

“SI TU DOIS CRIER POUR ÊTRE ENTENDUE,
ON T'ENTEND COMME UNE PERSONNE QUI CRIE.”

Sara Ahmed, Manuel *rabat-joie féministe*, 2024

Olive Oyl hurle, bouche en tunnel, les yeux hors champ. Elle crie mais personne ne répond. Alors elle recommence. Encore et encore. Sauf que Olive Oyl n'a pas de corps. C'est une turbulence dans le décor.

Ce personnage, timide et nerveux, est venu mettre la mauvaise ambiance dans le *Thimble Theatre*, ce comic strip créé par E. C. Segar en 1919. Sa figure filiforme se densifie à mesure que la colère gonfle, amplifiant le volume de ses lignes et de sa voix. On l'a casée avec Popeye, image d'Épinal de la culture macho. Quand Olive crie d'exaspération, lui crie parce qu'il est fort.

Comme souvent, c'est le cri des figures minorisées qu'on pathologise. La figure gesticulante et sonore d'Olive Oyl nous apparaît sous d'autres traits, lorsque Gale Henry dans *Who Done It?* (1917), joue le rôle d'une femme qui s'étrangle, crie, avant de se débattre dans une scène de panique en public, que l'on réduira à un simple caprice. S'il n'y a plus de destinataire, à quoi bon maintenir un langage audible ? On repense aux Aboyeuses de Josselin, ces paysannes bretonnes dont on fit de la résistance une forme de démente. Elles hurlaient contre l'évangélisation de la Bretagne, contre l'Église venue les guérir de leur soi-disant folie - celle de la fête et de la sexualité. On les déclara guéries quand elles cessèrent de parler. Oui la parole est une menace, licencieuse et répugnante. Ce sont souvent les plus précaires qui produisent un NON, comme le rappelle Sara Ahmed dans *The Feminist Killjoy Handbook* (2018). Elle qui a démissionné du système universitaire sait combien les institutions rendent le NON coûteux.

Il faut donc prévenir ce râle et museler la voix avant qu'elle ne s'élève. Dans *Le Gaslighting ou l'art de faire taire les femmes* (2023), Hélène Frappat analyse l'entreprise méthodique du gaslighteur, de la censure à l'autocensure. “Le gaslighting est un crime parfait. Le coupable convainc peu à peu sa victime de sortir du champ, de manquer – à la joie, à la raison, à la parole, à la vie –, de s'évaporer.” Captive de sa volonté, l'esseulée se dissout en spectre mélancolique. Elle s'excuse du crime qu'elle n'a pas commis, du mensonge qu'elle n'a pas fait. Elle devient cadavre et se voit reprocher d'être morte. Alors qu'elle parle ou qu'elle se taise, elle aussi plombe l'ambiance.

En 2000, alors que nous étions en plein vernissage, Fabienne Audéoud reçut une balle imaginaire dans la tête, portée par John Russell, avant de s'effondrer au vu et au su de tous. Cette scène macabre jouait le meurtre de Joan Vollmer, assassinée par William Burroughs en 1951, touchée en pleine tête à la place du verre qu'elle tenait en équilibre – version hallucinée du jeu de Guillaume Tell. Burroughs a échappé à la prison grâce à une caution, et à ce moment-là, il n'avait encore publié aucun livre. Ce drame changera de statut pour devenir le déclencheur de sa carrière ; la mort d'une femme comme pierre angulaire de la mythification d'un homme. Dans la captation vidéo qui reste de la performance, on voit Fabienne Audéoud gisant devant un mur lui aussi balafré de sang. Personne ne semble réagir, piégé par la fiction. La mise en scène de cet acte, normalisé par le regard du public, préfigure peut-être la culture contemporaine que Franco “Bifo” Berardi développe dans *And: Phenomenology of the End* (2015). Puritaine et baroque à la fois, cette nouvelle culture cynique, spectaculaire, désincarnée et discourtoise, conduit à une neutralisation de toute forme d'empathie et d'érotisme.

La mort traverse la pratique d'Audéoud, au sens littéral comme au figuré. En parcourant ce folklore misogyne, on rencontre des morts sociales, dont celles de femmes qui naissent déjà mortes. C'est alors au tour des féministes de tuer, de tuer la joie – pour reprendre le terme de Sara Ahmed dans *The Feminist Killjoy Handbook*. Raconter des histoires de violences vécues, c'est risquer de se faire accuser de créer les problèmes que l'on dénonce, d'être taxé-es de gâcher le bonheur des autres en semant le désespoir au milieu de la fête. Et pourtant, parfois, embrasser son rôle reste ce qu'il y a de mieux à faire.

*

De la bouche d'Olive Oyl aux bulles de texte, s'étirent des phylactères qui dessinent des cordes vocales ou des nerfs de colère. On imagine une voix qui claque comme le bâton claqueur du *slapstick*, ce genre comique de la chute et de la violence burlesque. Audéoud manie la chute dans son humour comme dans sa pratique. Dans sa performance *Se Taire* (2025), la langue bégaye, se replie et chute – nous chute une fois pour toutes. Vêtue d'un costume noir et de lunettes de protection UV en forme de cavité inversée, elle raréfie la parole, dépouillant sa voix de toute signification. Le public se tait devant cette voix qui, redevenue matière archaïque, sature la pièce de sa solitude. Les contorsions de ses muscles faciaux et la disparition de ses yeux s'imaginent dans la révolution de la tête d'Olive Oyl. Le buste abstrait du personnage vire à la lettre, à la ponctuation, c'est toute sa silhouette qui incarne la négation.

Audéoud travaille aussi les chutes qui tombent de ses œuvres et de ses trouvailles orphelines. Les peintures de la série *NO!* sont composées de rectangles de tissu rapiécés, leur conférant des géométries bancales et rafistolées. On prêterait des terminaisons nerveuses à leurs coutures irrégulières ; ici la rigueur moderniste est refoulée. Lors d'une conférence donnée au Hammer Museum en 2019, Hannah Black affirmait que rater délibérément quelque chose, c'est déjà une manière de refuser. Une idée qui pourrait éclairer la façon dont Audéoud met en scène des situations sans issue, voire des gestes d'auto-sabotage. Chez elle, il n'y a pas de jugement de valeur : ce que la norme qualifierait de "mal fait" devient une manière de s'en désengager et de chercher une justesse ailleurs. Lorsqu'elle assemble, recoud ou recolle, elle ne répare jamais complètement. On n'est jamais à l'abri que ça lâche.

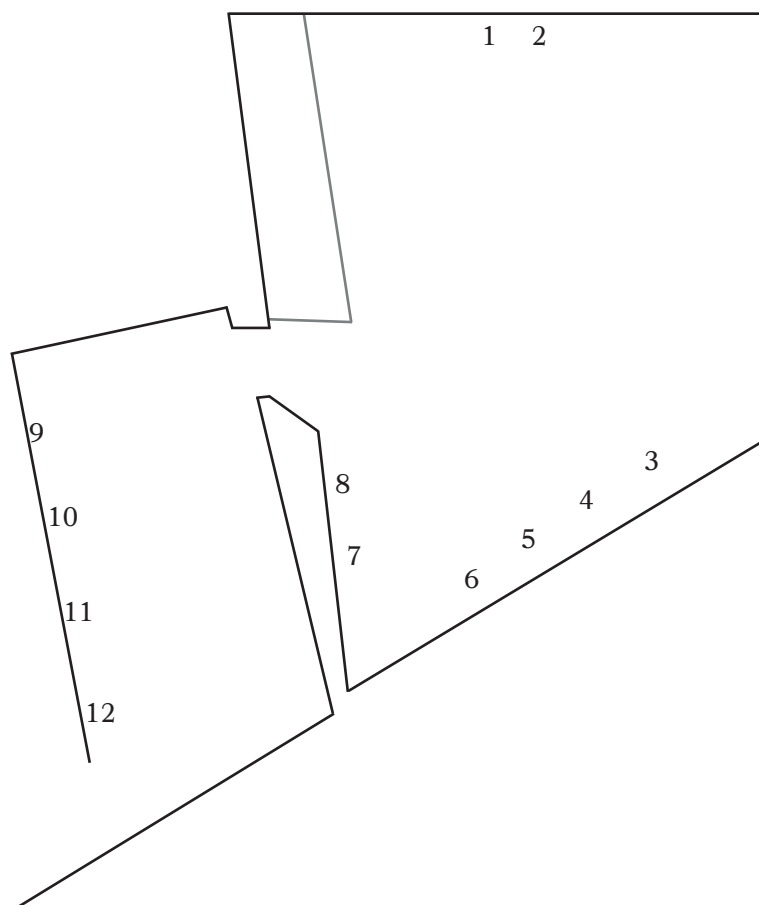
*

Les Olive Oyl ne dénoncent rien en particulier, elles persistent à refuser en soi. Ici, le non n'a ni cible, ni programme. Il gagne les corps comme un chant contagieux, comme cette épidémie d'abolements qui rappelle que le refus n'est jamais solitaire. Derrière un NON, il y a toujours une collectivité, une foule de NON nous dit Sarah Ahmed, avant d'ajouter que le mécanisme de l'oppression est de faire croire à l'opprimé-e qu'il est seul-e face au pouvoir. Tout est fait pour contenir l'opposition à un événement individuel, mais en renversant la tête on découvre que le NO devient un ON. *We are more than one*, entonnent Olive, Sara, Fabienne et toutes les autres. "La rabat-joie féministe peut être cette amie, qui nous valide et qui nous met à l'épreuve, qui nous rappelle que nous ne sommes pas seules."²

Alors oui, les *NO!* sonnent d'abord comme des farces. Ils manquent de sérieux dans la bouche d'un personnage comique, avec le traitement volontairement grossier de la toile et du trait. Le premier *NO!* paraît un peu léger, mais les suivants, en ricochant d'une toile à l'autre, s'épaississent, jusqu'à former une chorale de négation qui nous prend à parti. Même si l'on persiste à se demander combien de NON seront nécessaires pour que ce refus soit enfin entendu.

Lila Torquéo

1. Hélène Frappat, *Le Gaslighting ou l'art de faire taire les femmes*, 2023, L'Observatoire, p.72.
2. Sara Ahmed, *Manuel rabat-joie féministe*, 2024, La Découverte, p.75.



1 à 12. *NO!* (D'après une image de Olive Oyl par E. C. Segar trouvée sur internet), 2025, huile sur tissus préparés, 130x162cm,

Fabienne Audéoud vit et travaille à Paris, après une dizaine d'années passées à Londres et deux ans à la Jan van Eyck Academy à Maastricht. C'est après un MA en art à Goldsmiths que sa pratique jusque-là essentiellement musicale se recentre sur les arts plastiques et se développe dans le contexte de la scène londonienne des années 90. Son corpus d'œuvres inclut des séries de peintures, des vidéos, des installations et des performances, essentiellement musicales. Il s'articule autour de la difficulté de parler et des notions de relations de pouvoir, en particulier à travers le langage, le genre et la signification politique de la représentation. Son travail est régulièrement présenté dans des espaces indépendants mais aussi dans des institutions internationales

“IF YOU HAVE TO SHOUT TO BE HEARD,
YOU ARE HEARD AS A PERSON WHO SHOUTS.”
Sara Ahmed, *The Feminist Killjoy Handbook*, 2024

Olive Oyl screams, her mouth, tunnel-shaped, her eyes, off-frame. She shouts but nobody replies. So she starts again. And again. But Olive Oyl has no body. She is a disturbance in the scenery.

This timid, jittery character has come to spoil the atmosphere of *Thimble Theatre*, the comic strip created by E. C. Segar in 1919. Her filament-like figure thickens as her anger rises, amplifying both the weight of her lines and the force of her voice. She was paired off with Popeye, a picture-book emblem of macho culture. When Olive cries out in exasperation, he shouts to assert his strength.

As so often, it is the cries of minoritised figures that become pathologised. The flailing, vocal presence of Olive Oyl appears in another guise when Gale Henry, in *Who Done It?* (1917), plays a woman who chokes, screams, and then flails about in a public panic scene later dismissed as mere petulance. If there is no longer a recipient, what is the use point of maintaining audible speech? One might think of the *Aboyeuses de Josselin*, those Breton peasant women whose resistance was reframed as madness. They howled against the evangelisation of Brittany, against the Church that claimed to cure them of their so-called madness – madness of festivity and sexuality. They were declared cured once they fell silent. Yes, speech itself is a threat, licentious and repugnant. It is often the most precarious who articulate a NO, as Sara Ahmed reminds us in *The Feminist Killjoy Handbook* (2018). Having resigned from the university system herself, she knows how costly institutions make the act of refusal.

The groan must therefore be pre-empted; the voice must be muzzled before it rises. In *Le Gaslighting ou l'art de faire taire les femmes (Gaslighting: How to Silence Women)* (2023), Hélène Frappat examines the methodical labour of the gaslighter, from censorship to self-censorship. “Gaslighting is a perfect crime. The perpetrator gradually persuades their victim to step out of the frame, to fall short – of joy, of reason, of speech, of life – to evaporate.” Held captive by his will, the isolated woman dissolves into a melancholic spectre. She apologises for a crime she did not commit, for a lie she never told. She becomes a corpse, and is reproached for being dead. Whether she speaks or keeps silent, she too ruins the mood.

In 2000, in the midst of an exhibition opening, Fabienne Audéoud was struck by an imaginary bullet to the head, fired by John Russell, before collapsing in full view of everyone. This macabre scene reenacted the murder of Joan Vollmer, killed by William Burroughs in 1951, shot in the head instead of the glass she balanced on her skull – a hallucinatory version of the William Tell game. Burroughs avoided prison thanks to bail; at that time, he had not yet published a single book. The tragedy would later shift status, becoming the catalyst for his career: the death of a woman as the cornerstone of a man's myth. In the video recording that remains of the performance, one sees Audéoud lying before a wall likewise streaked with blood. No one seems to react, trapped by the fiction. The staging of this act, normalised by the gaze of the audience, perhaps prefigures the contemporary culture described by Franco “Bifo” Berardi in *And: Phenomenology of the End* (2015). Puritan and baroque at once, this new cynical, spectacular, disembodied, and discourteous culture leads to the neutralization of any form of empathy or eroticism.

Death permeates Audéoud's practice, both literally and figuratively. Travelling through this misogynistic folklore, one encounters social deaths, including those of women born already dead. It is then the feminists' turn to kill – to *kill joy*, to borrow Ahmed's phrase. To tell stories of violence is to risk being accused of creating the very problems one denounces, of spoiling others' happiness by scattering despair amid the celebration. And yet, at times, embracing one's groan remains the best thing to do.

*

From Olive Oyl's mouth to the speech bubbles, elongated phylacteries stretch like vocal cords or nerves of anger. One imagines a voice that snaps like the slapstick of physical comedy, that genre of pratfalls and burlesque violence. Audéoud handles the fall in her humour as in her practice. In her performance *Se Taire* (2025), the tongue stammers, folds in on itself, and falls – falls us once and for all. Dressed in a black suit and UV-protective glasses shaped like inverted cavities, she rarefies speech, stripping her voice of meaning. The audience falls silent before this voice which, reduced to archaic matter, saturates the room with its solitude. The contortions of her facial muscles and the disappearance of her eyes echo the rotating head of Olive Oyl. The character's abstract bust turns into a letter, a punctuation mark; her entire silhouette incarnates negation.

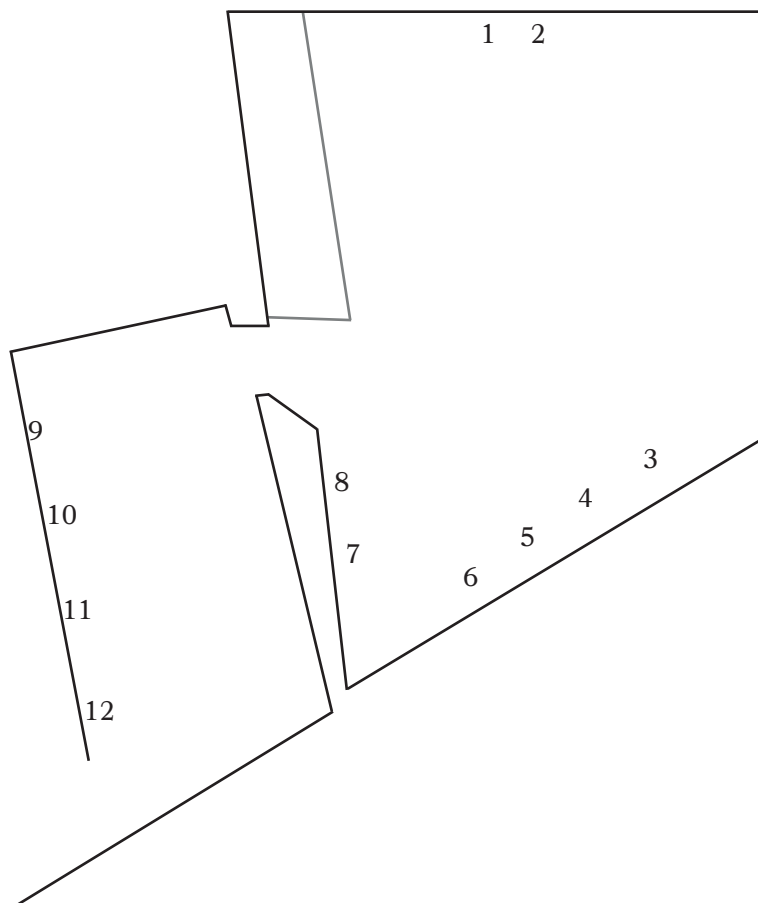
Audéoud also engages with the “falls” that drop from her works and from her orphaned finds. The *NO!* paintings are composed of patched fabric rectangles, giving them awkward, cobbled geometries. Their uneven seams resemble nerve endings; here, modernist rigour is pushed aside. During a 2019 lecture at the Hammer Museum, Hannah Black argued that deliberately failing is already a form of refusal. A thought which may illuminate the way Audéoud stages dead-ends, even acts of self-sabotage. For her, there is no value judgement: what norms might deem “poorly done” becomes a means of stepping aside and seeking accuracy elsewhere. When she assembles, stitches or glues, she never entirely repairs. One is never safe from it giving way.

The Olive Oyl figures denounce nothing specific; they persist in refusing as such. Here, refusal has neither target nor programme. It spreads through bodies like a contagious chant, like that epidemic of barking which reminds us that refusal is never solitary. Behind a NO, there is always a collective – a chorus of NOs, Ahmed tells us – before adding that oppression operates by making the oppressed believe they stand alone before power. Everything is designed to contain dissent within an individual event; yet by tilting one's head one sees that NO becomes *ON* (*us in French*). *We are more than one*, sing Olive, Sara, Fabienne and all the others. “The feminist killjoy may be that friend who validates us and challenges us, reminding us that we are not alone.”

Yes, the *NO!* works may at first appear as jokes. They seem lacking in seriousness in the mouth of a comic character, with the deliberately crude treatment of canvas and line. The first *NO!* feels somewhat light, but those that follow, ricocheting from one canvas to the next, thicken until they form a choir of negation that confronts us directly. Even as we keep wondering how many NOs will be necessary for this refusal to finally be heard.

Lila Torquéo

1. Hélène Frappat, *Le Gaslighting ou l'art de faire taire les femmes*, 2023, L'Observatoire, p.72.
2. Sara Ahmed, *Manuel rabat-joie féministe*, (*The Feminist Killjoy Handbook*), 2024, La Découverte, p.75.



1 to 12. *NO! (After An Image Of Olive Oyl by E. C. Segar Found Online)*,
2025, oil on primed fabric, 130 x 162 cm

Fabienne Audéoud lives and works in Paris, after spending ten years in London and two years at the Jan van Eyck Academy in Maastricht. After completing an MA in Art at Goldsmiths, her practice — previously centred primarily on music — shifted towards the visual arts and developed within the context of the London art scene of the 1990s.

Her body of work includes series of paintings, videos, installations, and mostly musical performances. It revolves around the difficulty of speaking and issues of power relations, particularly through language, gender, and the political implications of representation. Her work is regularly exhibited in independent spaces as well as international institutions.