailleurs les dernières œuvres en tant que « "ruines vénérables" du moment Mandela ». Voir April SIZEMORE-BARBER, *Prismatic Performances. Queer South Africa and the Fragmentation of the Rainbow Nation*, *op. cit.*, p. 44. Traduction de l'auteur.
33. Nous suivons ici Anyssa Kapelusz qui, dans une étude rigoureuse de *Golgotha* (2009) analysait notamment une triangulation des regards permise par la théâtralisation : observer depuis la salle la perception « heurtée et fragmentaire » des « spectateurs accidentels » des déambulations en espace public participerait à « l'avènement d'une expérience esthétique par le décalage qui s'y instaure vis-à-vis de l'événement brut ». A. KAPELUSZ, « Quand la performance se théâtralise », dans S. Coëllier (éd.), *La performance, encore*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2016, p. 126.

34. Marie-José MONDZAIN, « L'image zonarde ou la liberté clandestine », dans *Le commerce des regards*, Éditions du Seuil, Paris, 2019, p. 319-338.
35. Shaun DE WAAL et Robyn SASSEN, « Surgery without Anaesthetic », *op. cit.*, p. 13. Traduction de l'auteur.
36. *Id.*
37. Pour une analyse substantielle de cette œuvre, Robyn SASSEN, « Torah Pages », *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, vol. 2, n° 9, 2004, p. 108-117.
38. Terme discuté et finalement admis par Cohen dans un entretien avec Ivor Powell. Gérard MAYEN et Ivor POWELL, *Steven Cohen. Life is Shot, Art is long*, S. Perryer (éd.), Michael Stevenson, Johannesburg, 2010, p. 16.
39. Morwenna BOSCH, « Limping into the African Renaissance: The Abject Art of Steven Cohen », *South African Theatre Journal*, n° 19, 2005, p. 121. Traduction de l'auteur.
40. Anne CAROL, « Avant-propos », dans Anne CAROL et Régis BERTRAND (éd.), *Le « monstre » humain. Imaginaire et société*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005, p. 5-6.
41. A. SIZEMORE-BARBER, *Prismatic Performances. Queer South Africa and the Fragmentation of the Rainbow Nation*, *op. cit.*, p. 35. Traduction de l'auteur.
42. Voir <https://arts-sceniques.be/rencontre/corps-scenographie/>. Consulté le 13/02/2023.
43. D. PAQUET, *Alchimies du maquillage*, Chiron, Paris, 1989, p. 21.
44. L'expression fait l'objet d'un chapitre entier. Voir *Ibid.*, p. 23-46.
45. *Ibid.*, p. 18.
46. Éric VAUTRIN, « Steven Cohen et la transmutation de l'être et de l'histoire », dans le dossier de production de *Boudoir*, Théâtre Vidy-Lausanne, 2022, p. 9 (En ligne : <https://vidy.ch/boudoir-0>, consulté le 15/10/2023).
47. Judith BUTLER, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* (1990), Paris, La Découverte, 2006 [éd. orig. *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*, London/New York, Routledge, 1990].
48. J. BUTLER, *Vers la cohabitation. Judéité et critique du sionisme* (2012), G. Le Dem (trad.), Fayard, Paris, 2013, p. 14.
49. *Ibid.*, p. 12.
50. Elle ajoute : « La question n'est pas de stabiliser l'ontologie du Juif ou de la judéité, mais plutôt de comprendre les implications éthiques et politiques d'une relation à l'altérité qui est irréversible et constitutive [...] Ce dépassement institue la relation à l'altérité comme constitutive de l'identité, ce qui signifie que la relation à l'altérité interrompt l'identité et que cette interruption est la condition de la relationnalité éthique » *Ibid.*, p. 13.
51. *Ibid.*, p. 15.
52. *Ibid.*, p. 23.
53. R. LORENZ, *Art Queer. Une théorie freak*, *op. cit.*, p. 84-86.
54. Robyn SASSEN, « For the Love of Elu: Steven Cohen's gentle endocannibalism », *Performance Research*, n° 23, 2018, p. 83-87.
55. J. BUTLER, *La Vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories* (1997), B. MATHIEUSSENT (trad.), Amsterdam, Paris, 2022, p. 165.
56. *Id.*
57. Georges DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance par contact*, Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 72.
58. Entretien avec Éric Vautrin intégré au dossier de production de *Boudoir*, *op. cit.*

RÉSUMÉS

Adoptant un regard rétrospectif sur toute l'œuvre de l'artiste sud-africain Steven Cohen (1962 - ...), cet article examine les différentes formes qu'y revêt la transition, comprise à la fois comme un concept spatial, chorégraphique genré et chronopolitique. À partir d'une analyse des traces de l'action-installation *The Wandering Jew* (2010), l'auteur interroge dans un premier temps ce que l'identification de Steven Cohen à la figure mythique du juif errant permet d'éclairer du rapport à la transition qui hante son travail et qui, excédant son rapport au judaïsme, semble mise au service de l'élaboration d'une politique queer originale. De l'intervention publique à la performance scénique, de l'image plastique ou filmique à la présence réelle, circulant entre différentes mémoires traumatiques (Apartheid et Shoah notamment), Steven Cohen ne cesse de faire du queer une quête de la dispersion et de la sortie de soi, dépassant le simple enjeu de parodie de genre.

In a retrospective approach of the whole work of the visual and performance artist Steven Cohen (1962- ...), this paper questions different forms of transition which appears in it and contribute to transform the artist into an original "wandering queer". Firstly, based on a focus on the performance and installation *The Wandering Jew* (2010) through its traces, the author consider how the mythical figure of the wandering jew influence Cohen's aesthetic and affect his relation to space, movement, gender and history, going far beyond a simple reference to Jewish culture. From public activism to performing arts, from visual or cinematographic to real presence, interweaving traumatic memories (Apartheid, Shoah), Steven Cohen defines a specific queer aesthetic, based on dispersion and ectasis rather than only gender subversion or parody.

INDEX

Keywords : steven cohen, performance, transition, identity, body scenography

Mots-clés : steven cohen, performance, transition, identité, scénographie corporelle

AUTEUR

YANN-GUEWEN BASSET

Yann-Guewen Basset est doctorant en arts du spectacle à l'ENS de Lyon (IRHIM – UMR 5317) et ATER à l'Université de Bretagne Occidentale à Brest. Dans ses recherches, sous la direction d'Olivier Neveux, il explore les relations contradictoires que les scènes et performances contemporaines entretiennent avec la profanation et la sacralisation.