



HAL
open science

Le strip-tease français du cabaret au théâtre expérimental (1950-1970)

Pierre Philippe-Meden

► **To cite this version:**

Pierre Philippe-Meden. Le strip-tease français du cabaret au théâtre expérimental (1950-1970). *Horizons/Théâtre: revue d'études théâtrales*, 2015, Formes mineures et minoritaires dans les arts du spectacle, 5, pp.6-20. hal-01566907

HAL Id: hal-01566907

<https://hal.science/hal-01566907>

Submitted on 16 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PIERRE PHILIPPE-MEDEN

Pierre Philippe-Meden est docteur en études théâtrales de l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Rattaché au laboratoire d'ethnoscénologie (EA1573), ses recherches portent sur les problématiques d'écologie corporelle dans les arts du spectacle vivant. Il est porteur du projet : « érotisme et sexualité dans les arts du spectacle vivant » labellisé par la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord (USR3258).

Mail : Pierre.philippe-meden@mshparisnord.fr

DERNIÈRES PUBLICATIONS : – « L'Éducation Physique, une revue : Sportive, Scientifique, Pédagogique, d'Enseignement et de Critique (1902-1940) », *Gazette Coubertin. Comité Français Pierre de Coubertin*, n° 36-37, Paris, 2014, p. 20-25. – « Corporéité hébertiste et philosophie mystique », *Horizons/Théâtre*, n° 4, Bordeaux, 2014, p. 77-88. – « Esporte, Teatro e Artes Cênicas », avec Éléonore Martin, *Revista Brasileira de Estudos da Presença. Brazilian Journal on Presence Studies*, Porto Alegre, 2014, p. 115-137. – « Georges Hébert et l'esthétique de la nature », dans T. Froissart et J. Saint-Martin, *Le Collège d'athlètes de Reims : Institution pionnière et foyer de diffusion de la Méthode naturelle en France et à l'étranger*, Reims, Éditions et Presses universitaires de Reims, 2014, p. 261-279.

RÉSUMÉ : Que le strip-tease ne soit aujourd'hui généralement réservé qu'aux publics de clubs très selectifs ou de théâtres de dernière catégorie explique le peu d'intérêt que l'on porte à cette forme particulière des arts du spectacle vivant. Or, dans les années 1950-70, le strip-tease occupait une place considérable dans la vie artistique parisienne allant jusqu'à participer à l'émergence d'un théâtre

expérimental. L'analyse des aspects spectaculaires et performatifs du strip-tease fait ressortir son processus d'acclimatation en France, les enjeux culturels qui le définissent artistiquement et des éléments propres à ses significations sociales.

MOTS-CLÉS : Corps, érotisme, strip-tease, théâtre.

ABSTRACT : Strip-tease has become nowadays restricted to either very select clubs or theatres at the bottom end, which shows the low level of interest in this particular form of performing arts. This is in contrast with the 1950s-1970s, when strip-tease played a major role in artistic life in Paris and even contributed to the emergence of experimental

theatre. An analysis of aspects relating to the performance and the perception of the audience will highlight the acclimatisation process of strip-tease, the cultural factors that define it artistically and elements specific to its social meaning.

KEYWORDS : Body, eroticism, strip-tease, theatre.

Le strip-tease français du cabaret au théâtre expérimental (1950-1970)

LE STRIP-TEASE APPARAÎT DANS LE *DICTIONNAIRE DE SEXOLOGIE* de 1962 sous le nom « effeuillage » qui désigne une « pantomime érotique ayant pour objet le déshabillage d'une femme jusqu'à la nudité complète, sur le rythme d'une musique particulière et sur une trame justifiant ou rendant explicites les attitudes de l'effeuilleuse. »¹ Il fait son entrée dans le *Nouveau Petit Larousse* de 1968 au chapitre des noms communs à côté de hot-dog, L.S.D., lettrisme et yé-yé. Plus récemment, dans le *Dictionnaire de la Pornographie* de 2005, le strip-tease continue d'être rattaché à l'idée d'une origine sacrée, la danse des sept voiles de Salomé², mais les auteurs s'entendent pour considérer qu'il ne s'agit que d'une apparence. Depuis quelques années, des chorégraphes et des metteurs en scène se réapproprient et développent les techniques, codes et significations du strip-tease, par exemple avec la fondation du *Cabaret New Burlesque* de Kitty Hartl en 2004, *Effeuillement/déshabilleme/abandon* de Nathalie Veuillet en 2005, *Kiss Me Quick* de Bruno Geslin en 2008, *Désirs* de Philippe Découflé en 2009, *Strip-tease* de Cédric Orain en 2010, *Sensitives* de Naéma Boudoumi en 2012, etc. Cet intérêt pour le strip-tease n'est pas sans malentendus. Lorsque sept chorégraphes sont conviés à monter chacun un strip-tease pour le spectacle *Nightshade* au Théâtre de la Villette, en 2007, on pouvait lire dans *Le Monde* du 25 septembre : « C'est quoi un strip-tease, sinon une femme qui se met à poil pour exciter des hommes dans un cabaret ? Et c'est quoi un strip-tease "artistique", qui se targue de déplacer le propos sans pour autant éviter son sujet ? Quel en est le sens, et à qui est-il destiné, dans un contexte théâtral comme celui de La Villette ? »³. Cette critique indique combien dès lors qu'il est question de strip-tease la tendance est de ne le considérer que suivant les représentations sociales qu'il véhicule. C'est-à-dire du point de vue spectaculaire ou de ce qui se passe dans la tête de celui qui regarde, au risque de sous-estimer ses dimensions performatives (du côté de celle qui agit) et symbiotiques (de l'ordre de la relation entre celle qui agit et celui qui regarde), enfin d'ignorer ou de ne pas comprendre des expériences menées par les premières strip-teaseuses françaises. Nous tenterons de saisir d'un point de vue historiographique comment le strip-tease au moment de son acclimatation en France (1951-1963) puis de son introduction dans le

théâtre expérimental (1963-1972) s'élevait au rang d'art, en nous appuyant sur l'œuvre de deux figures exemplaires du strip-tease : Alain Bernardin et la strip-teaseuse féministe Rita Renoir.

Création d'un strip-tease français (1951-1963)

Peu après la libération et la fermeture des maisons-closes en 1946, le strip-tease s'implante comme stade le plus abouti du spectacle érotique autorisé. Il est perçu comme un spectacle « cruel » et « sadique » qui « dévisse le mécanisme érotique conduisant la "femme" (provisoirement habillée) à l'"objet" (provisoirement nue). Ce qui compte est le temps entre le premier stade et le dernier : la fille nue aura épuisé la raison même de l'attente de son public. Il y a une sorte d'exorcisme qui se dénoue au tomber du rideau ou à l'extinction de la lumière ».⁴

Le strip-tease n'aurait pas gagné ses lettres de noblesse sans Alain Bernardin (1916-1994), le fondateur du Crazy Horse inauguré le 19 mai 1951. En 1953, après avoir visionné *Midnite frolics* (1949) de W.-Merle Connell, Bernardin réforme ses soirées où désormais les numéros d'artistes comiques alternent avec ceux du strip-tease⁵. Il engage une rouquine de dix-neuf ans surnommée Rita Renoir qui débute dans un numéro en représentant une vamp de série noire dans le « style Peter Cheney » : robe noire en satin collante, dessous clinquants et fume-cigarette. Sa silhouette tranche avec celle des autres strip-teaseuses : un peu trop maigre ! Le numéro est un échec. Elle danse une minute au lieu de trois, mais a le don d'établir une relation avec le public :

C'était une chose directement sexuelle entre les spectateurs et moi ; je ressentais d'ailleurs une certaine excitation exhibitionniste ; ça m'amusait et je crois que c'est ça à quoi le public a été sensible. [...] Le public, c'est une espèce de présence, de chaleur, qui renvoie ou ne renvoie pas les ondes qu'on lui envoie. [...] il faut le comprendre, il faut surtout l'éprouver.⁶

Le strip-tease, d'après elle, va plus loin que le théâtre : « parce que ça se passe sur un plan purement physique, et moins loin sur le plan expression, parce que c'est toujours la même chose, c'est toujours la même histoire, enfin ce n'est pas une histoire... En somme, c'est presque un sacrifice païen. »⁷ Contrairement à Rita Renoir, Bernardin cherche à moraliser le strip-tease pour l'élever au rang d'art et ainsi le légitimer.

Le propos très français de Bernardin pourra évoquer la catégorie historique et typiquement européenne de « théâtre d'art », un théâtre « désireux de se démarquer de l'idée de loisir » et « des effets spectaculaires en vogue »⁸. Un théâtre opposé au théâtre amateur, d'agrément, kitsch, de mauvais goût ou

de goût populaire, où l'on se rend pour le plaisir des sens. Toutefois, dans le strip-tease, le corps de la femme reste le seul motif. Pour dédouaner ses créations de toute lubricité, les rendre si acceptables que les hommes du monde puissent s'y rendre sans que leur respectabilité soit mise en doute, Bernardin sélectionne de jeunes danseuses à la plastique idéalisée, aptes à incarner des représentations sociales variées qu'il valorise par un jeu savant, méticuleux, minimaliste, répétitif et harmonieux de gestes, de costumes, d'accessoires, de lumières et de couleurs :

Ce qui m'intéresse c'est le corps de la femme, c'est de le mettre en valeur, comme un peintre met en valeur des corps de femmes ; [...] ce que j'aime, c'est l'image de la femme nue sur scène, c'est cette image sous ses différentes phases, dans ses différents costumes ; une femme est bien plus belle par exemple en bas qu'absolument nue, vous comprenez ? Elle est quelquefois belle en porte-jarretelles ou même en combinaison elle peut être très belle ; c'est ça qui m'amuse, c'est le côté pictural qui m'intéresse, ce n'est pas le côté de "teaser", ça ne m'intéresse pas du tout, je trouve ça sordide, c'est primaire, c'est tout ce qu'on veut, c'est pour les masses qui sortent de l'usine.⁹

Bernardin fait du corps de la femme une image, apportant à ses spectacles un sens à découvrir, le mystère de la féminité. Substituant la peinture de nu au simple déshabillage et la féminité au sexy, ses créations relèvent d'un érotisme soft. Le Crazy Horse s'apparente donc moins à un établissement de production de fantasmes hétérosexuels qu'à un théâtre d'art fait d'images.

Dans la Comédie Française du strip-tease qu'est le Crazy Horse, les prêtresses sont de formelles créatures, envoutantes, dont les types physiques et psychologiques sont très dessinés : la sauvageonne, la gitane, la femme-poupée, la femme-enfant, la vamp, la mangeuse d'hommes, la sportive, la cérébrale, la fantaisiste, la parisienne et la coquette. Chacune brode sur un même thème d'infinies variations aptes à précipiter le spectateur dans un univers de rêve, où l'attendu arrive comme une malédiction qui le renvoie à sa propre solitude. L'attitude du spectateur est significative. Son regard se fixe et son expression à la fois absente et concentrée assure en l'effeuillage une croyance à l'issue embarrassante. Le strip-tease serait une source d'inquiétude, d'espoir, d'impatience, d'attente, de manque, d'incertitude, d'angoisse et de désir :

Le strip-tease, comme n'importe quel suspense, entraîne dans l'organisme une sécrétion accélérée des capsules surrénales. Le brusque afflux d'adrénaline dans le système circulatoire s'assortit d'une apparition de modifications organiques temporaires primaires et secondaires. Parmi les premières, la plus importante et

la plus grave, du point de vue strictement médical, est l'accélération du rythme cardiaque. Cependant, l'état de suspense se caractérise par d'autres signes cliniques tout aussi évidents. Agissant, en effet, sur le système nerveux central et sur le système nerveux sympathique et parasympathique, il est à l'origine de troubles de l'appareil optique (dilatation des pupilles, éblouissements, etc.), de contractions des vaisseaux périphériques (pâleur du visage), de divers phénomènes d'horripilation (cheveux se dressant sur la tête), d'une augmentation de la sécrétion des glandes sudoripares (transpiration), d'un assèchement et tarissement des glandes salivaires, voire de contractions intestinales.¹⁰

Le climat sensoriel éprouvé « suscite davantage un état d'âme, si l'on peut dire, qu'un état d'esprit, car il paralyse, momentanément tout au moins, le libre jeu des facultés intellectuelles. »¹¹

En dehors des gestes d'effeuillage, de maquillage et de caresse que peuvent exécuter les strip-teaseuses, les techniques, mouvements et postures, sont restreints par un minuscule cadre de scène et se tiennent le plus souvent dans les limites des coups de reins en avant et ondulations du bassin et des hanches. Les éléments décoratifs sont réduits : chaise, banc, baignoire, etc. La musique assure l'union entre la strip-teaseuse et le spectateur. Le rythme des marches militaires facilite les allées et venues de la strip-teaseuse sur le plateau et favorise l'excitation du spectateur en désinhibant ses désirs. Les rythmes du jazz donnent au strip-tease sa touche exotique, frénétique, viscérale et sensuelle... les percussions possèdent, les cuivres caressent, les voix perfectionnent. La lumière compte pour 75 %. Le noir de la lingerie, d'un soutien-gorge, d'un porte-jarretelle, d'un cache-sexe, se fond dans la pénombre pour estomper l'interdiction, stimuler et souligner la transgression, s'adonner aux forces de l'érotisme.

L'importance du strip-tease au milieu des années 1950-1960 à Paris est mesurable au fait que de nombreux artistes se définissent plus ou moins par rapport à son esthétique. Une Académie du Strip-tease, présidée par Edmond Heuzé de l'Institut et Baylot le Préfet de police, est inaugurée le 2 mars 1955¹². L'existence de l'Académie est aussi brève qu'intense, mais offre au strip-tease son droit de cité. En 1958, Paris compte « 71 boîtes de strip-tease (14 théâtres "reconvertis" (...) en salles d'effeuillage). 524 effeuilleuses sont syndiquées (...) leur Syndicat, présidé par Loulou Guinness (Batignolles), trésorière Léone Alex (Auteuil) »¹³. Les reines du strip-tease aux surnoms évocateurs : Maria Tuxedo, Mandarinina, Vera Doll, Lili de Saigon, etc., se partagent les scènes du Crazy Horse, du Moulin à Poivre, du Capricorne, du Concert Mayol, du Black Jack, du Monocle, du Sexy, du New-Look et du Dolce Vita.

L'industrie cinématographique contribue à répandre le goût du strip-tease, par exemple : *Mademoiselle Strip-tease* de Pierre Foucaud (1957), *La Dolce Vita* de Federico Fellini (1960) et *Strip-tease* de Jacques Poitrenaud (1963). Dans le dernier volet du documentaire *Mondo di Notte* (1963), Gianni Proia présente un numéro exécuté par Rita Renoir dans un endroit sans rien d'élégant, un bistrot d'ouvriers. Ni cadre de scène, ni rapport frontal, aucun décor, Rita Renoir est simplement vêtue de sous-vêtements en dentelle noire qu'elle ôte sous une longue cape de velours rouge. Elle danse, tourbillonne en se jetant au sol puis dans les bras des bouchers et des forts des halles, des hommes virils, moustachus et enivrés, rassemblés autour d'elle et qu'elle interpelle sauvagement pour les exciter autant que les décontenancer :

Et mon âme ? Qui pense à mon âme ? Vous ? Surement pas vous ! Hé bien ! Tant pis ! Mais vous ressemblez à Platon... est-ce que vous auriez les mêmes goûts parce que... Ha non ! Ha non ! Je vous interdits de me regarder avec ces yeux... avec ces yeux érotiques ! Je t'interdis de me regarder comme ça ! Tu entends ! ? Je t'interdis ! Ha, oui ! Tout se ligue contre moi ! Ha, oui ! Ha !¹⁴

Un jeune homme noir, le seul présent dans le bistrot, vient alors s'asseoir sur le sol, dans un coin de la salle, pour interpréter sur ses percussions des rythmes afro-cubains. D'un coup, Rita Renoir termine son effeuillage et rejette sa cape, tandis qu'une ambiance rouge emplît soudainement l'espace puis s'estompe aussitôt, ne laissant plus qu'un feuillage d'ombres projeté sur elle qui ainsi voilée entre dans une danse hystérique, convulsive et acrobatique jusqu'à ce qu'elle se redresse violemment, les bras levé, les cheveux ébouriffés retombant sur son visage baissé, seule sous la lumière crue des néons. Le commentaire qui accompagne le documentaire est explicite : « Nous l'avons déjà dit, le strip-tease a beaucoup évolué ; et, si nous vous présentons celui-ci ce n'est pas seulement parce qu'il s'y mêle un certain intellectualisme, mais aussi pour vous montrer que le strip-tease est devenu, en quelque sorte, une conquête sociale »¹⁵.

Tombé au milieu des classes populaires, le strip-tease ne convient plus aux clubs sélects. Bernardin y renonce pour renouveler la revue de nu féminin : « Instantanés de filles tirés à trois, à quatre, à cent exemplaires par la magie d'“éclairages mystificateurs”. Astucieusement déshabillées par Paco Rabanne, elles forment des tableaux d'un libertinage raffiné dont la mise en page se réclame d'un art incroyablement sophistiqué influencé par Valenski, Upshaw, Dali et César. Rien de plus “in” que ce spectacle entrelardé d'excellents numéros de variétés.¹⁶ » Rita Renoir renonce également au strip-tease, mais pour s'engager dans le théâtre expérimental où elle croit le strip-tease apte à

contribuer à de nouvelles dramaturgies. Elle s'éloigne aussi définitivement de l'esthétique revendiquée par Bernardin qui mystifie la féminité

Le strip-tease français pénètre le théâtre expérimental (1963-1972)

À l'heure de la rationalisation de la sexualité opérée par les rapports Kinsey (1948, 1953) sur le comportement sexuel humain, les représentations sociales volontairement sexy et mystérieuses de la femme, sur lesquelles se fondaient le strip-tease, étaient pour Rita Renoir quelque chose de révolutionnaire et de choquant. Contre la standardisation des revues où tout était joie, rayonnement et fête, le strip-tease était empli de sérieux, de gravité et de sacré. Contrairement aux girls de revue pour lesquelles la nudité était un état de travail, la strip-teaseuse devait la conquérir. Elle accomplissait une danse sacrificielle. Le strip-tease était un premier volet vers une révolte contre les structures de la vie sexuelle, une école de libération du corps, d'impudeur physique et intellectuelle. Dès ses débuts en 1953, il ne s'agissait pas pour Rita Renoir de retrouver, ni même de remplacer le mystère de la sexualité, mais de vivre l'érotisme en tant que relation amoureuse au premier degré, relation explicite et directe entre elle-même et son public.

Dans la théorisation que Rita Renoir fait de l'érotisme, celui-ci semble recouvrir une mystique de l'amour qui évoque « le sens de la solitude, en opposition à la sainteté » chez Georges Bataille :

Le passage de l'érotisme à la sainteté a beaucoup de sens. C'est le passage de ce qui est maudit et rejeté, à ce qui est faste et béni. D'un côté, l'érotisme est la faute solitaire, ce qui ne nous sauve qu'en nous opposant à tous les autres, ce qui ne nous sauve que dans l'euphorie d'une illusion, puisqu'en définitive ce qui dans l'érotisme nous a portés à l'extrême degré de l'intensité nous frappe en même temps de la malédiction de la solitude. D'un autre côté, la sainteté nous sort de la solitude, mais à la condition d'accepter ce paradoxe – Felix Culpa ! l'heureuse faute ! – dont l'excès même nous rachète. Seule une dérobade nous permet dans ces conditions de retourner à nos semblables. Cette dérobade sans doute mérite le nom de renoncement, puisque, dans le christianisme, nous ne pouvons à la fois opérer la transgression et en jouir, seuls d'autres en peuvent jouir dans la condamnation de la solitude ! L'accord de ses semblables n'est retrouvé par le chrétien qu'à la condition de ne plus jouir de ce qui le délivre, de ce qui cependant n'est jamais que la transgression, que la violation des interdits sur lesquels repose la civilisation.¹⁷

Les recherches menées par Rita Renoir s'expliqueraient en tant que négatif de la morale chrétienne, dans le sens de la négation de l'interdit sexuel, de ce qui définit l'être humain par rapport à l'animal. Rita Renoir évoque aussi

le surréalisme où « l'érotisme ne devient amour que lorsqu'il crée »¹⁸ et se définit comme « la magie de la vitalité, exprimée principalement par l'éveil de la puissance sexuelle »¹⁹, mais où la femme est « seul être capable de transformer l'acte d'amour en une création. »²⁰ D'où l'idée que le strip-tease est la base du renouveau d'une éthique sexuelle où se confond le désir humain avec le désir universel, éthique qui ne peut se situer « en dehors d'une réévaluation totale de la femme, consciente de ses moyens et de son intuition. »²¹

À partir de 1963, le féminisme de Rita Renoir irrigue le théâtre où elle rompt avec les actrices d'un théâtre qu'elle juge sclérosé par l'aridité des textes et l'inhibition corporelle²². Elle fait ses débuts de comédienne au Théâtre Récamier dans l'*Oreste* d'Euripide mis en scène par Gérard Vergez en 1963, puis joue dans *Le Désert Rouge* d'Antonioni en 1964 et *Du vent dans les branches de Sassafras* d'Obaldia par René Dupuy en 1965 où elle gagne sa place au théâtre étiqueté d'avant-garde en imitant « avec beaucoup de bouffonnerie les tranches raciniennes de la prostituée au grand cœur » ; mais, reçoit également les huées des comédien(ne)s, entre autres, Madeleine Robinson et Jean-Laurent Cochet²³.

À cette période, les « accouplements » et les « attouchements précis entre partenaires de même sexe, de préférence, ou solitaires »²⁴ se généralisent au théâtre. Mais, lorsqu'en 1967, à Saint-Tropez, Jean-Jacques Lebel monte *Le Désir attrapé par la queue*, de Picasso (1941)²⁵, les autorités s'élèvent contre le deuxième acte où Rita Renoir sort d'une baignoire, complètement nue, avec des bas, en exprimant une sorte de délire sexuel.²⁶ Conviée à la première du *Désir*, Brigitte Bardot elle-même refuse, offusquée. La municipalité rejetant ce spectacle scandaleux, il est donné sur un terrain loué à la commune de Gassin, sous une tente devant laquelle sont plantées des pancartes : « libre expression » ! L'interview que réserve alors Rita Renoir au sociologue Jean Duvignaud montre l'intérêt qu'elle suscitait chez les intellectuels :

*[...] elle a le sentiment d'accomplir une cérémonie dont le rituel est un appel à ce que l'être humain a de plus riche en lui, ses capacités d'être heureux et d'aimer. L'erreur à ne pas commettre est de penser qu'il s'agit d'une simple exhibition. Cet exhibitionnisme existe souvent, certes, mais dans les cas les plus vulgaires et qui ne concernent pas l'art lui-même de ce déshabillage érotique où il s'agit en fait de révéler la nudité d'un corps à des hommes qui, parfois, en masquent la puissante fascination sous les multiples formes de la paillardise. [...] C'est une chose plus profonde et qui touche à une inspiration plus vaste. Il s'agit d'un appel à l'amour, mais dans le sens le plus riche et le plus intérieur.*²⁷

Pour Duvignaud, le strip-tease peut être « bien loin de l'exhibitionnisme – et bien près des formes les plus riches des danses de possession » :

*Il faut chercher les soirées de danse de possession ou de transe au Maghreb ou au Brésil pour retrouver cette intensité surprenante, dans le public, pour rencontrer une aussi vive participation. N'est-ce pas cela que les ethnologues donnaient comme la condition de la magie, la certitude momentanément acquise par un groupe d'hommes exaltés que tout devient possible ?*²⁸

Le strip-tease ne se définit donc pas au travers du burlesque, c'est une cérémonie mystérieuse, austère et cruelle, où le rire est déplacé, n'est plus qu'un aveu de faiblesse, une explosion de méchanceté, le mépris qu'il manifeste, un réflexe de défense.

À la Biennale de Paris de 1967, où sont représentées les deux tendances qui dominent le théâtre : d'une part celle que déterminent le Living et Grotowski, d'autre part celle que domine Jorge Lavelli, Rita Renoir devient l'icône des marginaux et du théâtre expérimental, en interprétant les huit tableaux (les Ombres, Béatrice ou les jambes, le Succube, la Kleptomane, la Suicidée, la Fidèle, la Jalouse, la Voyageuse) extraits des *Immortelles* de Pierre Bourgeade par Pierre-Étienne Heymann²⁹. Elle fait beaucoup parler des *Immortelles* : « depuis qu'elle a fait sortir le strip-tease du ghetto des cabarets, on en est venu à l'admettre au rang des beaux-arts et à parer des polissonneries de



Les Immortelles (1966) de Pierre Bourgeade, spectacle dans lequel jouait Rita Renoir.

conscrit d'un halo d'art surréel ! »³⁰ L'année suivante, au moment de la Biennale de 1969, « la "nouveau" des choses présentées paraît moindre dans l'ensemble. Il ne suffit plus de prouver l'importance du corps – même dénudé – pour être expérimental »³¹.

Le Diable que Rita Renoir crée en 1972 au Théâtre de Plaisance radicalise son engagement. Le drame est celle d'une vie où s'interpénètrent histoire métaphysique et histoire sexuelle. L'argument est simple : « une femme, délaissée par son amant qui la quitte pour se consacrer à Dieu, cherche à se venger et en appelle au Diable »³². Dans ce spectacle sur la solitude, la non-communication et le narcissisme sexuel, Rita Renoir est la

sorcière qui évoque le démon resté prisonnier de son charme. Nue sous une longue cape noire, d'abord la sorcière psalmodie quelques phrases incompréhensibles, lamentations et invocations, puis se livre à un corps à corps sexuel violent avec des visions de personnages diaboliques, grotesques et libidineux.

Au fil de sa performance, elle enchaîne des postures sexuelles explicites qui évoquent la transe, la crise mystique, l'extase, l'enchantement, l'envoutement, l'hystérie surréaliste : tournolements, tremblements, convulsions, contorsions, tête renversée, cheveux en désordre, visage ruisselant de sueur, expression bestiale, yeux écarquillés et bouche ouverte. Le poète Julio Cortázar décrit comment elle s'offre de telle sorte que le public devient le diable :

La jeune sorcière tournera le dos au diable (...), elle se penchera jusqu'à toucher le sol pour offrir sa croupe à ce désir qui l'humilie et l'arrache à elle-même, son visage apparaîtra entre ses jambes, les cheveux balayant le sol, la bouche tordue dans une grimace de sabbat, et le sexe s'ouvrira comme une amande, s'exposera gynécologiquement durant un moment interminable pendant que la sorcière nous regarde, le regarde à l'envers, la tête en bas, et non seulement le sexe mais l'anus, le détail le plus caché d'un appareil génital et excréteur rendu encore plus visible par les mains de la sorcière, quand, au terme de cette lente minute pétrifiée par une transgression totale, elle écartera ses fesses serrées pour n'interdire aucun millimètre de peau, aucun duvet au regard de celui qui va invisiblement la prendre et à la marée d'yeux que son propre regard méprise depuis l'ogive de ses cuisses, depuis sa langue se montrant dans une sorte d'appel et de malédiction simultanés.³³

Dans ce spectacle pornographique, Rita Renoir s'adresse directement aux hommes dans l'espoir de jeter les bases d'une nouvelle morale sexuelle :

Elle fait éclater les "codes civils" de la communication, en racontant, en invitant les hommes à expliquer en quoi ils sont fiers d'être ce qu'ils sont. Elle dit : "ce n'est pas une dénonciation, mais une libération. La sexualité, on n'en parle jamais avec naturel. On ne se connaît pas, on n'ose pas se connaître, on n'ose pas être curieux. On n'ose pas savoir d'où naît le désir. C'est pourtant essentiel. On est frustré, on n'ose pas savoir pourquoi"³⁴

Mais, à la fin, « reste un être désespérément seul », détruisant ainsi le mythe de « la sexualité joyeuse et libératrice » : « Le retour à la réalité est amer : une femme et, en face, les autres, coupables de ne savoir être que des étrangers. »³⁵ Beaucoup d'hommes quittent la salle dans une attitude offensée, entre indulgence et mépris. Pour Rita Renoir, il s'agissait de « casser l'esthétique du regard de l'homme » en effaçant ou en harmonisant les genres sexués ; car, d'après sa propre mystique sexuelle :

Quand on peut vraiment bien faire l'amour, il y a des moments où on ne sait plus qui est qui. [...] C'est très difficile à exprimer. Il y a certaines formes d'extase où je pense que le sexe n'intervient pas ; une qualité d'état second qui rejoint la même chose. On est un peu dans le neutre sexuel et en même temps c'est issu aussi des forces sexuelles. [...] il s'agissait de rechercher la communication au-delà du sexe. Au lieu de le passer sous silence, de l'écartier comme une impureté, le vivre jusqu'au bout de façon à ne pas en être frustré et ne pas faire du refoulement.³⁶

Rien de vraiment nouveau au point de vue spectaculaire, mais la dénonciation d'un érotisme refoulé et l'abolition d'une limite entre l'érotisme et l'obscène qui délivre le message de la possibilité d'un érotisme légitime :

Parce que tout-à-coup c'est toutes les conneries du mystère féminin qui étaient balayées. Sur quoi ça repose le mystère féminin ? Sur l'histoire du trou ! Moi, j'ai un trou... et tout le mystère féminin laisse supposer qu'à l'intérieur de ce trou ça va être quelque chose d'extraordinaire. Rita Renoir montre le trou, elle écarte les jambes : elle montre que c'est rien ! Encore une fois c'est rien et ça peut être tout. Cela, elle l'a montré et, c'est très important, d'une façon qui n'était pas du tout dégradante pour elle.³⁷

L'insupportable de la pornographie ne serait pas dans le regard, mais dans le fait que ce n'est rien : « c'est beaucoup plus commode de couper et de dire : d'un côté c'est merveilleux, toute la connerie sentimentale... La femme c'est la mère de mes enfants... tous les clichés ! Et de l'autre côté la saloperie, la cochonnerie, etc. »³⁸

Le *Diable* consacra Rita Renoir pour y avoir incarné une esthétique de l'excès, en tant que moyen de connaissance de soi. Reine de l'érotisme sophistiqué dans les années 1950-60, idole des intellectuels marginaux dans les années 1960-70, Rita Renoir précédait en France le mouvement du *Women's lib*. Cependant, à la même période, une insidieuse censure française incarnée par le mérite littéraire et artistique ne pouvait s'accommoder de son féminisme pro-pornographique. Or, une dizaine d'années plus tard, un même féminisme pro-pornographique fera le succès de l'américaine Annie Sprinkel et de ses expériences scéniques dites post-pornographiques.

Un retour du strip-tease ?

En 1972, à Paris, la libération sexuelle battait son plein. Les cinémas pornographiques se multipliaient tandis que le strip-tease se trouvait raffiné au Crazy Horse avenue Georges V, relégué aux scènes dites de dernière catégorie à Pigalle ou dilué dans le théâtre expérimental. Le retour du strip-tease au milieu des années 2000-2010 où la nudité est totalement banalisée sur les

scènes actuelles peut donc surprendre. Son esthétique éclate dans la diversité, tantôt sophistiquée, SM ou post-pornographique, tantôt burlesque, kitch et trash. Ce retour tiendrait-il dans la recherche de spectacles que l'on imaginerait volontiers colorés et festifs, où la vue de corps qui ne répondraient pas aux canons de la beauté décomplexerait la représentation de soi et par suite le vécu sexuel ? Spectacles qui n'auraient pourtant aucun rapport avec le noir cérémonial de Rita Renoir. Ou bien le strip-tease offrirait-il les moyens de renouer avec l'érotisme à une époque où le cybersexe et les relations sexuelles électroniques cristallisaient les angoisses d'une déperdition de la relation multi-sensorielle ? Ce qui serait à relativiser étant donné les avancées dans les domaines de la robotique en intelligence artificielle (reconnaissance de forme et expression, mouvement, voix ; interaction empathique et émotionnelle, adaptation comportementale, modalité d'apprentissage), en technologies haptiques (transmission par internet de sensations tactiles et thermiques synchronisées avec les données audio-visuelles) et dans celui de la neurobiologie sensorielle autour des odeurs naturelles humaines. Les « love dolls » du futur n'en mettraient-elles pas moins en péril les modèles de vie sexuelle dominants :

Que deviendront le couple, la famille, si ces compagnons artificiels envahissent le champ de l'intime ? Tromper son conjoint avec le robot sera-t-il assimilé à l'adultère ? L'amour romantique va-t-il y survivre ? (...) les enfants pourront aisément être conçus en dehors de toute sexualité, et l'amour physique tel qu'on le conçoit depuis la nuit des temps aura perdu une bonne partie de son charme comparé à la réalité virtuelle. On ne fera donc plus l'amour IRL (in real life), mais seulement par ordinateur interposé. Ou ce qui en tiendra lieu.³⁹

De fait à l'image des « sextoys » qu'auparavant nous trouvions dans les sex-shops ou les cabinets érotiques et qui s'achètent aujourd'hui dans les grands magasins et qu'on retrouve dans les tiroirs des tables de nuit des gens comme il faut⁴⁰, le strip-tease pénètre l'intérieur de théâtres conventionnels (Théâtre de la Bastille, Théâtre National de Chaillot, Grande Halle de la Villette, etc.). D'où peut-être le succès de guides et manuels qui font du strip-tease un exécutoire, voire une thérapie, dont l'esthétique « éco-orgasmique »⁴¹ serait l'enjeu pour celles qui recherchent « l'acceptation de soi », « l'esthétisme de la nudité » et « l'élégance du geste »⁴². De même pour les cours proposés dans les clubs de strip-tease, les théâtres et clubs de remise en forme, cours traversés par un même phénomène de dépoussiérage des préjugés et jugements de valeur sur le strip-tease et ses avatars : strip-aérobic, belly-dance, lap-dance, table-dance, pole-dance et pole-fitness.



Couverture de la Revue Radar mettant en scène Rita Renoir dans un strip-tease acrobatique en 1957, image sous laquelle est écrit :

Le strip-tease a ses dangers. Rita Renoir, vedette du cabaret «le Sexy» vient de s'en apercevoir. Il est vrai qu'elle a cherché la difficulté. En effet, au lieu de se déshabiller au milieu de la salle, elle exécute son numéro sur une escarlopette. Et ce n'est pas, on s'en doute, chose facile que d'enlever ses vêtements un à un avec la lenteur qu'exige l'attrait d'un spectacle tout en se balançant par-dessus la tête des clients. Rita y réussit pourtant à merveille. L'autre soir, devant une salle comble, elle commence... Sa réputation est déjà faite et même les nouveaux venus savent, par ouï-dire, ses mérites. Or, tout à coup, un cri...

Notes

1. Joseph-Marie Lo Duca, « Effeuillage », *Dictionnaire de sexologie*, Paris, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1962, p. 135.
2. Franck Evrard et Philippe Di Folco, « Strip-tease », *Dictionnaire de la Pornographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 465.
3. Rosita Boisseau, « À La Villette, sept chorégraphes de renom décortiquent le strip-tease », Paris, 25 septembre 2007, Archives du *Monde* en ligne.
4. Joseph-Marie Lo Duca, *Techniques de l'érotisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1962 (1958), p. 138-139.
5. Marielle Cro et Marina Defosse, *Le Crazy Horse vu par ses filles*, Paris, Calmann-Lévy, p. 13.
6. Patrik Lindermohr, « Entretien avec Rita Renoir », *op. cit.*, p. 148-149.
7. *Ibid.*, p. 150.
8. Mathilde la Bardonnie, « Théâtres d'art, une aventure européenne. Un colloque et un livre la retracent : où l'on en revient à Stanislavski », 29 novembre 1997, Paris, Archives de *Libération* en ligne.
9. Patrik Lindermohr, « Entretien avec Alain Bernardin », *J'aime le strip-tease*, Lausanne, Éditions rencontre, 1962, p. 86.
10. Denis Chevalier, *Métaphysique du Strip-tease*, Paris, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1961, p. 189-190.
11. *Ibid.*, p. 191.
12. François des Aulnoyes, *Histoire et philosophie du strip-tease*, Paris, La Pensée Moderne, 1958.
13. Joseph-Marie Lo Duca, *op. cit.*, p. 135.
14. Gianni Proia, *Il Mondo di Notte n°3*, 106 min., Julia Film, 1963.
15. *Ibidem.*
16. Claude Sarraute, « Au Crazy Horse Saloon », 28 décembre 1967, Paris, Archives du *Monde* en ligne.
17. Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 290.
18. René Schwaller de Lubicz, « Adam l'homme rouge », *L'œuvre au rouge*, Lausanne, « Les Dossiers H », L'Âge d'Homme, 2006, p. 21.
19. *Ibid.*, p. 113.
20. *Ibid.*, p. 130.
21. Robert Benayoun, *Érotique du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1965, p. 19-20.
22. Rita Renoir, « Rencontre avec une reine du strip-tease », *Moi, la revue de l'homme du XX^e siècle*, n° 15, Paris, Éditions du Belvédère, p. 28-31.
23. Bertrand Poirot-Delpech, « "Du vent dans les branches de Sassafra" de René de Obaldia », 1^{er} décembre 1965, Paris, Archives du *Monde* en ligne.
24. Bertrand Poirot-Delpech, « L'art et la manière », Paris, 02 février 1966, Archives du *Monde* en ligne.
25. « Picasso », *L'Avant-Scène*, n° 500, Paris, août 1972, p. 3-26.

26. Michel Legris, « Le Désir attrapé par la queue » unique pièce écrite par Picasso redonne ses couleurs au surréalisme », Paris, 26 juillet 1967, Archives du *Monde* en ligne.
27. Jean Charvil, *Histoire et sociologie du strip-tease. Préface de Jean Duvignaud*, Paris, Éditions Planète, 1969, p.10-11.
28. *Ibidem*.
29. C.S., « Théâtre expérimental à la Biennale de Paris », Paris, 20 septembre 1967, Archives du *Monde* en ligne. Nicole Zand, « “Les Immortelles” et “Bris-Collage K” à la V^e Biennale », Paris, 17 octobre 1967, Archives du *Monde* en ligne.
30. Nicole Zand, « Le triomphe de Garcia à la Biennale », Paris, 10 novembre 1967, Archives du *Monde* en ligne.
31. Nicole Zand, « Pêche au trésor à la Biennale », Paris, 12 novembre 1969, Archives du *Monde* en ligne.
32. Jean-Pierre George, *Le Diable et la Licorne*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 2004, p.97.
33. Julio Cortázar, « Hommage à une jeune sorcière. Traduit pour “Tango” par Isabelle Dessomes », *Tango : les fous du vélo*, n° 3, Paris, Juillet 1984, p.21.
34. Colette Godard, « Les diables de Rita Renoir », Paris, 09 septembre 1973, Archives du *Monde* en ligne.
35. Colette Godard, « Rita Renoir et ses démons », Paris, 14 février 1972, Archives du *Monde* en ligne.
36. Rita Renoir, « Le pénis ne guérit pas tout. Recueilli par Christian Poslaniec », *Sexpol. Sexualité Politique*, n° 26, Paris, 15 décembre 1978, p.13-14.
37. Annie Le Brun, « Le désir c'est la non-innocence. Recueilli par Christian Poslaniec », *Sexpol. Sexualité Politique*, n°25, Paris, 25 octobre 1978, p.34.
38. *Ibidem*.
39. Catherine Vincent, « Faire l'amour en 2050 », *Le Monde*, Paris, Dimanche 23-Lundi 24 mars 2008, p.14.
40. S.n., « Vers la civilisation du plaisir », *Usbek & Rica. Faire l'amour en 2050*, n° 5, Paris, Mars-avril 2013, p.17.
41. Bernard Andrieu, *La Peur de l'orgasme*, Neuilly-lès-Dijon, Le murmure, 2013.
42. Violeta Carpentier, *Osez... le strip-tease*, Paris, La Musardine, 2009, p.12-13. Lire aussi Catherine Sandner, *Le petit manuel du Strip-Tease et du Lap Dancing*, Paris, Hachette, 2011.

