

# FIGURE



# FIGURE

*conversation avec* **FÉLIX TOUZALIN**  
**MAI 2026**

**N° 81**



***Ecstatic Measure***, Performance, lanières d'aluminium, 4 heures. 2025.  
Semaine de l'art, *NeverAtHome*, Vienne.  
Photographe : Francesca Centonze.

**WR**

Ma première question porte sur ta formation. Ton activité de performeur est le résultat de plusieurs pratiques qui se sont progressivement entremêlées ?

**FT**

Très tôt, j'ai eu la volonté de m'orienter vers une pratique artistique. Ça m'a conduit à intégrer l'école Boule, qui proposait des formations dès la seconde, appelées FMA [Formation Métiers d'Art]. C'était aussi une forme d'échappatoire : la possibilité d'être pris dans un écosystème artistique, et de venir à Paris – j'habitais alors à Amiens. La formation était à la fois généraliste et spécialisée. Généraliste, parce qu'il y avait un socle commun en arts visuels et en arts appliqués ; spécialisée, parce qu'on devait choisir un atelier. J'ai choisi le tournage sur bronze. C'est une pratique qui peut paraître assez circonscrite, mais qui est en réalité très riche : fabrication



***Châsse, A drooling lap, ep.2***, Performance et installation, plaques d'acier, tiges de laiton argentées, pièces d'étain coulées, acétone et pigments nacrés, écran, enceintes, 30 min. 2024.  
Collection Lambert, Avignon.  
Musique : Dahlia Rebecca et Jérôme Combier.  
Photographe : David Giancatarina.

d'objets, assemblages mécaniques, assemblages à chaud, etc. La base, c'est la mise en rotation de pièces de bois, de métal, de plexiglas, ou n'importe quelle matière plus tendre que l'outil tranchant. C'est une sorte de sculpture en mouvement. À la différence du tour du potier, la pièce est travaillée horizontalement et pas verticalement. De plus, on enlève de la matière on ne la modèle pas. J'ai fait ça pendant cinq ans : trois ans de FMA, puis deux ans de DMA [Diplôme des Métiers d'Art]. Mais l'école Boule avait une dimension patrimoniale parfois pesante. J'ai eu besoin de faire exploser ce cadre.

C'est ce qui m'a conduit à L'école des Beaux-Arts de Paris. Les premières années, j'étais dans des ateliers tournés vers l'installation, avec Jean-Luc Vilmouth et Guillaume Paris. Mais quelque chose me manquait. En parallèle, je me suis inscrit dans plusieurs conservatoires d'arrondissement parisiens pour faire du théâtre. Et à chaque fois, je retrouvais une approche très centrée sur la langue, sur le répertoire. Il fallait déclamer, et ça me mettait mal à l'aise. C'est alors que j'ai intégré l'atelier d'Emmanuelle Huynh, chorégraphe et danseuse qui venait d'arriver aux Beaux-Arts sous la direction de Jean-Marc Bustamante. C'était assez nouveau qu'une chorégraphe enseigne dans une école d'arts visuels ; il y avait Claudia Triozzi aux Beaux-Arts de Cergy aussi, mais c'était tout. J'ai alors pu travailler le texte autrement, d'une manière plus intime, sans rien jouer, avec la réalité du corps. On ne jouait pas des situations mais on travaillait sur nos corps à partir d'exercices simples : étirements, respiration, yoga. La pédagogie y était très ouverte, avec beaucoup d'intervenants·es extérieurs·es. Ça m'a tellement plu que pendant mes trois dernières



***Châsse, A drooling lap, ep.2***, Performance et installation, plaques d'acier, tiges de laiton argentées, pièces d'étain coulées, acétone et pigments nacrés, écran, enceintes, 30 min. 2024.  
Festival les Hivernales, Collection Lambert, Avignon.  
Musique : Dahlia Rebecca et Jérôme Combier.  
Photographe : Thomas Bohl.

années aux Beaux-Arts, j'ai arrêté la sculpture pour me consacrer entièrement à la performance. C'était une pratique très large du corps, qui visait d'abord à travailler la présence : être là. À l'époque, j'avais réalisé que s'employer à se présenter était le premier geste artistique. Un philosophe que j'estime beaucoup avait répondu à cette affirmation : « C'est pauvre comme projet artistique ». Or, dans les arts performatifs, c'est déjà énorme me semble-t-il. Car se présenter engage la relation ; c'est travailler une présence dirigée vers le monde, reliée à l'autre d'une autre manière que par le jeu social. D'une certaine manière, ça rejoignait aussi ce que j'avais appris à Boule, une sorte d'attention très concrète à la matière, une autre forme d'altérité : comment poser la main sur l'outil, être attentif au son produit, à la pression exercée, etc. Il y a un ajustement, une précision, une écoute dans le travail artisanal que je mobilise encore constamment pour élaborer mes performances.

**WR**

Tes premières performances n'impliquaient pas le métal. Elles étaient centrées sur une approche physique.

**FT**

Oui, c'est juste. Après l'école, j'ai créé le collectif « crème soleil » avec Anaïs Barras et Tilhenn Klapper. Nous travaillons encore ensemble aujourd'hui ; nous avons d'ailleurs récemment remporté le prix Maïf Métamorphoses en partenariat avec Coal, qui récompense des projets artistiques vertueux écologiquement. Cette pratique du collectif est représentative du fonctionnement de toute notre génération formée à ce moment-là dans l'atelier danse-performance des Beaux-Arts de Paris. À travers des expérimentations physiques partagées, on apprenait par l'autre, avec l'autre. Par exemple, il y avait des exercices d'élévation : aider l'autre à se lever. Certains corps avaient des proportions



***Gallium***, Performance et installation, étain et gallium, 30 min. 2023  
Poush, Aubervilliers.  
Musique : Dahlia Rebecca.  
Photographe : Sinae Lee.

très différentes des miennes, ils m'emmenaient dans des endroits où je ne serais jamais allé seul par moi-même. C'est une manière très concrète de rencontrer son propre corps à travers celui de l'autre. Un autre exemple : la chorégraphe grecque Katerina Andreou nous avait proposé d'observer un·e camarade danser, puis de reprendre ses vêtements et de restituer les points saillants que nous avions identifié dans sa manière de bouger.

Passé le caractère comique de l'imitation « déguisé·e·s », l'exercice révélait des choses très fines : la manière de s'orienter dans un espace donné, de ponctuer, de faire des silences dans la phrase dansée. Ça a créé un groupe soudé, dont la rencontre s'est faite à l'endroit de l'attention et du corps. On peut dire que ça a formé un corps commun qui était une vraie ressource pour chacun·e·s. Encore aujourd'hui, dans mes fonctions d'enseignement, je suis attaché à cette idée que l'individuation passe par la rencontre fine et physique d'autres identités.

**WR**

L'histoire de la performance (en France) est associée à la danse postmoderne – beaucoup de chorégraphes français·es dans les années années 1990 se réclamaient d'un héritage de la performance états-unienne, sans forcément renoncer à se nommer « chorégraphes » ou « danseur·ses ». Au regard de ta formation, pourquoi ne te présentes-tu jamais comme danseur ? Comment te situes-tu dans cette distinction entre danse et performance ?

**FT**

Dans la pédagogie qu'on a reçue, il y avait des outils issus de la danse, mais sans l'idée de former un corps « dressé ». Même quand on apprenait des pièces de répertoire, c'était pour les transformer. Quand on était en contact avec des danseur·ses on voyait des corps très performants, mais aussi très formatés. Nous, nos corps sont



***Horse Pill*** (co-écrit avec Tilhenn Klapper), Performance et installation en fourrures recyclées, 55 min. 2023.  
MUDAM, Luxembourg.  
Photographe : Fabrizio Vatiéri.

moins habiles techniquement, mais surtout moins modelés. Et ça produit des physicalités plus hétérogènes, plus singulières, plus libres aussi peut-être. Encore que cette question de la liberté peut être débattue. En tout cas, je suis attaché à ce terme de performeur et non de danseur car c'est bien mon corps avec ses impossibilités, ses manquement et ses anomalies que je mets à vue et en travail pour engager une expérience esthétique.

**WR**

J'imagine également qu'en tant qu'étudiant aux Beaux-Arts, l'enseignement de la danse était à destination de corps qui entretiennent un rapport étroit à la « production » d'artefacts, qu'il s'agisse d'œuvres ou simplement d'outils avec lesquels performer ensuite.

**FT**

Oui, mais ce rapport au geste de fabrication est revenu plus tard pour moi. Ça fait seulement trois ou quatre ans que je prends conscience que le geste artisanal sur le métal est au cœur de ma manière de me mouvoir, et de mon projet artistique. Ou plus précisément, j'en ai toujours eu conscience mais aujourd'hui il est plus clair pour moi que cette filiation entre geste dansé et geste artisanal est mon matériau premier, principal.

**WR**

Comment as-tu retrouvé le contact avec la pratique du métal ?

**FT**

Par l'enseignement. En passant l'agrégation en design et métiers d'art, et en demandant à être affecté sur le poste de l'atelier métal à l'École nationale supérieure des arts appliqués et des métiers d'art [ENSAAMA] Olivier de Serres. Au fond, ce qui m'intéresse, c'est comment on montre le « faire » ? Et je crois que cette question peut aider à définir la performance. En fait, ça m'a sauté aux yeux dans cette situation d'enseignement, où je voyais mes étudiants·es danser. Il y avait quelque chose du corps en mouvement qui était extrêmement



***Faire et Défaire. Performer les gestes d'atelier***, Performance au sein de l'installation *Accidental Thread* de Pauline de Fontgalland, aluminium, cuivre, acier, grillage, dibond, 4 heures. 2025. Nuit Blanche, Gymnase Marie Paradis, Paris. Photographe : Anatole Chartier.



***Faire et Défaire. Performer les gestes d'atelier***, Performance au sein de l'installation *Accidental Thread* de Pauline de Fontgalland, aluminium, cuivre, acier, grillage, dibond, 4 heures. 2025. Nuit Blanche, Gymnase Marie Paradis, Paris. Photographie : Anatole Chartier.

riche, visuellement et esthétiquement. Que ce soit dans des moments de dinanderie – quand ils·elles frappent le métal pour le mettre en forme sur des tas, ces grosses contre-formes en acier trempé – ou quand ils·elles usinent très minutieusement sur un tour, ou encore lorsqu'ils·elles découpent à la scie bocfil assis·es à leurs établis. Il y a plein de situations où le corps, dans sa physicalité, est engagé, entièrement dédié au « faire », à une précision du geste qui est très proche de ce que nous cherchions en nous formant comme performeur·ses. Je me suis alors demandé : qu'est-ce qu'il y a de commun entre la formation du·de la danseur·se et celle de l'artisan·e ? Et comment cela pourrait nous aider à penser la performance – qui est un médium aux contours assez flous et qui recouvre des réalités très diverses ? C'est ainsi que la figure de l'*homo faber* a rejoint le mouvement dansé dans mon travail, notamment à travers l'introduction du métal dans mes dispositifs performatifs. C'est également par ce cheminement que s'est formulé mon projet de thèse. Encadré par Cynthia Fleury et Lucie Marinier au Conservatoire national des arts et métiers [CNAM], je n'en suis qu'à ma première année, donc le sujet s'affine encore, mais le point de départ, c'était ça : voir mes étudiant·es danser.

**WR**

J'aimerais qu'on aborde plus avant ta position de pédagogue. Il me semble que le travail de transmission que tu mènes rejoint à plusieurs endroits ton enquête, en tant qu'artiste, sur l'histoire du geste ? Tu as notamment créé, en complicité avec tes étudiant·es, une performance qui ausculte le répertoire des gestes de l'atelier : *faire et défaire, performer les gestes d'atelier* (2025).

**FT**

Cette performance est née à partir d'une invitation faite à Pauline de Fontgalland, une artiste diplômée des Beaux-Arts de Paris, qui



***Gallium***, Performance et installation, étain et gallium, 30 min. 2023  
Poush, Aubervilliers.  
Musique : Dahlia Rebecca.  
Photographe : Sinae Lee.

travaille à la forge et réalise des pièces en métal forgé. Je l'ai invitée à venir faire un workshop au sein de l'atelier métal de l'ENSAAMA Olivier de Serres. Elle a proposé un travail autour de la ligne, qui est un motif récurrent de sa pratique. Elle a d'abord demandé aux étudiant·es de reproduire leurs gestes habituels sur les différentes machines de l'atelier, et ce afin de produire des lignes en métal. La consigne était ensuite de déformer complètement ces gestes initiaux, afin de produire d'autres types de lignes et de voir ce que cela faisait apparaître. Les formes obtenues ont ensuite été mises en espace dans une exposition intitulée *Accidental Thread*, une installation de plusieurs lignes dans l'espace, au gymnase Marie Paradis, à l'occasion de la Nuit Blanche 2024. Dans ce paysage de lignes de cuivre, d'aluminium et d'acier j'ai proposé une performance qui s'appuyait sur les récits des étudiant·es de ce workshop. L'idée était de faire entendre leurs mots et de les mettre en résonance avec ceux recueillis auprès d'étudiant·es de l'atelier danse-performance d'Emmanuelle Huynh aux Beaux-Arts de Paris, qui décrivaient elleux aussi un geste ou une pratique appris·e au cours de leur formation. Je trouvais beau de pouvoir performer ces gestes à partir de protocoles écrits (chaque récit de geste étant exposé et visible par le public), alors qu'ils provenaient de contextes pédagogiques a priori opposés : un atelier métal et un atelier de danse.

**WR**

Ton travail, autant en tant qu'artiste qu'en tant que chercheur, implique aussi d'exhumer tout un ensemble de gestes plus anciens, notamment à partir d'archives. Sur quelles archives travailles-tu ?

**FT**

Du côté des archives, ce qui m'intéresse, par exemple en ce moment, ce sont les dessins de



***Chromium Highway***, Performance, 35 min. 2025.  
FVTVR, Paris.  
Photographe : Elise Gautier.

Bourdelle qui représentent la danseuse moderne Isadora Duncan (1877-1927). Et plus précisément ce que peuvent en dire des personnes qui ont dansé Isadora, comme Elisabeth Schwartz, qui décrit ces dessins de Bourdelle avec une précision incroyable — mieux, presque, que ne le ferait n'importe quel·le historien·ne de l'art. Elle peut expliquer ce que Bourdelle a vu et voulu retranscrire d'Isadora, parce qu'elle a elle-même traversé ces danses. C'est passionnant comment la pratique permet de lire une image. Quand Elisabeth Schwartz parle à partir des dessins, cela m'intéresse davantage que de reproduire à l'identique le geste de la dite danse. Ce n'est pas l'aspect mécanique que je trouve intéressant d'incorporer mais plutôt ce qui nimbe la danse, et c'est aussi ça qu'essaye de capter Bourdelle à travers des traits flous, qui ne circonscrivent pas le geste mais au contraire l'ouvrent.

J'explore aussi les manuels d'artisans. Mais ce n'est pas tant la description physique des gestes qui m'intéresse, parce que je la trouve là encore souvent trop mécaniste ou formelle. Même dans les vidéos d'archives, je suis davantage happé par l'atmosphère et les informations plastiques de la captation que par une volonté de reproduire les formes gestuelles qui s'y déploient. Ce qui est riche, ce sont les soubassements du geste, ce qui le motive avant même le conscient. En répétition, je constate que certains motifs gestuels naissent d'une mémoire musculaire profonde. C'est aussi mon travail de trouver les voies d'accès de cette mémoire, de ces arrière-mondes dont sont dépositaires les muscles profonds. En ce sens, mon travail peut être rapproché de celui du danseur, mais je crois que c'est une exigence qui incombe à tout·es praticien·nes du corps, sans



***Châsse, A good lap, ep.3***, Performance et installation, câbles et néons, 25 min.  
2024. Saint Ouen.  
Photographe : Noise Workers.

quoi on passe à côté de son matériau.

**WR**

Autrement dit, tu rends visibles des gestes qui, au départ, n'ont pas vocation à être montrés. C'est presque l'inverse de la démarche postmoderne : là où certaines de ses figures, comme Yvonne Rainer, encourageaient à retrouver des gestes non spectaculaires, travaillés dans l'intimité du studio, loin des logiques spectaculaires, toi, tu portes à la scène – et donc à la vue du public – des gestes habituellement invisibles, seulement connus des artisans du métal.

**GS**

Oui et non. Dans mes performances, je ne reproduis pas des gestes techniques à l'identique. L'atelier est par ailleurs un milieu hybride, où les pratiques sont toujours mélangées et jamais pures. Mais si je reviens sur mon parcours à l'école Boulle, c'est parce que la sensualité du rapport à la matière y était très peu présente, voire même tue. Aujourd'hui encore, à l'ENSAAMA Olivier de Serres, j'ai parfois senti une forme de décalage à mon arrivée, entre mon approche et une identité de métier très figée, l'idée qu'on se fait de ce que devrait être un·e artisan·e. Alors qu'à mon avis les potentialités créatives du travail du métal passent notamment par un rapport sensible et même sensuel à la matière — pas seulement par l'application programmatique d'une technique sue pour obtenir une forme prédéterminée.

Aujourd'hui, ce qui m'intéresse aussi, c'est la manière dont le métal – dans la façon dont on interagit avec lui pour le mettre en forme, mais aussi dans les usages qu'on en fait – a pu influencer un corps moderne, puis contemporain. Et en poursuivant cette réflexion, il m'est apparu que c'est souvent un matériau lié à la question du pouvoir, ou à une certaine idée de la puissance : celle d'un corps outillé, augmenté. Et cela depuis très longtemps, depuis l'âge du bronze, et à chaque



***Ecstatic Measure***, Performance, lanières d'aluminium, 4 heures. 2025.  
Semaine de l'art, *NeverAtHome*, Vienne.  
Photographe : Francesca Centonze.

moment de rupture et de transition technique. C'est une généralité bien sûr, on pourrait dire ça d'autres matériaux, mais on constate que le métal a souvent joué un rôle particulier dans ces évolutions technologiques – jusqu'à aujourd'hui, avec les nouvelles technologies et leurs composés électroniques : Gallium, Lithium, etc.

**WR**

Est-ce que, malgré tout, tu dirais que tu t'inscris dans un travail qui accepte l'échec du mouvement technique ?

**FT**

Oui, complètement. Dans mes répétitions, je ne cherche pas à produire une forme parfaite. Quand je regarde ce que je fais, mon intérêt n'est pas d'abord formel – enfin, un peu malgré tout, puisqu'on donne forcément à voir une forme – mais ce que je cherche avant tout, c'est une qualité de présence. Une capacité à faire sentir le vide, les espaces, les intervalles entre les choses. Et quand je parlais de sensualité et de vulnérabilité, c'est aussi de cela dont il est question : une forme de puissance dans la douceur, révélée par l'interaction avec le métal. Donc ce n'est pas du tout un travail anti-technique. Je n'ai rien contre la technique. Simplement, ce n'est pas là que se situe mon endroit d'intérêt premier. Mes répétitions ne sont pas tournées vers l'idée de refaire à tout prix, parfaitement, à l'identique, tel ou tel mouvement de corps. Il y a une part écrite, bien sûr, mais à l'intérieur de laquelle il y a aussi de l'improvisation. Je me laisse toujours la possibilité, dans la forme finale montrée au public, de réagir en direct à ce qui se passe. C'est même indispensable. Sinon, j'ai l'impression de rater quelque chose.

**WR**

Quand tu travailles le métal, arrives-tu à composer avec cette part d'imprévu ? Certes, dans *Gallium* (2023), le matériau semble porter la trace d'un geste qu'on imagine plus irrégulier, accidenté, voire aléatoire. Mais est-ce vraiment le signe d'une perte de maîtrise ? Ou bien la



***Châsse, A drooling lap, ep. 1***, Performance et installation en métal, tissu et verre,  
25 min. 2023.

Musique : Dahlia Rebecca.

Librairie du 7L, Paris.

Photographe : Martin Flori.

mise en scène d'un chaos prémédité ?

**FT** Un peu des deux en effet, car il y a tout de même, à la fin, un choix raisonné de ce que je garde ou non. Mais dans les moments où je chauffe la matière, où je la déforme, il y a une vraie part de démaîtrise. Il y a le métal qui dit ce qui le concerne en propre.

**WR** Et ces artefacts, créés pour les performances, acquièrent-ils par la suite une autonomie ?

**FT** Je ne les ai jamais montrés seuls en galerie, par exemple. On m'a déjà proposé d'en acheter, mais je refuse de les vendre pour le moment. J'ai l'impression que certaines pièces plastiques ont leur autonomie, mais celles qui ont été produites dans un cadre performatif n'en ont pas assez. Elles fonctionnent vraiment avec un corps qui s'y déploie. Elles sont chargées de cette interaction, sans ça elles n'auraient pas la même agentivité. Il faut qu'elles aient vécues. En ce sens, ça les rapproche du design, c'est-à-dire d'objets d'usage.

**WR** Et dans quelle mesure la création préalable de ces artefacts – qui implique donc un premier travail du corps de ta part – informe la partition gestuelle de la performance ? Est-ce qu'il y a une inspiration qui va de l'objet à l'action performative ?

**FT** Oui, il y a des objets qui peuvent être des points de départ de production gestuelle : un marteau, un morceau de métal qui traîne dans l'atelier. Mais ce n'est jamais illustratif ou encore moins du mime. Ce qui m'intéresse, encore une fois, c'est comment cela permet d'habiter la forme : de l'avoir en soi. Si je fais l'archéologie de la manière dont tel ou tel artefact a été fabriqué, c'est pour m'en imprégner au présent. Il n'y a pas d'intention documentaire. Je spécule aussi à partir de ma propre expérience de ces objets ou outils. Par exemple, ayant moi-même eu à emmancher un



***Châsse, A drooling lap, ep. 1***, Performance et installation en métal, tissu et verre,  
25 min. 2023.  
Musique : Dahlia Rebecca.  
Librairie du 7L, Paris.  
Photographe : Martin Flori.

marteau, l'harmonisation de chaque élément les uns vis-à-vis des autres – dont parle beaucoup Gilbert Simondon dans *Du mode d'existence des objets techniques* (1958) – je peux l'articuler avec la manière dont ma tête repose sur ma colonne vertébrale, et comment cette dernière est elle-même reliée au bassin, etc. Car tout système technique repose sur une cohérence interne, un ajustement entre ses éléments ; et c'est vers cet équilibre qu'il faut tendre, tant comme artisan que comme performeur.

**WR**

En t'écoutant, je pense aux *Techniques du corps* (1934) de Marcel Mauss. Pour lui, il y a cette idée que si l'outil prolonge le corps, le corps est déjà une technique. Et donc, il y a dans ton travail quelque chose comme une enquête sur ces techniques du corps : la relation avec l'outil, avec ton propre corps, et avec toute une myriade de gestes possibles. Comme si, en toi, il y avait toute une histoire de la technique et de l'histoire industrielle, potentiellement à exhumer.

**FT**

Oui, complètement. Je trouve incroyable cette scène de *2001, l'Odyssée de l'espace*, où on voit le singe qui tape avec le premier outil, un os. Je crois qu'en effet, cela rejoint ce que je te disais sur un corps qui ne connaît pas encore sa forme, ou sur « ce mot qui mûrit encore dans le silence », l'un des vers du poème *Ouverture*, dans *Le Livre d'images - Das Buch der Bilder* (1899) de Rainer Maria Rilke, que j'affectionne particulièrement. Cela peut être tous les mots, tous les gestes, toutes les techniques. C'est une sorte de *tabula rasa* des possibles.

Comme point de départ de toute performance, cette idée me parle beaucoup : revenir au degré zéro. Concernant la relation entre la technique et le corps, je te rejoins : je ne cherche pas à revendiquer une approche « non-technique » à proprement parler. Cependant, il y



***Châsse, A drooling lap, ep.2***, Performance et installation, plaques d'acier, tiges de laiton argentés, pièces d'étain coulées, acétone et pigments nacrés, écran, enceintes, 30 min. 2024.  
Collection Lambert, Avignon.  
Musique : Dahlia Rebecca et Jérôme Combier.

a malgré tout cette intuition que le corps n'est pas entièrement maîtrisable ni totalement connaissable et que c'est très bien ainsi. Un peu comme une matière archaïque, un gisement de métal brut que l'on extrait puis que l'on porte à son point de fusion, on ne sait jamais complètement à l'avance ce qu'il va devenir. Ainsi, la technique n'est pas absente, mais elle se confronte à une forme d'opacité du devenir, d'opacité du corps, à quelque chose qui résiste, qui échappe, et qui transforme en retour ce que l'on croyait maîtriser. Comme je le disais tout à l'heure, l'entreprise performative est pour moi une entreprise d'individuation, plus qu'une entreprise technique. Ce que je trouve vertigineux dans la performance, c'est précisément de remettre au premier plan le fait que le corps qu'on a (forgé par un spectre large de techniques) ne va pas de soi. C'est un corps social, un corps d'habitudes, un corps déjà façonné. Performer, ce serait alors faire débouler dans le réel cet inconnu qu'on porte en soi. Il y a quelque chose qui n'est qu'en apparence acquis, et qui pourrait être tout autre. Il y a comme un geste liminaire qui consisterait à dire : « Je ne suis rien » – ou « Je suis tout » – et donc cela ne peut pas être technique, du moins pas au début. Dans *Gallium* (2023), cette entité magmatique derrière moi – une sculpture d'étain et de gallium – est là comme un écho à un corps lui aussi magmatique, retourné à l'état de flaque, en train de chercher sa force, de chercher ses contours, de se constituer comme sujet, mais en repartant du silence, du vide, du rien.

**WR**

Est-il possible d'arriver à « cet état de vide », de neutralité, avec le corps humain, qui est bien souvent chargé, sinon saturé, de signes ? Qui plus est, parce que tu arrives vêtu.

**FT**

C'est une grande difficulté que je n'ai pas résolue,



***Chasse, A drooling lap, ep.2***, Performance et installation, plaques d'acier, tiges de laiton argentés, pièces d'étain coulées, acétone et pigments nacrés, écran, enceintes, 30 min. 2024.  
Collection Lambert, Avignon.  
Musique : Dahlia Rebecca et Jérôme Combier.

et avec elle la question du costume.

**WR**

Tu as un travail assez affirmé sur le costume, le vêtement.

**FT**

Mon rêve, paradoxalement, ce serait de pouvoir faire exister une présence corporelle sans identité — ce qui est évidemment impossible. Pour prendre le contrepied, je fais donc des choix esthétiques assez marqués, qui oscille entre le « *fashion* » et le mystique. Je ne renonce pas à une certaine sensualité, voire à une forme de séduction dans ces choix, car c'est une manière d'amener le corps dans une rencontre sensuelle avec le métal. Ne pas réduire leur rencontre à la violence ou à l'exercice froid du pouvoir, mais convoquer une puissance tactile, toute pétrie de vulnérabilité. Une tentative de re-sensualiser un environnement froid, maîtrisé, réifié : celui de l'architecture moderne — par un équilibre très ténu entre maîtrise et démaîtrise, forme et informe, du corps et du métal, du sujet et de son environnement.

**WR**

Le métal est aussi associé aux parures, aux bijoux.

**FT**

Oui, exactement. Même la parure, l'ornement, est une manière d'affirmer un pouvoir, une autorité. Je dirais que je travaille plutôt une puissance qui siège du côté de l'abandon du pouvoir, pour être en mesure de s'offrir à l'autre, en somme d'aimer.

**WR**

Et pourtant, tes performances véhiculent sans cesse l'image d'un corps – le tien – dont la chaleur supposée se heurte aux surfaces froides du métal, comme si tout contact charnel réciproque était impossible.

**FT**

Oui, sauf que le métal devient chaud à mesure qu'il est touché. Il se transforme. Il garde des traces : de la buée, de la transpiration, des rayures. Il se patine.

**WR**

Mais, à la fin, ce corps reste solitaire. Tu rappelais plus tôt que ton activité de performeur avait commencé dans un cadre collectif : d'abord dans ta formation, puis en collaborant avec d'autres artistes au sein de « crème soleil ». Désormais, tu performs majoritairement seul.



***Silent Quest***, Performance et installation, aluminium, étain, laiton, micro, couverture de feutre, 40 min. 2025.  
Festival Performissima, Centre Wallonie Bruxelles, Paris.  
Photographe : Élodie Meunier.

**FT**

Quand je travaille avec d'autres corps je n'impose là encore pas de forme préalable. Ce qui m'importe, c'est que chacun·e trouve sa forme. C'est le cas dans la pièce *Horse Pill* (2023) que je co-signe avec Tilhenn Klapper et que nous avons montrée au MUDAM [Musée d'art contemporain du Luxembourg]. Il y a beaucoup de temps d'improvisation dirigé, à partir de contextes, d'ambiances, de données atmosphériques, pour faire émerger des modes de présence qui coïncident avec les performeurs·euses. En cela, je ne suis pas très différent de beaucoup d'autres praticien·nes des arts vivants.

Après, il y a une raison assez prosaïque au fait de multiplier les solos : elle est économique. Travailler avec d'autres performeur·ses, c'est plus coûteux. Donc il y a aussi l'idée de faire avec ce qu'on a, c'est-à-dire soi-même, un premier site d'où procède son art. Et puis, il y a aussi qu'à force de se suivre à la trace, on finit par bien se connaître. On devient plus fin dans ce qu'on a envie de montrer. J'ai aussi l'impression d'être dans une répétition continue depuis que je fais ce travail. C'est peut-être pour cela que j'ai plusieurs fois la même pièce, comme une variation éternelle : *Châsse, a Drooling Lap 1, 2, 3, 4...* (2023, 2024, 2024, 2025) C'est presque toujours la même pièce, mais à chaque fois un peu plus étoffée, étirée, approfondie, épaissie. J'ai vraiment l'impression que la vie est une répétition générale. Après, j'adore travailler avec d'autres gens, avec d'autres corps, et j'aimerais avoir les moyens de le faire plus souvent. Mais je n'en suis pas encore là dans mon économie.

**WR**

Quand on pense au métal, l'univers médiéval ou celui des cyborgs n'est jamais très loin. Soit un retour dans le passé, ou une projection dans le futur. Dans ton travail, il y a cette tension entre quelque chose de très archaïque – presque épique, lié à la matière du métal,



***Silent Quest***, Performance et installation, aluminium, étain, laiton, micro, couverture de feutre, 40 min. 2025.  
Festival Performissima, Centre Wallonie Bruxelles, Paris.  
Photographe : Élodie Meunier.

à celle des armes, des armures – et en même temps quelque chose de très contemporain, avec ces imaginaires science-fictionnels, où la chair s’allie à la minéralité du métal.

**FT**

Oui, je me retrouve dans ce que tu décris. Il y a, à la fois dans la recherche physique – dans ce qui se passe dans mon corps – et dans la recherche plastique – dans ce qui se passe dans le métal – une tension entre un retour à une matière première, à l’endroit du gisement, avec des formes beaucoup plus froides, épurées, minimalistes et industrielles. Concrètement, ça peut passer par un moule en terre crue, non cuite, encore pleine d’humidité, dans lequel je coule de l’étain ou un autre métal en fusion ; il va être saisi, pétrifié, dans ce mouvement magmatique. À l’inverse, j’intègre aussi des formes très propres, très industrielles, qui renvoient à une esthétique moderne et architecturale – le métal ayant permis d’intégrer aux architectures du XX<sup>ème</sup> siècle de grandes surfaces de verre et de façonner ainsi un mythe de la transparence. J’aime travailler cette tension entre expressionnisme et minimalisme, lyrisme et épure. Je dirais qu’elle s’exprime à travers le motif de la « bavure ». Ce terme décrit quelque chose qui déborde, qui excède un dispositif pourtant très délimité et sous contrôle. Dans le travail physique aussi je cherche ça : des phrases chorégraphiques très écrites, puis, progressivement, une sortie de route, un dessaisissement, une perte de contrôle. Dans une de mes pièces, présentée à Avignon, *Châsse, a Drooling Lap, ep.2* (2024), cette idée de bavure est même présente dans le titre : « drooling », terme anglais qui désigne à la fois le fait de baver ou saliver abondamment, mais aussi, au sens figuré, être très attiré par quelque chose, ou en



***La performance n'aura pas lieu***, Performance et installation, plaques d'aluminium, câbles, vidéo projecteur, 45 min. 2025.  
Festival Actoral, FRAC Sud, Marseille.  
Photographe : Lia Ducos.

avoir très envie.

Pour revenir à ta question sur le lien avec le médiéval, et pour rester sur les titres de mes pièces, le mot « Châsse », désigne les reliquaires médiévaux en métal. Des objets très ouvragés, dans lesquels on plaçait des reliques, des fragments de corps de Saints·es. L'idée, pour moi, était d'interroger ce que serait une châsse contemporaine. Et que se passerait-il si quelque chose débordait, bavait, de cet écrin ? La pièce a eu plusieurs formes : une première étape à la librairie du 7L pour *Paris Dance Project*, puis une version à la Fondation Lambert à Avignon, puis une autre dans le cadre du festival des *Hivernales*. Ainsi, l'installation s'est peu à peu précisée pour prendre la forme d'un sol de métal, carré, et dans lequel un corps était contenu. Il y avait cette idée d'un espace à la fois circonscrit et ouvert, sans mur. La performance donne à voir un corps qui progressivement opère une sortie de ce cadre, un débordement, une ouverture.

**WR**

Tes performances ont parfois recours au langage, souvent poétique, qui semble davantage convoqué pour ses propriétés formelles – sonorités, rythmes, textures – que pour le sens qu'il véhicule. Lorsqu'il apparaît, qu'est-ce qui motive son emploi ?

**FT**

Il y a toujours un soubassement textuel dans mes performances, souvent sous forme d'écriture poétique. Ce texte peut être montré ou non. Dans *Châsse, a Drooling Lap, ep.2* (2024), par exemple, il apparaissait sur un écran numérique en fond d'installation. D'autres fois, il n'est pas visible et sert simplement à construire la pièce, à habiter le temps, à donner une épaisseur à la présence du corps pendant la performance. Je trouve que le défi de chacune de mes pièces résonne beaucoup avec une phrase de la



***Condensation - vide et plein selon Yves Klein*** (co-écrit avec Sehyoung Lee),  
45 min. 2022.  
Galerie Suzanne Tarasiève, Paris.  
Photographe : Sinae Lee.

théoricienne de la danse Laurence Louppe : elle définit la danse comme « une manière d’habiter la forme ». Pour moi, c’est souvent par la poésie qu’on peut y parvenir, précisément parce que c’est une forme du langage qui tente de déjouer la forme. Parfois, cette matière poétique est composite : elle peut mêler des textes que j’écris et d’autres issus d’un corpus existant. Dans *Châsse, a Drooling Lap, ep.2* (2024), il y a par exemple un moment très simple de marche, avec le regard porté au loin, où je récite ce même poème de Rilke, *Ouverture* (1899).

« Qui que tu sois, le soir sors,  
sors de ta chambre où tout est connu ;  
ta maison, c’est la dernière avant l’étendue,  
qui que tu sois. [...]   
Et tu as fait le monde. Et il est grand,  
pareil à un mot qui mûrit encore dans le silence. »

Ce mot, qui n’est pas encore dit, qui mûrit dans le silence, contient en germe tous les mots du monde. C’est quelque chose qui me porte dans ce moment de marche, qui pourrait paraître formellement très simple, voir même pauvre, mais que j’essaie de vivre avec une grande intensité.

**WR**

Tu évoques le silence. L’une de tes performances s’intitule *Silent Quest* (2025), où tu évoques les réflexions et expérimentations que John Cage a menées autour du silence – selon lui, un état, impossible ou quasi impossible à atteindre. Tes performances se déroulent le plus souvent au sein d’un paysage sonore que tu élabores par la juxtaposition de plusieurs éléments : nappes musicales, fracas métalliques, matières textuelles.

**FT**

Oui. Il me semble important de travailler avec les vides de l’espace, c’est ce qui permet justement de rendre l’espace visible, dans ses silences ou au contraire ses bruissements. À l’atelier métal, par



***SWAMP, a germinating stage***, vue d'exposition.  
Weiden Space, Düsseldorf, 2024.  
Photographe : Ying-Tzu Chen.

exemple – dans un contexte pédagogique – ce qui me gênait, c'était la saturation par les machines. Je me demandais comment les étudiant·es pouvaient penser dans un espace aussi encombré. Au point que j'ai demandé qu'on agrandisse l'atelier pour retrouver du vide. Et à mon grand bonheur ça s'est fait.

Comment penser, projeter une pensée dans un espace saturé de matière, où l'on ne voit plus rien ? Où l'on ne voit plus le RIEN. Dans mes performances, il m'importe qu'on voit l'espace. Mes installations relèvent souvent de l'intervention architecturale : des parois, des sols, des plaques verticalisées ou suspendues. Par exemple, au FRAC Sud, dans le cadre du festival *Actoral*, j'ai présenté une performance avec une disposition très minimale : des plaques suspendues, verticales ou horizontales. L'idée était de faire sentir les intervalles, l'espace entre les choses, de rendre perceptible l'invisible. Et dans ce contexte, le son : les frottements, les chuintements, les résonances deviennent essentiels. C'est un élément fondamental de la performance pour faire voir et entendre l'espace. J'aime beaucoup ce que dit Duras dans *Écrire* (1993) : elle décrit la mort d'une mouche, sa danse « dans la lumière de la grande salle ». Pour elle, il y a là, déjà, de l'écriture : un « poème illisible », qui se « déploie dans l'espace ». Cette idée de voir l'écriture, ou le poétique, depuis l'invisible me parle beaucoup. C'est aussi comme ça que j'aborde mes pièces : comme un déploiement dans l'espace qui fait voir l'espace lui-même, le vide, le silence, le rien. Et c'est à cette condition-là, paradoxalement, qu'il peut y avoir du plein, c'est-à-dire une charge sensible et émotionnelle. Sinon, on reste dans quelque chose de saturé, rempli, et c'est déjà ce dans quoi l'on baigne quotidiennement il me semble...



***Horse Pill*** (co-écrit avec Tilhenn Klapper), Performance et installation en fourrures recyclées, 55 min. 2023.  
MUDAM, Luxembourg.  
Photographe : Fabrizio Vatteri.

WR

Parmi les langages qui se frayent un chemin dans ton travail, il y a les alexandrins de Jean Racine. C'est d'autant plus intéressant si l'on a en tête que l'écriture versifiée a souvent été comparée à un travail d'artisan – le poète étant celui qui « fabrique » les vers et « forge » le langage. Quel lien entretiens-tu avec cette poésie racinienne ?

FT

Oui. Le vers Racinien, me permet à la fois de reposer la question de ce qu'est la performance par rapport au théâtre – j'aime l'idée de mettre ce qu'il y a de plus classique dans le théâtre à l'intérieur d'une performance. Il y a là un petit côté *old-fashioned*, une subversion modeste, qui consiste à dire : tout est déjà là depuis longtemps. Ce qui a été travaillé par l'émotion tragique racinienne relève aussi de la performance et de la présence. En outre, il y a, dans l'ornement même du vers, dans sa sophistication, une forme d'épure. Et il y a du silence. Il y a du silence, parce que c'est du son qui parle de la mort. C'est traversé par la disparition, par la perte, par l'absence : le départ de Bérénice, l'empoisonnement de Phèdre. La musicalité du vers permet de s'affranchir du déclamatoire, il n'y a rien à jouer, juste à dire, être porteur de cette parole qui contient déjà tout. Il m'arrive aussi de convoquer des à côtés du texte Racinien. Par exemple, faire entendre les notes du metteur en scène Klaus Michael Grüber, ou ce que l'actrice et réalisatrice Jeanne Moreau dit de sa manière de jouer Racine me plaît beaucoup. C'est ce que j'ai fait dans la bande son de *La Performance n'aura pas lieu* (2025) que j'ai montrée au FRAC Sud dans le cadre du festival *Actoral*. On pouvait aussi entendre des instructions de jeu, notamment la manière de dire les « hélas » dans Bérénice, dans un souffle, comme le vent sur le désert.

WR

Un refus de l'expressivité de la parole, pour arriver à



***Silent Quest***, Performance et installation, aluminium, étain, laiton, micro, couverture de feutre, 40 min. 2025.  
Festival Performissima, Centre Wallonie Bruxelles, Paris.  
Photographe : Élodie Meunier.

une parole blanche. Un langage qui ne serait que pure matière ?

**FT**

Oui, exactement, ou surface.

**WR**

Un attachement exclusif à une recherche purement formelle – évidé de tout contenu, à proprement dit – peut-être parfois perçu comme suspect. Qu'en penses-tu ?

**FT**

Il y aura toujours une obligation de penser la forme. C'est une entrée en matière vis-à-vis du public, qui fait qu'il reste ou non, qu'il s'accroche ou non à ce qu'il voit. Mais je dirais que la forme doit-être liée à autre chose, sans quoi elle ne mène nulle part. Et je ne veux pas être éconduit par la forme. On peut évoquer dans ce contexte la phrase de Victor Hugo : « La forme, c'est le fond qui remonte à la surface. », il y a là une manière de rompre cette dichotomie forme / fond qui me plaît, ce sont des vases communicants. Pour ma part, il m'arrive dans le travail, d'être un peu négligent quant à la forme. En comparaisons avec certains de mes camarades artistes, il m'arrive de me dire que je ne suis pas toujours très regardant sur certains aspects formels. Je ne vais pas m'arc-bouter là-dessus. Il y a même quelque chose de l'ordre du bricolage, ou du brouillon, que je revendique, parce que je trouve que c'est là qu'il y a du jeu, que ça vibre. Quelque chose qui n'est pas millimétré et qui travaille avec le vivant. Et dans le rapport technique aussi, à l'atelier métal, c'est cela que je cherche. Il y a des techniques, il y a des manières canoniques de bien exécuter les gestes, mais ce qui m'intéresse, c'est comment on y cultive de la souplesse. Comment on trouve un écart, du vide encore une fois, pour que ça joue, pour qu'il y ait du mouvement, sans quoi il n'y a pas de création. Ou alors il n'y a que du tracé, du déjà-écrit. Et la performance selon moi c'est précisément discuter les règles de l'art à l'endroit



***Chromium Highway***, Performance, 35 min. 2025.  
FVTVR, Paris.  
Photographe : Elise Gautier.

des gestes et des pratiques. En ce sens, c'est politique. Je trouve que c'est déjà énorme comme projet de dire : on va s'intéresser à la manière d'être vivant, à la manière d'être, tout simplement. C'est déjà vertigineux. Je remarque aussi qu'il y a, de manière récurrente dans mon travail, une volonté de faire émerger de l'atmosphérique, de l'*ambientiel* depuis le corps et son interaction avec l'espace.

WR

Pourrais-tu expliciter ce que tu entends par « *ambientiel* » ?

FT

Pour moi, c'est tout ce qui crée l'atmosphère de la performance. La création sonore, bien évidemment, mais pas que. Bouger très lentement, soudainement, en regardant intensément quelqu'un, ça produit une atmosphère complètement différente que d'être en train de fabriquer quelque chose dans son coin. Ce qui me vient, c'est que j'attribue cela aussi à certaines références qui me sont chères, notamment du côté du cinéma : *Blue Velvet*, ou encore *Twin Peaks* de David Lynch que je convoque très directement dans l'ambiance rouge de ma pièce *Chromium Highway* (2025) présenté au Silencio. Je pense aussi à *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais où l'ornement et la beauté du noir et blanc confine à la folie. La vidéo expérimentale m'intéresse également, les vidéos de Séquoia Scavullo m'hypnotisent. Aux Beaux-Arts de Paris, lors de ma première année d'étude, mon chef d'atelier Jean Luc Vilmouth venait de disparaître de manière brutale, son amie, Dominique Gonzalez-Foerster, était alors venue nous accompagner pendant un an. Cette notion d'atmosphère est très forte dans son travail. J'adore ses reconstitutions de chambres par exemple. Il n'y a pas grand-chose d'un point de vue plastique, cela ne paie pas de mine à première



***Gallium***, Performance et installation, étain et gallium, 30 min. 2023  
Poush, Aubervilliers.  
Musique : Dahlia Rebecca.  
Photographe : Sinae Lee.

vue, mais il y a quelque chose de la nostalgie, de la mélancolie d'un monde révolu qui ne passe que par l'ambiance.

Concernant l'ambiance créée par la musique, dans mes pièces elle oscille entre des sons purement matériels (bruits de métal à l'atelier), et quelque chose de plus mélodique. Pour ce faire, je travaille notamment avec le compositeur Jérôme Combier, ou la chanteuse Dahlia Rebecca, à qui j'ai par exemple demandé de composer, respectivement, une partie de la bande son de la série de *Châsse, A Drooling Lap*. Parfois, je compose moi-même mes éléments sonores, et c'est très important dans le processus chorégraphique, car je bouge et danse différemment ce que j'ai composé. Je remarque qu'il y a souvent l'idée de créer une atmosphère un peu nocturne, comme le décrit Victor Hugo dans ce vers : « La nuit fait un pas, les choses de l'ombre vont vivre. ». C'est magnifique, cette possibilité de faire émerger un autre corps. Le monde nocturne comme moment de révélation et d'émergence à soi et aux autres. La période où on peut s'affranchir des codes sociaux, ne plus être obligé de faire semblant ou d'interagir avec politesse. C'est pour ça d'ailleurs que j'ai décidé de faire une version de *Châsse* plongé dans l'obscurité. Je l'ai appelé *Châsse, A Good Lap, ep.3* (2024) en référence à *Good Boy* d'Alain Buffard. Ces « choses de l'ombre », ou cet inconnu qu'on porte en soi dont parle Duras, ou ce vide et ce silence dont parle Cage, j'ai l'impression qu'il y a là un fil conducteur entre eux qui traverse toutes mes pièces.

**WR**

C'est intéressant que tu cites des films où les personnages sont souvent réduits à des figures, dont la profondeur psychologique demeure inaccessible – des corps parfois relégués à de simples surfaces sur lesquelles on projette



***La performance n'aura pas lieu***, performance et installation, plaques d'aluminium,  
câbles, vidéo projecteur, 45 min. 2025.  
Festival Actoral, FRAC Sud, Marseille.  
Photographe : Lia Ducos.

ses fantasmes. Or, l'une des propriétés de ton matériau de prédilection est précisément d'être une surface miroitante, réfléchissante, qui nous renvoie notre propre image. Qu'est-ce que cette idée de « surface » représente pour toi ?

**FT**

Oui, et je trouve cette notion de surface très intéressante, d'autant qu'elle est souvent jugée péjorativement dans notre culture occidentale, où il faudrait toujours être profond. La surface résonne immédiatement avec l'idée de superficialité, alors qu'en réalité, je crois qu'il y a beaucoup d'intensité dans un rapport simple au chose. Dans l'artisanat, il y a cela : une rencontre de surface à surface. Au Japon, notamment, la calligraphie ou la dinanderie, tiennent leur virtuosité d'une concentration dans la rencontre entre les surfaces. On ne cherche pas à aller plus loin, parce qu'il y a déjà beaucoup à faire avec ce qui est là.

**WR**

Susan Sontag disait au sujet de la photographie, que le mystère est justement à la surface.

**FT**

Et Paul Valéry : « Le plus profond c'est la peau ». Dans mon travail ces surfaces sont aussi occultantes : on peut se cacher derrière, passer en dessous. Et cela revient souvent dans mon travail. Il y a quelque chose du corps qui passe au travers, ou derrière, ou devant, et qui rejoue, au fond, le dispositif théâtral le plus classique. Devant de scène, arrière-scène, coulisses ; on voit, on ne voit pas ; visible, invisible ; champ, hors-champ. Donc il y a là une dimension presque « méta » sur ce que c'est que rendre visible, ou donner à voir dans un temps spectaculaire.



***Châsse, A drooling lap, ep.2***, Performance et installation, plaques d'acier, tiges de laiton argentés, pièces d'étain coulées, acétone et pigments nacrés, écran, enceintes, 30 min. 2024.  
Festival les Hivernales, Collection Lambert, Avignon.  
Musique : Dahlia Rebecca et Jérôme Combier.  
Photographe : Thomas Bohl.

Félix Touzalin, Figure Figure 2026  
Courtesy de l'artiste.

## **DIRECTION DE PUBLICATION**

Noam Alon  
[noamalonis@gmail.com](mailto:noamalonis@gmail.com)

## **INTERVIEW**

William Ravon  
[ravon.william@gmail.com](mailto:ravon.william@gmail.com)

## **VISUAL IDENTITY**

Atelier Pierre Pierre  
[hello@pierre-pierre.com](mailto:hello@pierre-pierre.com)

[www.figurefigure.fr](http://www.figurefigure.fr)

[Instagram](#)

[Facebook](#)

[Twitter](#)