

## L'autoreprésentation chez Vanessa Beecroft : détournement et dissémination

Catherine Cyr

Numéro 111 (2), 2004

La tentation autobiographique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25514ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cyr, C. (2004). L'autoreprésentation chez Vanessa Beecroft : détournement et dissémination. *Jeu*, (111), 130–136.

# L'autoreprésentation chez Vanessa Beecroft : détournement et dissémination

Un espace aseptisé. Une galerie, quelque part à New York, Genève, Tokyo. Dans cet espace, un temps suspendu, une éphémérité étirée. Un déploiement silencieux de corps féminins. Déclinaisons du presque même, les jeunes femmes qui habitent les performances-installations de Vanessa Beecroft paraissent ne faire qu'une. Devant un public restreint, inconfortable, elles jettent pendant quelques heures des regards hagards, présentent leurs corps statufiés, apparemment neutralisés. Elles n'ont pas droit à la parole, ni au geste. Mises en corps rigides d'un imaginaire du Moi, exacerbations muettes de l'inquiétante étrangeté associée à la figure du double, ces jeunes femmes qui déambulent avec une lassitude étudiée sont à la fois semblables et uniques. En effet, sous le vernis de l'uniformisation, au cœur de la répétitivité de l'identique, elles laissent paraître une individualité furtive, incertaine : un mouvement, un regard, une présence imperceptiblement différente. Ce faisant, elles nous forcent à questionner notre conception de la singularité, de l'identitaire. Un questionnement dont l'épicentre est, on l'aura deviné, le corps.

Bien sûr, Vanessa Beecroft n'est pas la seule artiste de performance à faire du corps l'instrument privilégié d'une exploration des balises de l'identité. Depuis quelques années, la question du corps et de ses multiples déclinaisons semble être devenue la force vive de certaines pratiques performatives en même temps qu'elle occupe une place grandissante dans le champ des études sociologiques<sup>1</sup>. Ce bouillonnement actuel autour de la question du corps n'est cependant pas nouveau. En effet, dès les années 60, la performance, l'installation et le happening se sont affirmés comme les lieux privilégiés d'une formidable prise de parole qui, essentiellement portée par des femmes, s'est manifestée à travers une mise en corps de l'art. Ainsi, les femmes ont-elles permis l'entrée en scène radicale d'un corps à la fois sujet et objet, outil d'ébranlement et d'interrogations identitaires, incarnation d'une critique virulente s'affirmant

1. Voir David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 1990; Jean Maisonneuve, « Modèles sociaux, modèles esthétiques. Avènements et avatars du corporéisme », dans *le Corps en jeu* [sous la dir. d'Odette Aslan], Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle », 2000, p. 161-168; Michel Maffesoli, *l'Instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, Paris, la Table Ronde, 2003 [2000].

à travers « la provocation de la chair [...] l'imposition du dégoût ou de l'horreur, le jaillissement spectaculaire du refoulé<sup>2</sup> ».

[...] nous assistons depuis une quinzaine d'années à l'écllosion d'une nouvelle syntaxe de la corporéité féminine. Cette syntaxe est plurielle, complexe, multi-forme : il n'y a plus *un* féminin mais plusieurs possibles, plusieurs bricolages du féminin.

Aujourd'hui, après une période de désintérêt marqué – qui a connu son apogée, vers le milieu des années 80, dans l'engouement technologique et le rejet d'un certain discours féministe –, nous assistons à une résurgence des questions liées au corps, à sa représentation, à son autoreprésentation. Cependant, comme le remarquent plusieurs chercheuses<sup>3</sup>, il y a eu mouvance, déplacement. D'abord, du côté social, nous assistons depuis une quinzaine d'années à l'écllosion d'une nouvelle syntaxe de la corporéité féminine<sup>4</sup>. Cette syntaxe est plurielle, complexe, multiforme : il n'y a plus *un* féminin mais plusieurs possibles, plusieurs bricolages *du* féminin. Le déploiement depuis le milieu des années 90 – tant à la scène qu'au quotidien – des diverses représentations du corps hybride, brisé, surdifférencié, atteste de ce foisonnement. De même, le phénomène fortement médiatisé des petites lolitas ou, inversement, des corps adultes infantilisés – les « kidults » ou « adulescentes » – s'inscrit dans cette pluralité. Une pluralité qui, frayant avec divers phénomènes de mode et d'appréhension ludique des apparences, s'inscrit résolument dans le présent, dans la plénitude intempestive de l'instant.

Participant de cette réintroduction du corps à l'avant-scène des préoccupations actuelles, les œuvres de Vanessa Beecroft s'inscrivent résolument dans la mouvance postféministe<sup>5</sup>. Aussi, malgré une certaine opacité du sens engendrant une réception très diversifiée de son travail, peut-on indéniablement lire en celui-ci un jeu subversif avec les archétypes du féminin en même temps qu'une profonde remise en question des codes de l'unité identitaire, qui passe d'abord par la fragmentation et la projection du Moi à même le « corps de l'œuvre<sup>6</sup> », puis par le détournement ironique des imaginaires du corps féminin. Un détournement qui, dans le temps suspendu de la performance, est mis en acte dans la multiplication du presque même.

### **Parcours biographique et mise en place d'une cartographie de l'imaginaire**

Née en 1969 en Italie, Vanessa Beecroft y étudie l'architecture, puis les arts visuels. C'est au cours de ses études à l'Academia Ligustica Di Belle Arti de Gênes qu'émerge, puis se précise, son questionnement sur le regard de l'autre comme constructeur de l'identité et son désir d'explorer les arcanes de l'imaginaire du corps. En effet, très vite, en classe de dessin, elle se voit confrontée à la position inconfortable du voyeur

2. David Le Breton, *la Peau et la Trace*, Paris, Métailié, 2003, p. 100.

3. Voir Peggy Phelan et Helena Reckitt, *Art and Feminism*, New York, Phaidon Press, 2001 ; Rose Lee Goldberg, *Performances. L'Art en action*, Londres, Thames & Hudson, 1999.

4. L'utilisation de l'expression « corporéité féminine » est faite à dessein et traduit une volonté d'inscription dans le courant du discours postféministe. Si, par les décennies passées, les mots et même les thèmes et matériaux associés au « féminin » revêtaient une forte connotation péjorative, on assiste aujourd'hui à un revirement (voir *Art and Feminism*, *op. cit.* ; Frédéric Regard, *L'Écriture féminine en Angleterre. Perspectives postféministes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002). Désormais, plusieurs artistes et théoriciennes revendiquent la surdifférenciation.

5. Voir Thérèse St-Gelais, « Vanessa Beecroft. À la recherche du corps perdu ou De la mécanique des corps », *Parachute* n° 112, automne 2003, p. 60-73.

6. Expression empruntée à Didier Anzieu dans *le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981 (et détournée).

devant traduire sur papier une version désubstantialisée du modèle vivant qui se tient devant ses yeux. Fascinée par « le mystère et l'opacité<sup>7</sup> » de la corporéité féminine et impuissante à en saisir l'épaisseur et la singularité, elle amorce une réflexion sur le paradoxe de la représentation du corps à travers la mise en scène de son effacement, de sa désubstantiation. Cette réflexion deviendra, éventuellement, le moteur de son propre travail sur la performance. Un travail caractérisé par la mise en place, dans un espace de la simulation, d'une constellation de corps féminins presque identiques et apparemment distants, désinvestis<sup>8</sup>.

Par ailleurs, cette même réflexion fondatrice trouvera une résonance intime, profonde, au cœur du rapport ambigu qu'entretient l'artiste avec sa propre corporéité. En effet, ces mêmes années d'apprentissage ont été marquées, chez Beecroft, par un rapport au monde fragilisé, une dissolution du Moi qui s'est manifestée par une dérive anorexique s'étendant sur plus de huit années. L'information peut sembler anecdotique, mais cette expérience de la douleur et de l'effacement – ce que David Le Breton identifie comme une « conduite à risques » – permettra, une fois traversée, la (re)mise au monde d'une individualité porteuse d'un imaginaire singulier. Indissociable de l'esthétique de l'artiste, cette traversée d'une pathologie qui redéfinit l'enracinement physique de l'être-au-monde demeurera perceptible à même le déploiement des œuvres de Beecroft, repérable à travers cette cartographie de corps émaciés, silencieux, retenus; repérable dans l'inquiétante désubstantialisation des identités que met en place cette même cartographie, repérable enfin jusque dans la fragmentation et la dissémination d'un Moi qui affiche, crie sa propre dilution dans la répétitivité d'un « je » devenu « plusieurs autres ».

### Une fragmentation de l'identité

Les toutes premières œuvres de Beecroft seront particulièrement marquées par le tiraillement entre la tentation de l'autoreprésentation et le désir d'effacement. Après des études en scénographie à l'Academia Di Belle Arti Di Brera de Milan, l'artiste s'installe à New York où elle présente sa toute première performance-installation. Accompagnant la parution de *Despair* (1993), un journal intime où Beecroft a consigné, pendant huit ans, une liste de tous les aliments qu'elle a ingérés, cette première œuvre procède à une mise en corps du désespoir retenu qui émane, répétitif, page après page, de cet ouvrage conçu comme une longue litanie, à la fois intime et distante. Toutefois, là où les autres artistes de performance se seraient inscrites, en chair et en os, à même l'espace et le temps de la représentation, Beecroft s'efface pour mieux se redistribuer symboliquement à travers ce qu'il serait possible d'appeler une « diaspora de la subjectivité<sup>9</sup> ».

En effet, dans cette performance-installation, l'artiste procède pour la première fois à cet étrange double mouvement de fragmentation et de dissémination de l'identité actualisé à travers le corps, démultiplié, de l'autre. Ainsi, dans l'espace de la galerie,

7. Vanessa Beecroft, VB 08-36 : *Vanessa Beecroft Performances*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2000, p. 7.

8. *Ibid.*

9. Voir Sidonie Smith, *Subjectivity, Identity and the Body. Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1993.

une trentaine de jeunes femmes semblablement filiformes déambuleront silencieusement parmi les invités du vernissage, leurs corps frêles revêtus des propres vêtements de Beecroft. Commentant cette œuvre, Thérèse St-Gelais remarque :

C'est dire, à l'évidence, le lien fort et étrange qu'elle aménage entre elle-même et ces (ses) femmes à qui elle commande de porter une part de son apparence. C'est dire également que ces femmes, c'est un peu elle ; et qu'elle, c'est, entre autres et comme pour tous et toutes, un paraître, un corps en situation d'être perçu<sup>10</sup> (p. 64).

[...] à la manière de strates géologiques qui, se superposant, construisent peu à peu un paysage, les œuvres de Beecroft, qui explorent toujours une même esthétique et une même thématique, paraissent se superposer, et bientôt se fondre pour former ce paysage singulier [...] des représentations du Moi.

Cette première négociation d'une autoreprésentation parcellaire, se révélant dans cette cartographie aux multiples tracés – répétitivité d'un thème à travers des trajectoires et des matériaux (corps, dessins, écriture) différents, déploiement d'une subjectivité à la fois une et multiple –, sera le fondement de toutes les œuvres futures de Beecroft. En effet, si l'on se penche sur le parcours créateur de l'artiste, ce qui ressort d'abord, c'est une fascinante impression de répétition de l'identique. Un identique qui se manifeste à même chacune des performances, bien sûr, mais aussi un identique cumulatif. Ainsi, à la manière de strates géologiques qui, se superposant, construisent peu à peu un paysage, les œuvres de Beecroft, qui explorent toujours une même esthétique et une même thématique, paraissent se superposer, et bientôt se fondre pour former ce paysage singulier – et apparemment figé – des représentations du Moi.

Or, à y regarder de plus près, on s'aperçoit vite que ces « variations sur un même thème » sont traversées par d'infimes différences, puis, graduellement, par l'intrusion d'éléments « dissonants » : une femme portant un tutu vert acidulé parmi d'autres figurantes à demi-vêtues (VB 16<sup>11</sup>), une Blanche dans un groupe de jeunes femmes noires (VB 50), etc. Parfois, ces sursauts de singularité intrusive se feront plus fréquents, plus marqués, l'artiste allant jusqu'à brouiller les codes culturels. Par exemple, dans une œuvre réalisée au Japon (VB 37), Beecroft amalgamera de façon saugrenue des référents nippons, occidentaux et « universels » (une geisha, une femme en robe de mariée, des jeunes filles nues), procédant en cela à un retrait de l'exploration autoréférentielle et à un « détournement des imaginaires du corps [qui] pose l'instabilité des référents<sup>12</sup> ». Enfin, cette déclinaison d'un même qui n'est plus, justement, tout à fait le même, peut aussi se lire comme un lent mouvement de désinscription-réinscription du Moi. Un mouvement d'ouverture qui, tout en accueillant de plus en plus le surgissement des singularités et des dissonances individuelles, lesquelles demeurent par ailleurs extrêmement contrôlées, réaffirme paradoxalement la singularité, voire la signature unique de l'artiste. Une signature de chair, lisible, repérable à même le déploiement d'une « identité labyrinthique et multiple » qui nous rappelle que, toujours, « [j]e est mille autres<sup>13</sup> ».

10. « Vanessa Beecroft. À la recherche du corps perdu ou De la mécanique des corps », *art. cit.*, p. 64.

11. Toutes les œuvres de Vanessa Beecroft sont nommées par les initiales de l'artiste, suivies du numéro de la performance.

12. Sandra Vanbremeersch, « Au pays des filles de Vanessa Beecroft », dans *les Imaginaires du corps, t. 2, Arts, sociologie, anthropologie. Pour une approche interdisciplinaire du corps* [sous la dir. de C. Fintz], Paris, L'Harmattan, 2000, p. 147.

13. Joseph J. Lévy, *Entretiens avec David Le Breton. Déclinaison du corps*, Montréal, Liber, coll. « De vive voix », 2004, p. 95.

## Un détournement des imaginaires du corps

Bien sûr, l'identité n'est pas uniquement réductible au corps. Diverses pratiques scéniques comme le théâtre et la danse actuelle nous rappellent qu'il est possible, par le travail interprétatif, de construire de l'altérité à même notre propre « matériau organique ». Par le jeu, le mouvement, le travail vocal, ces pratiques nous rappellent que « l'autre » imaginaire, bricolé, peut surgir du Moi. Le personnage n'existe qu'à travers cette étrange cohabitation, laquelle se manifeste, bien sûr, dans une multiplicité de modalités possibles. Dans l'art de performance, cependant, cette médiation n'existe pas. L'artiste ne joue pas un personnage mais accomplit une action, se prenant souvent lui-même (elle-même) comme matière première d'une œuvre qui s'élabore *in situ*, dans le temps éphémère – et souvent unique – de la représentation. Bien sûr, comme l'identité est plurivoque et possède des contours flous, ce n'est qu'une parcelle de son individualité que l'artiste donne à voir. Une parcelle mouvante, insaisissable, dont le seul point d'ancrage est le corps. Ainsi, bien que les pratiques des années 80 aient plaidé pour une désobjectivisation du matériau corporel, l'artiste, comme tout être-au-monde, demeure « indiscernable de sa chair<sup>14</sup> ». De plus, il faut rappeler que cette condition est encore plus marquée chez la femme qui, traditionnellement, vit sa corporéité dans l'oscillation du corps-sujet<sup>15</sup> et du corps-objet.

[...] comme l'identité est plurivoque et possède des contours flous, ce n'est qu'une parcelle de son individualité que l'artiste donne à voir. Une parcelle mouvante, insaisissable, dont le seul point d'ancrage est le corps.

Si, jusqu'au milieu des années 90, l'art de performance a voulu déconstruire, voire contester violemment cette idée du corps-objet, les artistes associées à la mouvance postféministe se réapproprient, souvent de façon ludique, subversive ou encore sibylline, les imaginaires du corps féminin. Vanessa Beecroft, tout comme Annette Messager, le collectif interdisciplinaire The Chicks on Speed ou, au Québec, les Fermières Obsédées, participe de cette mouvance<sup>16</sup>. Chez Beecroft, cette surdifférenciation, qui se manifeste par l'utilisation des codes et artéfacts de la féminité (talons aiguilles, semi-nudité étudiée, attitudes posturales équivoques, etc.) divise la critique. Certains ne voient dans son œuvre – ostensiblement opaque et polysémique – que des « tableaux vivants » inoffensifs et apolitiques. D'autres y lisent un retour à la femme-objet, instrument muet (soumis) du fantasme masculin. D'autres, enfin, perçoivent dans les œuvres de l'artiste un énigmatique jeu de détournement et de subversion des archétypes de la féminité et des conceptualisations de l'identité, une démarche de « réarticulation des imaginaires sociaux et culturels supportés par les corps<sup>17</sup> ».

Ainsi, une des particularités des œuvres de Beecroft est-elle d'afficher, à travers une mise en corps plurielle, différents référents féminins, voire quelques clichés, généralement

14. Voir *Anthropologie du corps et modernité*, *op. cit.*

15. Cette expression renvoie au terme, difficilement traduisible, de « *body/self* » (Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998), une conceptualisation que l'on peut rapprocher du Moi-Peau (Voir *le Corps de l'œuvre*, *op. cit.*), mais qui déborde des limites du corps comme contenant de l'individualité et de la peau entendue comme surface d'inscription de la subjectivité.

16. Cette réappropriation du féminin est également repérable, depuis quelques années, dans la pratique de la sculpture, de la peinture, de l'installation. Cela est manifeste dans les thématiques mais surtout dans les matériaux choisis (terre, laine, tissus), désormais désinvestis de leurs anciennes connotations péjoratives (voir *Art and Feminism*, *op. cit.*).

17. Voir « Au pays des filles de Vanessa Beecroft », *art. cit.*, p. 139.

associés à la séduction. Par ailleurs, toute actualisation de cette séduction se trouve neutralisée, car les imaginaires du corps sont détournés, retenus, amputés de leurs fonctions et de leurs référents habituels. Surtout, ce détournement des codes de la séduction se manifeste à travers la désensualisation des corps, ceux-ci étant réduits au silence, à l'immobilité, à la répétition de l'identique. Cette désensualisation des corps en suspension, comme en attente d'exister ou de s'individualiser, détourne la mécanique de la séduction pour mettre en place, graduellement, un malaise. Ainsi, au désir ou au plaisir de la contemplation se substitue chez le spectateur une tenace impression d'inquiétante étrangeté. La démultiplication du même, chez ces jeunes femmes au corps pourtant sublime – c'est-à-dire en accord avec les modèles sociaux actuellement prisés –, empêche la mise en place d'une relation privilégiée entre l'œuvre et le regardant. Les femmes qui habitent l'œuvre apparaissent comme des corps désinvestis : enveloppes charnelles opaques, chrysalides conservant à l'intérieur leur individualité figée. Aussi, toute conduite séductrice, malgré le déploiement considérable de référents liés à la beauté ou à la sexualité, devient-elle inopérante. La mise à distance est inévitable et se joue à même un espace pourtant partagé, à même chacune des constituantes de ce « corps-groupe<sup>18</sup> » et bientôt à même le spectateur graduellement confronté à l'étrangeté d'une représentation qui vient ébranler ses repères en regard de sa propre corporéité et de sa propre individualité.

### Figuration et autoreprésentation

Si Vanessa Beecroft n'apparaît pas dans ses propres œuvres, elle use de différents moyens pour disséminer sa singularité au cœur de ses performances. En effet, du choix des participantes, opérant comme les répliques de chair d'un certain imaginaire du Moi, en passant par l'inscription des initiales de son nom dans l'intitulé des performances et par l'utilisation d'artéfacts intimes et diverses stratégies de transfert – en incluant, par exemple, sa propre sœur dans l'œuvre (VB 51) – l'artiste ne cesse de s'afficher et de se révéler, par bribes, malgré son effacement. Ce faisant, elle « ouvre à la possibilité de penser le singulier à même le pluriel, à même la substituabilité<sup>19</sup> ».

Par ailleurs, qu'en est-il des participantes qui constituent le matériau même des œuvres de Beecroft ? Par leur présence physique dénuée de tout artifice interprétatif (sauf quelques consignes posturales), ces jeunes femmes se trouvent, elles aussi, en situation d'autoreprésentation. En effet, malgré un travail d'aplanissement des singularités, qui parfois semble confiner au clonage, l'unique se révèle au sein de l'apparente répétitivité du même. Ainsi, en dépit de l'obéissance à un strict tracé performatif, en dépit du silence imposé et du port de vêtements, coiffures et accessoires semblables, chacune des figurantes finit-elle par laisser transparaître sa différence, son unicité<sup>20</sup>. Si le corps n'est pas la seule composante de l'identité, il devient ici le seul vecteur permettant une échappée, accidentelle, d'un fragment d'individualité. Au-delà de l'effet d'uniformisation de la composition plastique, malgré la retenue et la distance imposées, apparaissent donc en filigrane quelques dissonances : un regard

18. *Ibid.*

19. Jean Ernest, « Être plus qu'un ou être moins qu'un », dans *Métamorphoses et clonage* [sous la dir. de S. Grant Marchand], Montréal, Musée d'art contemporain, 2001, p. 21.

20. Voir « Au pays des filles de Vanessa Beecroft », *op. cit.*

dérobé, un soupir, une myriade de petits gestes révélant le caractère distinctif de l'inscription corporelle de tout être-au-monde. Ces dissonances sont accueillies avec bonheur. Elles permettent de court-circuiter le malaise provoqué par l'apparente neutralisation des singularités et d'en révéler l'artificialité. Le procès d'uniformisation ne résiste donc pas au surgissement du micro-individuel, lequel permet d'atténuer l'étrangeté de la substituabilité des apparences. Il y a, chez les participantes des œuvres de Beecroft, une réaffirmation du Moi qui, même involontaire ou inconsciente, permet de lire l'individualité à même le corps, à même le frémissement de la peau. Ce surgissement ponctuel d'un paraître différencié nous rappelle combien le corps qui se donne à voir et l'identitaire sont indissociés. Cela nous rappelle aussi combien « l'apparence incarne aujourd'hui la plus grande profondeur [...] car notre identité doit s'afficher à fleur de peau. Je suis ce que je montre aux autres<sup>21</sup> ».

Comme le photographe Helmut Newton, dont elle se sent proche esthétiquement, Vanessa Beecroft aime transformer les femmes « en objets magnifiques, mais qui, en même temps, sont horribles<sup>22</sup> ». Jouant sur cette dualité entre le beau et l'horifique, superposant les repères autoréférentiels, l'artiste crée des œuvres polysémiques, parfois difficilement pénétrables ou déchiffrables. En effet, comme le note Thérèse St-Gelais :

L'écart est vaste, délibérément vaste, chez Beecroft entre les accès au sens de l'œuvre. De la proposition autobiographique à l'image universelle et potentiellement anonyme, des stéréotypes féminins exacerbés à la neutralisation du corps sexué, du pouvoir à la faiblesse, du sujet à l'objet, de la blonde dominatrice à la poupée manipulée, l'artiste avance dans des chemins tortueux pour générer de ces représentations férocement équivoques<sup>23</sup>.

Enfin, peut-être est-ce dans cette équivocité même que réside la puissante singularité des œuvres de Beecroft. En procédant à la fragmentation et à la dissémination du presque même, l'artiste propose sa façon bien particulière de mettre en scène des imaginaires du Moi – et, au delà, des imaginaires du féminin – qui peuvent se « lire » de manière plurielle. Dans ce déploiement silencieux d'un « je » démultiplié, et malgré l'effet de distance, elle permet que se tisse une relation intersubjective entre le spectateur, les participantes, l'imaginaire de l'artiste et le « corps » de l'œuvre. Une intersubjectivité qui, dans l'éphémérité de la performance, renvoie le spectateur à ses propres imaginaires du corps, à ses repères intimes, à la fragile négociation qui ne cesse de se jouer entre sa corporéité et son identité. ■

Catherine Cyr a récemment complété une maîtrise à l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM et elle poursuit présentement un doctorat en Études et pratiques des arts. Ses recherches portent sur l'inscription des imaginaires du corps dans les pratiques scéniques actuelles.

21. *Entretiens avec David Le Breton. Déclinaisons du corps*, op. cit., p. 55.

22. *Performances. L'Art en action*, op. cit., p. 199.

23. « Vanessa Beecroft. À la recherche du corps perdu ou De la mécanique des corps », art. cit., p. 70-71.