

CHIRURGIE SANS ANESTHÉSIE

L'ART DE STEVEN COHEN

En 1997, Steven Cohen livrait une indication significative sur l'origine de son travail d'artiste.

Dans son exposition *Camp concentration*,* figurait une photo de Cohen à l'âge de six ans – bikini de fillette, maquillage, queue de cheval –, intitulée *The artist as Miss Margate*. Cet acte de travestissement de la part d'un enfant, futur artiste, posant fièrement pour le photographe, est le point de départ d'un parcours qui mène directement de l'enfance à son oeuvre de performer, recourant à la tradition gay du drag pour la subvertir. Cette photo inscrit l'autobiographie au centre de l'oeuvre de Cohen.

Son travail, que ce soit dans ses productions d'objets ou dans ses performances, aborde par ailleurs de nombreuses questions sociales en Afrique du Sud. Les images caractéristiques de ses sérigraphies renvoient à une matrice sociale et historique* : apartheid, répression étatique et pauvreté. Ses performances expriment des questions identitaires liées à la judaïté, à l'homosexualité et à la race. Cohen, qui se présente lui-même comme un «• monstre juif pédé• », s'est fait récemment connaître en Afrique du Sud et ailleurs par des oeuvres souvent controversées. Il est dans son pays un des pionniers de la performance, auquel il a donné une dimension spécifiquement sud-africaine. C'est par son corps, et ses ornements minutieusement élaborés, qu'il s'exprime, même si les vidéos qui re-produisent et re-présentent ces performances sont des oeuvres d'art en elles-mêmes et lui fournissent un autre moyen d'expression artistique. Ses créations trouvent leur place dans les espaces réservés à l'art comme les galeries, et, sans y être conviées, dans des espaces publics comme les stations de taxis, les champs de courses, les townships... Cohen semble dire : Voyez un peu ce qui se passe lorsque Miss Margate grandit et se lance à la découverte du monde.

Mais le travail de Cohen procède d'autres expériences personnelles essentielles. L'une est l'armée ; l'autre, la maladie. Cohen évoque son passage dans les Forces armées sud-africaines (1985-7) comme une expérience déterminante. Appelé alors qu'il avait un peu plus de vingt ans, il s'est trouvé, en tant que juif homosexuel, catégorisé comme élément marginal, voire subversif. L'armée avait pour principale mission de défendre les privilèges blancs, et d'affirmer les valeurs d'un régime patriarcal, hétérosexuel et militariste. Cohen refusa de porter les armes et fut consigné dans le boshuis, le service psychiatrique. A l'armée se sont cristallisés son identité de marginal et d'opposant, et sa vocation d'artiste. Alors qu'il était sous les drapeaux, enfreignant les règles militaires, il a suivi des cours de sérigraphie à l'École des Beaux arts Ruth Prowse. Les oeuvres produites alors ont constitué la base de sa première exposition en 1988, *Alice in Pretoria*.

L'école était essentiellement axée sur la décoration intérieure, mais Cohen introduisait des images empruntées à l'armée, en particulier le véhicule de transport des troupes, le «• Buffel• » («• buffle• » en afrikaans). Dans un collage amusant, Cohen juxtaposa les illustrations de John Tenniel pour Alice au pays des merveilles, montrant les mutations physiques de la fillette après l'absorption d'un mystérieux breuvage – transformation qui annonce les oeuvres à venir de Cohen – et des images

emblématiques de la domination des Afrikaners : buffels, visage de Paul Kruger, austère président de la République du Transvaal au temps de la guerre des Boers, et une image disséquée du Voortrekker Monument, symbole majeur de la mythologie de la victoire des Afrikaners sur la population indigène noire au milieu du 19^{ème} siècle.

L'utilisation que faisait Cohen d'Alice convenait parfaitement à l'Afrique du Sud de la fin des années 1980 et du début des années 1990. Alice in Pretoria donne bien le sentiment d'un être perdu dans un monde cauchemardesque. Alice est vêtue aux couleurs de l'ancien drapeau sud-africain, orange, blanc et bleu. Un collage montre un blanc pointant son fusil sur une femme noire en costume ndebele traditionnel, représentation de la confrontation entre blancs et noirs dans les rôles du dominant et du dominé, ainsi que du choc entre modernité et tradition.

En 1993, dans l'exposition *Uneasy chairs and bitter suites*, on pouvait voir une œuvre intitulée *Seat for the rich on the lap of the poor*, siège exhibant des mendiants sur le trottoir et les pancartes qu'ils brandissent pour faire la charité – geste ironique envers ceux qui fréquentent les galeries ou achètent des œuvres d'art dans un pays déchiré par les inégalités sociales.

Si, dans *Bitter suite*, Cohen a fait de Granny Lee (célèbre drag-queen de Johannesburg) un emblème sud-africain de la culture, il allait aussi se montrer plus explicite sur sa propre homosexualité – situation circonscrite par la censure sociale et la législation, bien qu'en 1993 les lois anti-homosexuelles fussent battues en brèche par le mouvement pour les droits des gays, et par la suite abrogées – même si ces dispositions légales restent considérablement en avance sur les attitudes sociales, toujours très marquées par le conservatisme religieux, raciste et politique. La sérigraphie *I'm a crime* (1993), montrée lors de l'exposition collective des artistes gays et lesbiens *Gay rights rites* rewrites de 1996-7, utilise une fiche de police, normalement employée pour prendre les empreintes digitales de personnes inculpées d'un crime. Dans les cases à remplir il insère des images pornographiques gays, ainsi que le portrait de HF Verwoerd, premier ministre sud-africain assassiné et "architecte de l'apartheid", découpé pour ne garder que les lèvres, qui prennent du coup une connotation sexuelle inquiétante. Puis dans un mouvement d'humour, Cohen ajoute l'image ultra efféminée d'un homme nu pointant le canon de son fusil sur un autre homme nu « en état d'arrestation » , sur fond des vives couleurs de "la nation de l'arc-en-ciel".

Avec *Camp concentration* (1997), Cohen explore plus avant les questions d'identité et de marginalité. Parmi ces œuvres, il présentait une série de "dog-seats", produits de l'artisanat africain. Après avoir retapissé ces sièges, Cohen avait placé dans chaque gueule un passeport ou un dompas – le fameux "pass" que les Sud-africains noirs devaient porter sur eux, sous peine d'arrestation, au temps de l'apartheid.

Cette utilisation ludique des papiers d'identité renvoie à une préoccupation essentielle chez Cohen. Aux yeux des autorités, de tels documents figent l'identité spécifique d'un individu aux termes de la loi. Pour l'Etat, ils représentent un moyen de surveillance policière, comme l'était le dompas.

La préoccupation permanente de Cohen pour les questions d'identité, qu'elle soit raciale, sexuelle ou religieuse, est problématisée en particulier dans ses performances. Il utilise les ressources du drag qui brouille délibérément les frontières entre les signes extérieurs de l'identité sexuelle. Mais le drag est lui-même subverti par Cohen, par ce qu'il appelle le "drag conceptuel". Cohen met souvent en valeur cette partie du corps que le drag conventionnel précisément dissimule : le pénis, qu'il comprime pour donner l'impression qu'il est en érection – quoique plus mort que vif dans un tel carcan – et auquel il

attache divers objets. Le signifiant le plus évident de la masculinité biologique, le phallus, au centre de l'idéologie du pouvoir patriarcal, se trouve ainsi exposé dans toute sa vulnérabilité.

Le corps revient comme une référence obstinée dans les sérigraphies, et ses performances font de son propre corps à la fois la source et le médium de l'oeuvre. Cette stratégie artistique s'est cristallisée autour d'une autre expérience de Cohen. En 1996, il a été diagnostiqué comme souffrant de fièvre glandulaire, et hospitalisé. Cette épreuve lui a fait comprendre que son corps pouvait être source essentielle de création artistique. Déjà dans ses sérigraphies, le corps militarisé et le corps érotique offraient des champs riches de signification. Mais désormais son corps, à la fois dans sa fragilité et sa force, devient la substance même de son travail artistique. Le résultat est une pratique artistique aux immenses pouvoirs provocateurs et dérangeants, surtout lorsque le corps artistique de Cohen investit les espaces publics. Pour Cohen, cette évolution ouvre de nouveaux espaces au-delà de l'art comme objet esthétique, et rend ses adresses au public infiniment plus directes, et la réaction de celui-ci plus profonde. Il s'est exprimé clairement sur ce point : "L'art de la performance est quelque chose d'interne qui implique une intrusion – on peut le comparer à de la chirurgie sans anesthésie. L'art visuel statique est comme une anesthésie sans chirurgie."

En 1997 et 1998, Cohen et son amant / partenaire Elu, chorégraphe et danseur, ont produit plusieurs oeuvres d'"art vivant" qu'ils ont présentées lors de nombreuses manifestations impromptues dans des espaces publics. Ils s'embrassèrent sur un podium devant un palais de justice où l'on débattait de législation anti-homosexuelle. En travesti, un godemiché dans l'anus, Cohen s'incrusta dans une exposition de robes de mariée, mise en scène sentimentale par excellence de l'hétérosexualité. Le personnel de sécurité retira vite le godemiché, participant ainsi à la performance, avant de le raccompagner à la porte. En 1998, pour Patriotic drag, il se rendit à une cérémonie commémorative d'extrême droite, d'où il se fit vider. Il alla chercher son chèque de finaliste pour le FNB Vita Award, harnaché de billets de banque trempés de sang et les mains liées derrière le dos – commentaire ironique sur la relation de l'artiste à ses mécènes.

Ces oeuvres produites pour un lieu ou une manifestation particuliers ont donné naissance à une série de personnages que Cohen a créés et incarnés en 1998. Pieces of you, présenté en quatre parties sur une scène de ballet contemporain, s'interroge sur des identités marginalisées et persécutées : Ugly girl, Faggot, Dog et Jew (laideron, pédé, chien, juif). Cohen montra ces "personnages" dans des manifestations ou des lieux publics dûment choisis. Dog, par exemple, fut montré lors d'une exposition canine. Auparavant, Cohen avait anonymement demandé si l'exposition accueillait des «• bâtards• ». Plus tard, après avoir provoqué la colère des autres participants, il dit qu'il voulait simplement montrer quel «• bâtard talentueux et discipliné• » il était. Dog est la parodie humaine d'un chien savant, ainsi qu'une parodie de l'humanité et des moyens utilisés pour discipliner, exclure, exploiter et exterminer les autres, humains ou animaux. L'oppression, bien souvent, réduit les gens à une sous-espèce, par le langage ou concrètement : les Juifs et les homosexuels des camps de concentration, les Noirs sud-africains sous l'apartheid, mais aussi les gays au Zimbabwe stigmatisés par Robert Mugabe qui les place «• au-dessous des cochons et des chiens. • » Jew explicite ce processus : affublé d'une énorme perruque, d'un masque à gaz et d'un pot d'échappement, chaussé de pieds d'animaux (une patte d'éléphant et un sabot de taureau) attachés à ses propres pieds, se soutenant sur des béquilles, Cohen tire à sa suite, au bout d'une chaîne, la tête empaillée d'un impala.

Pour la première fois chez Cohen, Jew exprime une identité précise qui prendra des significations de plus en plus riches. Le Juif comme étranger, comme limite la plus dramatisée entre «• nous et les

autres• », a une longue et tragique histoire dans l'anti-sémitisme européen. Le corps juif, comme le fait remarquer le Professeur Sander Gilman, est le lieu de dévoiements multiples de l'imaginaire dans la culture occidentale. Le Juif, c'est l'autre essentiel, porteur de maladies, incestueux, bestial, cannibale. Le corps juif porte des signes immuables de son identité : le nez était censé dénoter le Juif, mais on pensait aussi que le pied du Juif souffrait d'une déformation congénitale. Les «• déformations• » apparentes que Cohen s'inflige (nez maquillé, talons hauts) en référence à ces préjugés font également écho aux nombreuses pratiques de mutilation, scarifications, corsetages et ornements qui admettent l'individu, de façon rituelle et très physique, au sein de la tribu – ou qui au contraire en font un intouchable.

L'identité juive pose problème car elle s'exprime à la fois dans un discours de haine de soi et d'autodéfense opiniâtre, exploité par Cohen pour subvertir toute politique identitaire.

Si le nationalisme afrikaner, en écho à l'idéologie nazie imitée par de nombreux Afrikaners d'extrême droite, usait du discours antisémite, l'histoire du Juif en Afrique du Sud est néanmoins une histoire d'assimilation – dans l'élite raciale blanche – et d'ascension sociale rapide, facteurs qui compliquent le discours identitaire juif de la tradition et de la persécution en Afrique du Sud. Contrairement à l'autre, colonisé ou oriental, chez qui la couleur de peau est un marqueur racial évident, le Juif n'est pas si facile à identifier. Dans l'univers blanc, le Juif représente l'autre soi – dont la menace est précisément liée au fait qu'il passe facilement inaperçu dans la société. De même l'homosexuel a fréquemment été présenté comme une présence secrète et subversive menaçant la stabilité sociale de l'intérieur. A cet égard, les figures du Juif et de l'homosexuel apparaissent dans l'œuvre de Cohen non seulement comme une métaphore de l'autre dans le corps social, mais également de l'altérité intérieure, du moi hybride.

Mêlant la danse et le mouvement, dans des costumes surchargés, les personnages de Pieces of you donnent la différence en spectacle, et montrent que l'identité n'est qu'un phantasme issu d'une construction sociale.

Les symboles sont primordiaux, et foncièrement idéologiques, dans le développement de l'identité, ethnique ou nationale. Cohen les utilise afin de mettre à jour l'idéologie dans la construction de l'identité. Il joue avec le signe clé du judaïsme, l'étoile de David, en partie pour s'interroger : de tels symboles signifient-t-ils toujours ce qu'ils sont censés signifier ? Et à qui appartiennent-ils ? Il arbore l'étoile de David sur le visage, la tête ou la poitrine, tachée de sang, suggérant qu'elle lui a été imposée par la violence, comme on marque le bétail. Il se l'applique sur le nez et sur la verge, partie du corps essentielle dans le développement identitaire dans le judaïsme. Le brit milah, alliance avec le dieu de la Genèse par la circoncision, est la marque qui distingue le juif du gentil. Elle est utilisée pour consolider l'identité au sein de la culture, et, hors de cette culture, comme marque d'identité par ses persécuteurs – les nazis identifiaient les Juifs qui tentaient de se faire passer pour des gentils en les forçant à leur montrer leurs pénis. La circoncision est aussi, comme le dit le philosophe juif du douzième siècle Moses Maimonides, une douleur salutaire infligée au lieu du plaisir, idée que Freud reprendra à sa manière dans sa théorie de la sublimation et de la loi, contraintes nécessaires à la vie sociale. Cohen ne pourrait mieux exprimer son point de vue sur la réglementation qui opprime la sexualité qu'en donnant le spectacle de la douleur infligée au lieu même du plaisir, et vice versa.

Cohen utilise l'étoile de David sur sa verge d'homo sexuellement actif, catégorie que le Lévitique déclare abominable. Dans Tradition (1998), présenté sur un air de la comédie musicale Fiddler on the roof qui, sur le mode sentimental, use et abuse des clichés du juif, Cohen est suspendu au plafond,

comme s'il dansait dans les airs, et asperge d'un liquide foncé émis par son anus son partenaire Elu qui danse sous lui. Dans Taste (1999), il utilise le célèbre hymne à la vie Le chaim. Son visage est couvert, privé de son identité, d'un masque de latex, et il porte sur la tête une grande étoile de David en polystyrène, qu'il jette dans le public dans un geste de strip-tease. Au même moment est diffusé un message anonyme reçu par Cohen, l'intimant de ne pas se moquer de l'étoile de David. Ensuite Cohen ôte sa perruque et retire de son anus des perles anales. Il continue par une émission rectale de liquide noir dans un récipient de verre antique ; une partie du liquide est versée dans un verre, que Cohen lève à la santé de son public, horrifié, avant de le boire. Le chaim ! Il prouve ainsi, explique-t-il, que « l'acceptation du pédé par lui-même est un goût acquis ». Ceci conduit Cohen dans le domaine que Julia Kristeva appelle "l'abjection". L'humiliation que s'inflige l'interprète et la mise en lumière impitoyable du corps, à la fois comme surface et comme ensemble de cavités, génèrent cette puissante réaction "interne" désirée par Cohen.

Si Cohen veut donner à son art une force d'"invasion ou d'incursion", où pourrait-il mieux le faire que par l'anus ? À cet égard, il est l'un des rares artistes contemporains, et peut-être le plus exhaustif, à se servir de cet élément anatomique. L'anus, pour reprendre le terme de Kristeva, est abject. Il est très largement supprimé dans les représentations visuelles en Occident, plus encore que le pénis en érection. Les « parties intimes », dont l'anus, doivent rester privées – à ceci près que la régulation sociale de la sexualité a déjà investi la sphère privée sous une forme législative, en la rendant ainsi publique. Lorsque Cohen montre en public son intimité, il joue avec une contradiction inhérente à l'organisation des limites sociales.

La majorité des performances en solo de Cohen comporte des godemichés ou autres objets sexuels, insérés dans son rectum où ils sont maintenus pendant toute la performance qui demande souvent de gros efforts physiques, et au terme de laquelle l'objet est cérémonieusement retiré par un assistant, Elu dans la plupart des cas. Cohen glorifie l'anus à la fois pour son abjection et comme source de plaisir.

Outre les créations autour de son propre corps, Cohen a réalisé à partir de 1998 plusieurs pièces sur le corps de son partenaire Elu. Il s'agit de collaborations à part entière dans lesquelles l'artiste performer / visuel interagit de diverses manières avec Elu le chorégraphe et danseur. Les pièces dansées par Elu prolongent le travail de Cohen et le complexifient ; le corps animal, par exemple, y prend plus d'importance, en particulier The goatfoot god – Pan (le « dieu à pied de chèvre, Pan ») (2000), et Dance with nothing but heart (2001). Les deux pièces utilisent des parties animales, la première dans une invocation du dieu païen de la fertilité qui représentait, dans ses formes les plus anciennes, le cycle de la vie, de la mort et de la renaissance. Avatar le plus récent de ce type de paganisme au moment où le christianisme impose son hégémonie au 4^{ème} siècle, Pan, dieu de la nature sauvage, fut littéralement diabolisé – d'un point de vue iconographique il apparaît peu à peu sous les traits du diable, qui lui-même porte les cornes, la queue, les pieds de chèvre et les sabots fendus de Pan.

Cohen et Elu réinventent Pan pour un monde post-religieux, en le situant dans un contexte africain, puis urbain. La première partie de Pan inclut des images vidéo d'Elu dansant dans un pré au Swaziland, au milieu d'un troupeau de vaches. Ces images sont ensuite projetées sur scène tandis qu'Elu lui-même danse devant elles. Pan porte sur la tête une grande et très lourde paire de cornes de kudu attachées à un casque de rugby ; il a un morceau de bois en guise de phallus. Dans Pan, Elu joue sur le contraste

entre le travail européen de pointes, dans lequel le pied est utilisé pour s'élever (vers le ciel), et le martèlement des pieds africains, qui reprennent résolument contact avec la terre.

Dans son travail de performance en solo, Cohen pousse son corps jusqu'à ses limites. Comme il le dit lui-même au sujet de ses œuvres, il s'agit de constriction, d'incapacité, d'échec (partiel). Depuis ses premières œuvres dérivées du drag, il porte des talons de plus en plus hauts, qui rendent la marche de plus en plus difficile. Ils sont parfois si hauts qu'il pourrait aussi bien marcher sur les pointes – référence mordante au ballet, art noble européen, ainsi fétichisé. En 1999, avec *Crawling...Flying*, les talons ont atteint la taille des cornes de l'oryx, d'un mètre de long, empêchant totalement la marche. Cohen est contraint désormais de ramper et il va ainsi se donner en spectacle dans des lieux publics, comme devant les bureaux de vote où les électeurs en file indienne attendent de mettre leurs bulletins dans les urnes lors du scrutin de 1999 : commentaire facétieux de ces queues interminables et de la longue et lente marche de l'Afrique du Sud qui rampe au ralenti vers la démocratie. En 2000, il présenta une de ses œuvres de reptation à la Gay and Lesbian Pride : parallèlement aux manifestants qui s'avançaient fièrement vers un avenir où leurs droits étaient désormais garantis par la constitution, deux silhouettes à quatre pattes se traînaient sur le sol, l'une tirant une tête de kudu, l'autre casquée des lourdes cornes de kudu de Pan.

L'abjection et l'infirmité que suggère l'acte de reptation ont leur pendant dans les gestes poétiques de *Flying* (représenté dans le film vidéo sur un fond uni et blanc, déspatialisé) où Cohen, toujours chaussé de ses talons d'oryx, semble transcender les limites du corps et défier les lois de la pesanteur.

Limping into the African renaissance (En claudiquant vers la renaissance africaine) a été montré pour la première fois la veille du très médiatisé «• millenium• » – le spectacle débuta à 23 heures le 31 décembre 1999. Ce travail fait référence au concept de Thabo Mbeki de «• renaissance africaine• », une vision qui place l'Afrique aux côtés d'autres constructions rhétoriques millénaristes promettant un avenir de restitution et de renaissance. Cependant l'idée même de renaissance implique la redécouverte et la réinvention d'un passé riche mais à moitié perdu, dans ce cas précis, un passé africain. Cohen reconnaît qu'il a peu de liens avec les traditions, les coutumes, les ancêtres et les cultes africains. Il décida donc de montrer son spectacle dans une ferme traditionnelle à eSigenani au Swaziland, son foyer d'adoption• : celui de la famille de sa nounou africaine Nomsa Dhlamini. L'octogénaire Dhlamini, une mappemonde sur la tête, s'avance, précédant un Cohen boitant, vers l'avenir de l'Afrique.

Cohen réalisa cette performance dans une cabane en ruine. Il fut salué comme un «• magicien• » par le public local, mais aussi insulté, traité de «• stabane• » (hermaphrodite). Peu surprenant• : il était vêtu en «• drag eurocentrique• », le visage «• couvert d'un masque bondage, un pénis noir en érection à la place de la bouche• » – en fait, un godemiché qui sortait de sa bouche, contrepoint à son propre pénis blanc, harnaché. Une prothèse attachée à un de ses pieds prolongeait la jambe du danseur, tout en gênant ses mouvements. «• Cette pièce traite d'infirmité et de défi. Elle parle d'exclusion, de lutte, d'effort et d'échec. La chorégraphie consiste en une série de tentatives frustrées pour tenir un équilibre, une pose, réaliser des mouvements, réussir quoi que ce soit• ». Jouer cette pièce est un triomphe d'exécution et d'effort physique, une lutte semblable à celle qui consiste à insérer le corps blanc de l'homosexuel juif dans les traditions patriarcales et homophobes de l'Afrique.

Le corps est aussi le lieu de la souffrance (liée à la maladie ou à la persécution) et, en tant que tel, le lieu où naît la compassion. Dans *Chandelier* (2001-2), Cohen, habillé en lustre, symbole de

l'opulence en Occident, se rendit dans un bidonville de Johannesburg. Par hasard, sa visite eut lieu le jour même où le camp était rasé et les habitants expulsés par les autorités. Cette initiative musclée de l'Etat rappelait les plus beaux jours de l'apartheid. Ce « ballet de la violence », comme le décrit Cohen, servit de toile de fond à son propre « anti-ballet ». Comme il l'explique dans sa déclaration accompagnant le projet Chandelier, « "Creating amid destruction" (créer au cœur de la destruction), il est « à la fois dévêtu (tout art se fait à partir d'une position de nudité) et trop habillé (les fesses à l'air mais entouré de cristal) ». Durant plusieurs heures, chancelant sur ses talons hauts, il a exécuté sa "non-danse" pour ceux qui étaient désormais des sans-abri, et peut-être pour la ville elle-même. Le film de cette performance montre comment, à mesure que la nuit tombe, les lampes à photons qui éclairent le lustre mouchètent de lumière la silhouette de Cohen, sur fond de dévastation et dans un décor sans électricité. Voici un espace public à l'intérieur duquel des habitations privées se sont insérées, et Cohen y voit un écho à sa propre pratique. Les réactions des habitants varièrent de l'agression sexuelle à un émerveillement quasi religieux. Dans la déclaration mentionnée plus haut, Cohen explique qu'il veut « mettre en lumière ce qui est rarement vu », et Chandelier illustre bien sa façon de transformer le privé en public. Comme pour d'autres œuvres, Chandelier est « à moitié d'une beauté imaginaire, à moitié horriblement réel ». Cohen est conscient, en tant que Sud-africain blanc et à ce titre bénéficiaire de privilèges historiques, de l'ambiguïté de son travail : « Si je lève mon bras dans un geste impérieux, je donne l'impression de diriger la destruction. Si je lève mes yeux et mes paumes vers Dieu, c'est comme si je souffrais également. Lorsque je m'agenouille dans la poussière, c'est interprété comme une prière pour la paix sur terre ».

La compassion de Cohen ne se limite pas à l'humain. Elle inclut les créatures que nous, humains, chassons, tuons, mangeons et dont nous portons les dépouilles pour nous vêtir. Sa préoccupation permanente pour les actes de cruauté s'exprime plus vigoureusement que jamais dans son spectacle le plus récent, *I wouldn't be seen dead in that!* (2003). C'est la première fois que Cohen et Elu ont assuré la chorégraphie pour toute une compagnie, le Ballet Atlantique de Régine Chopinot. Cohen y radicalise la danse contemporaine par son esthétique de la performance. La projection de films vidéo sert de toile de fond au spectacle : séquences de chasse empruntées à d'autres réalisateurs, images des danseurs portant des coiffures animales et dotés de parties génitales faites de chair torturée, s'exhibant dans des espaces comme la mairie de la Rochelle ou un musée d'histoire naturelle peuplé de squelettes d'animaux. À la superbe girafe abattue dans le film, fait écho sur scène une tête de girafe empaillée que Cohen et Chopinot triment péniblement d'un bout de la scène à l'autre, dans un mouvement qui, symboliquement, ramène l'animal à la vie tout en restreignant les mouvements des danseurs. Mais ici, comme ailleurs chez Cohen, l'encombrant fardeau crée l'effet de rituel visé.

Cet usage des restrictions donne naissance à une danse à la fois drôle et inquiétante. Dans un passage de *I wouldn't be seen dead in that!*, un danseur nu, en pointes, la vue obturée par un casque de cuir, est, littéralement, mené autour de la scène, chancelant et zigzaguant, « par le bout de la queue », laquelle est reliée par une sorte de laisse à une voiture télécommandée, dirigée à distance par une femme (Chopinot en talons aiguilles). Comme dans *Tradition* et dans *Pan*, la posture en pointe du danseur est une référence à l'effet de grâce du ballet classique obtenue au prix de discipline et de prouesse physique. Cela nous rappelle que nous n'échappons pas à notre condition d'êtres sexués, définis par nos désirs, et donc acteurs inévitables des rapports de force dans lesquels se joue notre identité, mais que nous pouvons trouver des moyens, par l'art, de montrer nos côtés même les plus sombres, et d'interroger les contraintes de notre être.

Plus tard, Cohen apparaît perché sur des talons rouges démesurés, s'efforçant de garder son équilibre sur une poutre de gymnaste. Ne cessant de tomber, retombant toujours sur ses pieds, recommençant inlassablement son manège, il témoigne de la difficulté qu'il y a à équilibrer nos identités et nos subjectivités hybrides, multiples, toujours en conflit.