

Art performance et mise en jeu de la figure féminine : de la mutilation à la métamorphose des corps pour un renouveau de la pensée féministe

Paul Dissais

▶ **To cite this version:**

Paul Dissais. Art performance et mise en jeu de la figure féminine : de la mutilation à la métamorphose des corps pour un renouveau de la pensée féministe. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-02372201

HAL Id: dumas-02372201

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02372201

Submitted on 20 Nov 2019

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Dissais Paul
Master arts de la scène et du spectacle vivant : perspectives critiques
Études théâtrales

Université Rennes 2 Haute Bretagne
UFR ALC
Département Arts du spectacle

Art performance et mise en jeu de la figure féminine :

De la mutilation à la métamorphose des corps pour un renouveau de la pensée féministe

Mémoire de recherche de Master 2

Sous la direction de Bénédicte Boisson

2018-2019

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de mémoire, Bénédicte Boisson, pour l'intérêt porté et le temps consacré à ce projet de recherche. Sa disponibilité, sa patience, et son exigence m'ont été infiniment précieuses tout au long de ces deux années de recherche.

Mes remerciements s'adressent également aux membres du jury qui ont accepté de lire ce mémoire ainsi qu'aux professeurs d'Eudes théâtrales de l'université de Rennes 2 pour leurs enseignements.

Je souhaite également exprimer ma reconnaissance à l'équipe des Archives de la critique d'art de Rennes, pour leur accueil et leurs conseils avisés lors de mes recherches.

Enfin, je souhaite remercier mes proches, amis et parents, pour leurs encouragements et leur participation à la relecture de cette étude.

Sommaire

INTRODUCTION.....5

PARTIE 1 – PERFORMANCE ET FEMINISME : *REFIGURATION* DU FEMININ (Seconde vague féministe 1960-1970).....22

Chapitre 1 : L'art performance : un art au féminin.....23
1.1 Omission des femmes créatrices dans l'histoire de l'art occidental.....23
1.2 Émergence d'une parole artistique féministe au XX^{e} siècle.....26
1.3 La seconde vague féministe : pour un féminisme universaliste.....29
1.4 Art performance et émancipation des femmes artistes.....34

Chapitre 2 : Mise en jeu du corps et figuration symbolique.....36
2.1 Art corporel : corps et violence comme moyen d'action dans la performance.....36
2.2 Dynamique artistique pluridisciplinaire au XX^{e} siècle.....38
2.3 Interartistique et mise en regard de la figure féminine occidentale.....39

Chapitre 3 : Réappropriation des figures de femme-objet et de femme martyre...42
3.1 Influence des médias de masse sur les représentations du féminin.....42
3.2 Yoko Ono : le corps comme matérialité de l'esprit.....46
3.3 Blessures et mutilations dans l'œuvre de Gina Pane.....50
3.4 Remise en cause et critique de l'objectivation du corps féminin dans l'art corporel.....55

PARTIE 2 – ECLATEMENT DE LA FIGURE FEMININE : LE TEMPS DE LA DECONSTRUCTION (Troisième vague féministe années 1980-1990).....57

Chapitre 1 : Une entreprise de dé-figuration : un nouvel axe de réflexion pour les performeuses.....58
1.1 Émergence de la troisième vague féministe : expansion de nouveaux modes d'expression pour l'art performance.....58
1.2 Divergences théoriques et créatives chez les performeuses des années 1980-1990.....61
1.3 Les opérations chirurgicales-performances d'ORLAN : entre défiguration et *refiguration* du féminin.....65
1.4 L'art charnel : un manifeste esthétique en rupture avec l'art performance des années 1960.....76

Chapitre 2 : Hybridation des figures féminines : une identité fluctuante et plurielle 79
2.1 Observation des caractères de la figure féminine occidentale dans les hybridations d'ORLAN :.....79
2.2 Fusion entre la chair et l'alimentaire dans l'œuvre de Patty Chang et

Natacha Lesueur.....83

PARTIE 3 – VERS UNE NOUVELLE FIGURATION DU GENRE : APPARITION DE NOUVELLES IMAGES (de la troisième vague féministe à aujourd'hui).....90

Chapitre 1 : Théorie *queer* : subversion de l'identité et du genre.....91
1.1 Le « troisième sexe » et la genèse des études de genre.....92
1.2 Le militantisme LGBT face aux luttes féministes.....96
1.3 Introduction de la théorie *queer* dans le monde universitaire.....100

Chapitre 2 : Esthétique *queer* et déconstruction du genre.....102
2.1 La performativité du genre selon Judith Butler.....102
2.2 L'esthétique *queer* dans la sous-pratiques culturelles américaine.....110
2.3 Sexualités et identités mutantes dans l'œuvre d'Annie Sprinkle.....115

Chapitre 3 : L'art performance à l'ère d'un renouveau féministe.....122
3.1 Troisième vague féministe : un héritage fragmenté.....122
3.2 L'art performance contemporain : entre retour aux sources et renouvellement esthétique.....126

CONCLUSION.....132

BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES.....138

ANNEXES.....154
A- Photographies du corpus.....I
B- Écrits, manifestes et scripts des performances.....XVI
C- Écrits et manifestes féministes.....XXIII

INTRODUCTION

La scène se déroule le 29 mai 2014, au musée d'Orsay. Touristes et amateurs d'art assistent à une scène pour le moins étonnante. Dos au tableau *L'Origine du monde*[1] de Gustave Courbet, une jeune femme s'est assise sur le sol. Elle écarte alors les jambes, ouvre son sexe et reproduit la pose suggestive du fameux tableau[2]. L'assistance est médusée et les quelques gardes de sécurité, présents à ce moment, paniqués face à cette intrusion. Cette jeune femme, s'appelle Déborah De Robertis. C'est une performeuse luxembourgeoise et ex-*femen*[3] d'à peine 30 ans, qui depuis le début des années 2010, réinterprète à sa manière des œuvres majeures de l'histoire de l'art, dans les musées même où elles sont exposées. Souvent nue, accompagnée de musique ou de texte, elle redonne un corps, un visage et un regard à ses modèles. Cette fois-ci, devant l'*Origine du Monde*, il n'y avait pas seulement des spectateurs fixant cette représentation du sexe féminin, mais une femme bel et bien réelle, pouvant elle aussi leur faire face. Deux ans plus tard, l'artiste reproduit ce geste, artistique et militant, devant l'*Olympia*[4] de Manet. Elle est arrêtée par la police puis fait l'objet de 48 heures de garde à vue avant d'être relâchée suite à un rappel à la loi. Ces récentes performances montrent à quel point, plus de soixante ans après les débuts de cette pratique, celle-ci est encore vécue comme provocante, scandaleuse, voire rejetée et censurée. Elles témoignent également, que plusieurs décennies après les performances emblématiques de Yoko Ono, Valie Export ou bien Carolee Schneemann, l'art performance entretient toujours une relation privilégiée à la cause féministe.

Néanmoins, ce « courant » n'a pas uniquement été pratiqué par des femmes, pas plus qu'il n'a exclusivement traité du féminisme. La performance a embrassé un large spectre d'interrogations politiques, identitaires (classe, genre, sexe, couleur de

[1]COURBET Gustave, *L'Origine du monde*, 46 × 55 cm, Paris, Musée d'Orsay, 1866
[2]DE ROBERTIS Déborah, *Le miroir de l'origine*, Paris, musée d'Orsay, 29 mai 2014, voir annexe p. XV
[3]*Femen* est un groupe d'activistes féministes ukrainiennes, fondé en 2008. Ce groupe militant est internationalement connu pour les actions radicales de ses membres, militant seins nus dans de nombreux pays, contre l'esclavagisme et les violences sexuelles, ainsi que certaines politiques d'état, notamment religieuses.
[4]MANET Édouard, *Olympia*, 130,5 × 191 cm, Paris, Musée d'Orsay, 1863

peau) et esthétiques. Voilà pourquoi il s'agit d'une pratique artistique qui doit être analysée, prise dans son époque et le contexte socioculturel dans lequel elle a lieu. Les performeurs ont également soulevé la question de l'art en général, de son essence, ainsi que la relation entre l'artiste et sa création, et la forme et son public.

Pour cette étude, nous prendrons uniquement en considération le travail des performeuses dont les œuvres ont participé à et traité de l'émancipation des femmes. L'égalité entre les sexes ayant été l'une des plus importantes préoccupations sociétales, aux États-Unis et dans de nombreux pays d'Europe, depuis les années 1960, il est naturel que ces questionnements aient été aussi traités au sein de performances. L'artiste Cheri Gaulke affirma même que « la performance nous a fait découvrir une forme d'art jeune, dépourvue des traditions de la peinture ou de la sculpture, dépourvue des traditions régies par les hommes[5] ». C'était donc pour les jeunes artistes femmes un terrain vierge, aux nombreuses possibilités de revendications. Cette fois-ci, ce sont des femmes qui vont pouvoir s'exprimer à travers leur sensibilité artistique et politique.

Depuis plus de soixante ans, les performeuses ont eu à s'adapter aux différentes mutations socioculturelles liées aux droits des femmes, à la place qu'elles occupent dans la société et faire évoluer leur discipline en conséquence. La façon dont elles se sont exprimées au début des années 1960 et 1970 n'est pas identique à celle des années 1980 et 1990. En effet, tant le rapport à l'art que la conception même de ce que doit être le féminisme et comment il s'inscrit dans une œuvre n'ont cessé d'évoluer. Les artistes ont donc su renouveler leur engagement, et maintenir un regard critique et sans concession, sur nos sociétés patriarcales[6] afin d'affirmer une certaine idée de l'égalité entre les sexes. Camille Morineau, conservatrice du patrimoine et commissaire d'exposition, explique, dans son ouvrage *Artistes femmes de 1905 à nos jours*, en quoi la performance a été, selon elle, une forme particulièrement efficiente dans la revendication féministe :

[5]GOLBERG Roselee, *Performance : l'art en action*, Christian-Martin Diebold (trad.), Londres, Thames & Hudson, 1999, p. 129

[6]Le système patriarcal, dans la théorie féministe, se définit comme l'organisation sociale et juridique favorisant l'autorité du sexe masculin sur le sexe féminin.

> « […] la femme contemporaine trouve dans la performance […] le moyen de se redéfinir, bien au-delà de l'autoportrait : elle est engagée socialement et politiquement, consciente de la nécessité de réinventer son genre, de vivre sa sexualité. Il ne s'agit pas de représenter différemment le corps féminin ou masculin, mais d'en faire le lieu d'une transformation du monde. La performance est donc doublement performative : à la fois miroir et outil, elle bascule très vite dans le politique […][7]. »

C'est ici que se trouve notre intérêt pour cette recherche. Non seulement parce que les questions identitaires autour du genre et de la sexualité entrent encore en résonance avec notre époque, mais surtout parce que les performeuses d'hier à aujourd'hui tentent de faire de cette pratique, à leur manière, un levier d'action concret sur la société. Les performances de ces femmes ont favorisé et participé à un dialogue à la fois scientifique, politique et artistique majeur de la seconde moitié du XX^{e} siècle. Il est donc nécessaire pour comprendre les spécificités, l'importance et l'évolution de ce courant artistique de le mettre en regard des différents mouvements de pensée traitant des inégalités entre les sexes. Ces différentes mouvances féministes se sont exprimées à la fois dans les domaines de la politique, du militantisme, de la recherche universitaire et de la production culturelle.

Voici pourquoi l'étude qui est introduite ici portera sur l'art performance et la mise en jeu de la figure féminine : de la mutilation à la métamorphose des corps pour un renouveau de la pensée féministe.

La question qui se pose à nous lorsque nous observons les évolutions et les différentes mutations de l'art performance au cours du XX^{e} siècle porte sur la manière dont s'est articulée la relation entre art performance et théories féministes depuis les années 1960. En quoi ce dialogue à la fois scientifique, politique et artistique a-t-il renouvelé notre représentation occidentale de la figure féminine ?

Cette problématique fait écho à différents enjeux relatifs à l'art performance et aux luttes féministes : en quoi l'évolution esthétique des performeuses depuis les années 1960 a-t-elle reflété et participé à un renouveau de la pensée féministe à cette même période et inversement ? Quel a été le positionnement des artistes de performances face aux luttes féministes ? Cette période historique a-t-elle permis la

[7]MORINEAU Camille, *Artistes femmes de 1905 à nos jours*, Paris, Centre Pompidou, 2010, p. 105

constitution d'une nouvelle scène d'artistes se réclamant du féminisme ? Quels autres nouveaux modes de représentation du monde et des individus ces nouveaux formats artistiques ont-ils engendré ? Enfin, que reste-t-il de ces mutations esthétiques dans la pratique performative féminine contemporaine ?

Dans le cadre de notre étude, nous parlerons de « vagues » féministes. Les « trois vagues féministes », sont une périodisation très courante de l'histoire du féminisme occidental. C'est l'autrice et féministe américaine Martha Weinman Lear, dans un article apparu en 1968 dans le *New-York Times*, intitulé « The second wave feminism[8]», qui a défini, pour la première fois deux temps distincts du féminisme. Cet article fait le récit de la première vague féministe, c'est-à-dire le premier combat pour le droit de vote des femmes, de la fin du XIX^e^ siècle à la première moitié du XX^e^ siècle. Le mouvement est alors dominé par un féminisme bourgeois et une pensée qui s'inscrit dans le prolongement d'un libéralisme politique, luttant principalement pour l'accès des femmes à l'éducation et au droit de vote.

La deuxième vague se situe lors des Trente Glorieuses et se caractérise par des événements marquants, tels que les révoltes étudiantes de mai 1968 en Europe ainsi que le mouvement des droits civiques et l'opposition à la guerre du Vietnam aux États-Unis. Cette seconde vague lutte pour une plus grande autonomie financière des femmes, mais vise également à faciliter l'accès à la contraception, notamment la pilule. Cette nouvelle génération est portée par un féminisme radical, se plaçant idéologiquement contre les valeurs patriarcales. Il s'agit d'une période charnière de la lutte pour le droit des femmes et d'évolution de leur condition. Dans *Le Féminisme en mouvement*, Nancy Fraser analyse cette nouvelle vague, en évoquant néanmoins certaines de ses limites. Elle note par exemple : « on entend souvent dire que le relatif succès du mouvement en matière de transformation culturelle contraste de manière saisissante avec son incapacité relative à transformer les institutions[9]».

[8]LEAR WEINMAN Martha « The second wave feminisme », dans le *New-York Time*s, 10 mars 1968, p. 24-25

[9]FRASER Nancy, *Le féminisme en mouvement : des années 1960 à l'ère néolibérale*, Estelle Ferrarese (trad.), Lisieux, La découverte, 2012, p. 283

À cette même période, l'affinité entre féminisme et pratiques performatives se fonde autour d'une esthétique particulière, majoritairement portée par l'art corporel. Nous pourrions parler de « corps-slogan ». Ici, le corps est souvent exposé, dénudé, blessé ou bien objectivé. Le contexte dans lequel il prend place commente et alarme les sociétés occidentales sur leur rapport au féminin. Cette manière de faire renvoie à une conception fondamentale du corps comme lieu du politique, que les féministes ont largement contribué à élaborer. L'œuvre de Gina Pane, pionnière de l'art corporel, en est un bon exemple. Bien que n'étant pas ouvertement féministe, elle a très souvent interrogé le vécu féminin à travers ses performances. Son œuvre a été souvent mentionnée sous cet angle par de nombreuses féministes et chercheurs. On retrouve chez elle la nécessité de mettre en jeu son propre corps, de le blesser, afin, comme l'explique l'anthropologue et sociologue français David Le Breton, de « dénoncer les verrous moraux qui pèsent sur son corps de femme et la violence banalisée qui règne sur nos sociétés[10]». Nous pouvons également citer l'artiste Shigeko Kubota qui pour son *Vagina Painting*[11] de 1965, peint sur une toile à l'aide d'un pinceau fixé à ses sous-vêtements. Avec cette performance, l'artiste dénonce la suprématie masculine dans le milieu artistique tout en revendiquant sa féminité.

La performance est encore aujourd'hui réputée pour son aspect provocant. Le corps est un élément essentiel pour confronter le spectateur, ce dernier pouvant être mis en jeu de manière agressive et très directe. Cette utilisation du corps instaure une ambiguïté forte entre fiction et réel. C'est de cette ambiguïté que découle l'aspect scandaleux de cette pratique. À cette période, la performance a permis d'illustrer par des actions directes la violence systémique des sociétés patriarcales sur le corps de la femme. Les actions corporelles, des années 1960 jusqu'aux années 1970, se veulent minimalistes, très précises dans leurs intentions et particulièrement frontales dans leur propos.

La troisième vague féministe apparaît sous la plume de Rebecca Walker en

[10]LE BRETON David, « Body Art : la blessure comme œuvre chez Gina Pane », dans *Communications*, n°92, janvier 2013, p. 99-110, p. 108
[11]KUBOTA Shigeko, *Vagina Painting*, New-York, Perpetual Fluxus Festival, 4 juillet 1965

1992, dans un article intitulé « Becoming the third wave[12]». Cette nouvelle vague, se développe à partir des années 1980 jusqu'à la fin des années 1990, avant ce que certains chercheurs qualifient déjà de quatrième vague. La troisième vague est une période d'éclatement de la pensée féministe. Apparaissent alors de nouvelles notions telles que l'intersectionnalité. Ce concept est utilisé, pour la première fois, dans une optique féministe en 1994 par la juriste afro-féministe Kimberlé Williams Crenshaw dans un article intitulé « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur[13]». Cette notion était originellement utilisée en sociologie afin de souligner la pluralité des discriminations qu'une même personne peut subir, comme celles liées au genre, à l'orientation sexuelle ou à la classe sociale. La troisième génération féministe prendra à cœur de traiter des liens entre ces différents types d'oppression. Aux yeux des historiens, il ne s'agit plus d'un mouvement unifié, mais de revendications qui se déclinent en un vaste ensemble d'actions aussi bien politiques qu'artistiques. Dans L'*Histoire du féminisme* de Michèle Riot-Sarcey, il est question des causes de cette évolution de la pensée féministe :

> « D'un certain point de vue, le mouvement féministe a favorisé le développement des groupes de réflexion et de pression contre toutes les dominations de races, de sexe et de genre […]. Il faut cependant attendre les années 1990 pour que les lesbiennes militantes, en particulier, accèdent enfin à la visibilité. Le combat contre le sida, les parades annuelles de la lesbian and gay pride ont incontestablement servi la cause de l'autonomie. En ce sens, le féminisme a pu bénéficier de l'expérience critique de ceux et celles qui, trop longtemps, furent considérés comme déviants[14]. »

Cette nouvelle vague s'est imprégnée de la notion d'hybridité avec le développement de la théorie *queer*. Celle-ci, s'affirme au début des années 1990 avec des penseurs tels que Judith Butler, David Halperin et Eve Kosofsky. La pensée *queer* prône une dissociation complète entre sexe (donnée biologique) et genre (construction socioculturelle), en plus de s'opposer à une lecture exclusivement

[12]WALKER Rebecca, « Becoming the third wave » dans *Ms.* Magazine, vol. 11, n°2, 1992, p. 39-40, voir annexe p. XXIV – XXV

[13]WILLIAMS CRENSHAW Kimberlé, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur » [1994], dans *Cahiers du Genre*, n°39, février 2005, p. 51-82

[14]RIOT-SARCEY Michèle, *Histoire du féminisme*, Lisieux, La découverte, 2015, p. 103

binaire de l'inégalité entre les sexes. Ainsi, les performeuses vont aborder de nouvelles réflexions autour de l'homosexualité, de la trans-sexualité et de l'identité en général, en s'appuyant principalement sur le corpus de recherches des *gender studies*.

Concernant l'art performance, il ne s'agira plus de mettre en scène des corps meurtris et blessés, mais au contraire, d'essayer de modifier en profondeur la conception occidentale des corps féminins et masculins. Remettre en cause notre idée du genre, de la sexualité ainsi que notre perception des corps eux-mêmes au profit d'une identité plurielle, hybride et fluide. Ces performances ne mettront pas en jeu leur militantisme de la même manière qu'auparavant. L'engagement politique très frontal des performeuses des années 1960 et 1970 va laisser place à davantage de fantaisie, d'humour et de dérision.

Pour mieux comprendre les évolutions et la pluralité des pensées féministes, il semble donc intéressant de les mettre en perspective avec les pratiques performatives de ces différentes décennies, celles-ci ayant matérialisé par la création artistique des points théoriques fondamentaux du féminisme de la seconde et troisième génération. Plus encore, ces formes ont sans doute eu, inversement, un impact sur la pensée féministe de leur temps et une influence sur son évolution.

Toutefois, si nous pouvions retenir un principe quasi-fondamental de l'art performance à vocation féministe, c'est bel et bien, son utilisation continue de la figure féminine. Décennie après décennie, et malgré différentes variations esthétiques et théoriques, ces performeuses vont tenter de représenter et d'interroger à leur manière et bien souvent avec leur propre corps, une figure du féminin. Elles vont par leur engagement artistique, participer à un débat de société sur la représentation de la femme, de sa supposée féminité et davantage à partir des années 1980 et 1990, du genre en général.

En effet, les performeuses ont très souvent souhaité à la fois se mettre elles-mêmes en jeu en tant que femmes et artistes, utiliser le corps féminin comme sujet et objet de création, tout en essayant de représenter et incarner une figure féminine. La figure est une représentation de quelqu'un ou de quelque chose de manière

graphique et visuelle. En peinture, celle-ci fonctionne comme une esquisse, un dessein dans l'espace, une forme plastique. Le célèbre peintre Fernand Léger allait jusqu'à affirmer que nous devrions « considérer la figure humaine non pour sa valeur sentimentale, mais pour sa valeur plastique[15]».

Il existe en art plusieurs grandes catégories de figures telles que la figure masculine ou féminine. Il en est majoritairement question dans l'art pictural et pour la sculpture, pourtant la littérature, le théâtre, le cinéma et la performance sont eux aussi créateurs d'images à la puissance figurative inouïe. Dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Julie Sermon explique la manière dont la figure a été réinvestie au XX^{e} siècle par les arts du spectacle :

> « Figure n'est pas un mot nouveau, mais au XX^{e} siècle, il a pris une acception nouvelle, qui le fait entrer en concurrence avec la notion littéraire de personnage. L'investissement de ce terme, jusqu'alors réservé aux arts plastiques, témoigne d'une nécessité : élargir le vocabulaire en usage pour parler de « personnages » dont la nature, les fonctionnements, les enjeux théâtraux sont manifestement autres que les attentes qu'on pourrait en avoir[16].»

Julie Sermon poursuit cette définition en distinguant trois champs sémantiques nécessaires à la création d'une figure. Il y a « le visible[17]», c'est-à-dire la définition du personnage par ses contours, son apparence et non par son intériorité. « Le symbolique[18]», à savoir la manière dont une figure est liée à une notion d'exemplarité, la façon dont elle cristallise un imaginaire collectif autour d'un objet ou d'un sujet en particulier. Et enfin, « la technique[19]», qui désigne les différents types de constructions plastiques ou textuelles mis en œuvre pour représenter ou incarner une figure.

Pour le théâtre, la création de figures permet de s'émanciper des limites de l'écriture dramatique, épique ou psychologique. Elle intervient à un moment précis de l'histoire de l'art où de nombreux artistes expérimentent de nouveaux modes de récit, voire tentent de s'en défaire. De leur côté, les performeurs, homme ou femme,

[15]LEGER Fernand, *Fonctions de la peinture,* Paris, Gallimard, 2004, [1975], p. 75
[16]SERMON Julie, « Figure (approche esthétique) », dans Michel Corvin (dir.), *Le Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2008
[17]SERMON Julie, *ibid.*
[18]SERMON Julie, *ibid.*
[19]SERMON Julie, *ibid.*

étaient, à l'origine, particulièrement critiques et réticents, vis-à-vis des principes de simulation ou d'identité artificielle propres au théâtre. Par conséquent, il peut sembler paradoxal d'appliquer le concept de « figure » emprunté au champ théâtral, dans l'analyse de ces performances. Ceci, se justifie par le fait que cette notion désigne justement une mise en cause du personnage théâtral et fictionnel traditionnel. D'autre part, ces artistes, bien que se mettant en situation, très souvent, en leur propre nom, n'échappent pas une dimension symbolique et figurative. Enfin, certaines performeuses, d'autant plus pour la période la plus récente, en viennent à considérer la production de figures (et non de personnages, en effet) comme un élément fondamental de leur pratique.

Un bon exemple de cette figuration, concernant la performance pourrait être le travail de Faith Wilding, notamment pour sa performance intitulée *Waiting*[20] en 1972. Wilding reste alors immobile sur une chaise. D'une voix monotone, elle énumère toutes les attentes possibles dans la vie d'une femme « En attendant d'être mariée/en attendant mon bébé…[21]» Toutes les femmes semblent être représentées par cette artiste, se transformant alors en figure symbolique.

Une autre performeuse très célèbre comme ORLAN, écrit en 1992, à propos de sa propre production artistique qu'il s'agit « de mettre de la figure sur son visage[22]», c'est-à-dire de représenter à l'aide de son propre corps différentes femmes. Ce travail est très perceptible dans ses hybridations photographiques où elle mélange à l'aide d'outils numériques sa propre image et différentes représentations féminines, tour à tour américaines, africaines ou pré-colombiennes.

Pour le théâtre comme pour la performance, ces présences « sont des créatures affichées comme artefacts, des identités scéniques et poétiques avant d'être (ou pas) les supports d'une histoire, d'un sens, d 'une individualité[23]». La force de la performance tient à la simplicité des dispositifs qu'elle peut engendrer. Les projections possibles pour le spectateur sont dès lors infinies. Il sera donc essentiel de nous attarder sur cette notion pour mieux comprendre la manière dont les

[20]WILDING Faith, *Waiting*, Santa Clarita, WomanHouse, 1972
[21]GOLDBERG Roselee, *Performance : L'art en action*, *op.cit*, p. 132
[22]ORLAN, *Ceci est mon corps… Ceci est mon* logiciel, Standartu spaustuvé, (Vilnius/Europe), AL DANTE AKA, 2011, p. 48
[23]SERMON Julie, « Figure (approche esthétique) », *op.cit*

performeuses ont chacune, à leur façon, repensé la représentation de la femme et remis en question les mythologies, rituels sociaux et autres archétypes iconographiques associés à l'histoire de la figure féminine. Dans cette étude, nous nous attacherons alors principalement à la valeur symbolique de la figure.

L'état de la recherche, au sujet de la performance, a montré que celle-ci a majoritairement été traitée pour la période des années 1960 et 1970, dans les domaines de l'histoire de l'art et des arts plastiques.

Concernant la performance. Nous n'hésiterons pas à élargir la conception même d'une œuvre dite « performative », nous aborderons aussi bien les œuvres de performeuses emblématiques que divers genres affiliés à l'art performance et à des sous-pratiques culturelles, comme le *post-porn*[24] ou encore les pratiques *drags*[25]. Notre choix se portera sur des actions directes, mais également sur des séries photographiques et des performances vidéo. Nous considérons ici, la définition donnée par l'artiste ORLAN à la performance, particulièrement éclairante :

> « […] la performance est un cadre vide dans lequel les pratiques artistiques viennent se questionner. Contrairement à ce que certains pensent la performance n'est pas un style voué à l'éphémère et qui serait identifié aux années 1970. On pourrait dire que la performance est une tendance artistique influencée par toutes ces pratiques. Dans cette nouvelle pratique artistique intervient le médium corps, ce qui facilite l'identification car tout le monde a un corps[26].»

Nous nous appuyons également sur la vision de l'art performance défendue par RoseLee Goldberg, qui a reconnu, dès les avant-gardes historiques, au début du XX^e^ siècle, comme le futurisme ou le dadaïsme, un recours à la performance, dans des

[24]La post-pornographique est un mouvement qui se déploie à travers différents formats artistiques, notamment le cinéma, la photographie et les arts scéniques. Ce mouvement implique, comme pour la pornographie classique, des scènes de sexe non simulées. La post-pornographie ajoute à cela, une dimension plus réflexive sur ce que la sexualité comporte de politique. Ce mouvement lutte principalement pour la visibilité de la sexualité féminine et celle des minorités sexuelles.

[25]Voir notamment, GRECO Luca, KUNERT Stéphanie, « Drag et performance », dans Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, 2016, p. 222-231, [Le drag connaît de multiples variantes, parmi lesquelles les figures de la drag queen et du drag king sont les plus connues. Les drag queens peuvent être définies comme des personnages à la féminité souvent hyperbolique, joués par des personnes assignées « hommes » à la naissance. […] La culture du drag se développe aussi au sein d'une tradition qui est celle des bals ; les gays, les lesbiennes et les travestis blanc·he·s avaient la possibilité de se rencontrer dans des endroits sûrs et d'explorer diverses formes de subversion des normes de genre, par et dans les pratiques de danse et de travestissement], p. 222-223

[26]ROQUES Sylvie, « Les préjugés ébranlés par l'art-action », entretien avec ORLAN, dans *Communications*, n°92, janvier 2013, p. 219-229, p. 219

formes conventionnellement associées au théâtre ou à la danse[27]. Ce qui compte pour RoseLee Goldberg, c'est d'observer l'artiste et créateur agir directement sur l'œuvre. Selon nous, art performance, pratique *drag* et *post-porn*, se rejoignent dans cette même vision de l'artiste agissant, à la fois concepteur, et acteur de sa proposition.

Les œuvres abordées s'inscrivant très clairement entre différentes disciplines artistiques, celle de l'art performance, du théâtre et des arts plastiques, c'est bien à leur croisée que nous situerons notre réflexion. Il sera donc indispensable de nous confronter à la question théorique complexe de la dimension théâtrale et/ou plastique des formes qui nous intéressent ici.

L'étude de ces artistes et de leurs œuvres se fera à partir d'un point de vue historique, impliquant une recherche d'archives et une approche orientée par l'histoire de l'art et des spectacles et esthétique.

La recherche autour de l'utilisation de la figure féminine dans l'art performance, nécessitera de mettre en lien l'histoire des arts et l'histoire culturelle occidentale en matière de conditions de vie des femmes et des luttes féministes depuis les années 1960. Cela nous permettra de mettre en perspective les différences et l'évolution de la figure féminine, dans sa dimension esthétique et politique. Il sera également question du corps comme moyen de l'art ainsi que la relation complexe qui se tisse entre art performance, corps et politique.

Le discours des artistes aura une place prépondérante dans cette recherche tout comme la réception de ces œuvres par le public et la critique. La méthodologie de cette recherche consistera à mettre en lien le discours et le travail de ces performeuses avec différentes théories et sensibilités féministes de la seconde moitié du XX^{e} siècle. Tenter de comprendre en quoi ces œuvres ont pu alimenter les débats intellectuels, sociaux et politiques de leur temps. Nous essaierons de trouver pour chaque artiste un concept important de la pensée féministe et une figuration féminine en particulier.

Concernant le cadrage chronologique, nous faisons le choix de segmenter notre

[27]Voir GOLDBERG RoseLee, *La Performance : du futurisme à nos jours,* Christian-Martin Diebold, Lydie Echasseriaud (trad.), Paris, Thames & Hudson, 2001

démonstration selon les différentes vagues féministes, théorisées successivement par Martha Weinman et Rebecca Walker, plutôt que de nous appuyer sur les expressions de « féminisme » et « post-féminisme » qui ont le défaut de laisser penser à un clivage fort et radical entre deux périodes plutôt qu'à une dynamique évolutive complexe. L'important ici, est de ne pas assimiler le mouvement féministe à phénomène progressif, sans heurts, ni contradictions, mais au contraire, montrer combien ce dernier a pu changer de forme et définir différemment les notions de liberté ou d'égalité, démultiplier ses discours, les moyens et objectifs de ses actions ainsi que ses enchevêtrements avec d'autres mouvements sociaux.

Notre recherche s'appuie donc sur différents ouvrages majeurs. Les publications de RoseLee Goldberg, notamment *Performance : du futurisme à nos jours*[28], qui recense plus de 300 artistes de performance et se concentre majoritairement sur le corps comme outil d'émancipation. Nous utiliserons également les ouvrages de théoriciens importants de ce mouvement artistique, tels que Chantal Pontbriand, Anne Tronche et François Pluchart. Notons également le travail d'O'Reilly Sally, autour de l'utilisation du corps dans l'art contemporain, celui de l'anthropologue David Le Breton, ainsi que *La Construction sociale du corps*[29] de Christine Detrez.

L'ouvrage *La Performance : entre archives et pratiques contemporaines*[30] sous la direction de Janig Bégoc, Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan nous accompagnera dans l'analyse des différents médiums et archives utilisés par ces artistes. Nous travaillerons également à partir du « Manifeste de l'Art charnel[31] » rédigé par ORLAN, pour mieux cerner les évolutions entre la pratique performative des années 1960-1970 et celle des années 1980-1990.

Concernant l'utilisation de la figure nous appuierons en grande partie notre réflexion sur le travail de Julie Sermon et sa thèse *L'effet-figure : état troublé du*

[28]GOLDBERG RoseLee, *La Performance : du futurisme à nos jours, op.cit*
[29]DETREZ Christine, *La Construction sociale du corps*, Paris, Éditions du Seuil, 2002
[30]BEGOC Janig, BOULOUCH Nathalie, ZABUNYAN Elvan (dir.), *La performance : entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, P.U.R, 2011
[31]ORLAN, « Manifeste de l'Art Charnel », *op.cit*

personnage contemporain[32] ainsi que les travaux d'Emmanuel Molinet sur la figure de l'hybride et ceux de Renate Lorenz sur celle du *drag*.

Afin de faire le lien entre pratique performative et lutte féministe, notre recherche s'appuiera sur un large choix de textes et d'autrices féministes, comme *Le Deuxième Sexe*[33] de Simone De Beauvoir, mais également l'historienne et féministe Linda Nochlin dont les travaux de recherche ont traité de la place occupée par les femmes dans la production artistique et culturelle occidentale depuis le XVII^{e} siècle. Nous retrouverons également l'historienne du féminisme Michèle Riot-Sarcey ainsi que différents textes et publications appartenant aux *feminist* et *gender* s*tudies.* Nous aborderons également des textes féministes intersectionnels, comme ceux d'Angela Davis ou Kimberlé Williams Crenshaw.

Enfin nous citerons les travaux d'Ann Oakley, sociologue féministe, qui fut la première à définir le terme de *gender roles* et la philosophe américaine Judith Butler qui a théorisé la « performativité du genre ». Ces chercheuses nous permettront de définir les moments clefs de l'avancée des *feminist* et *gender studies* et de mettre en perspective la pluralité des définitions données à cette notion en fonction des époques et des champs disciplinaires.

Dans le cadre de cette étude, il est important de travailler sur des artistes femmes et des performances emblématiques de ce courant artistique en Occident à différentes périodes. L'objectif étant d'analyser les mutations esthétiques de cette pratique, en lien avec de nouvelles conceptions de la féminité et du genre. La seconde moitié du XX^{e} siècle constitue un bouleversement certain de nos modes de représentation avec le développement de la photographie digitale, la démocratisation de la vidéo et de différents outils numériques.

Notre corpus s'appuie donc sur différents critères. Dans un premier temps, la critique des images traditionnelles de la femme, une mise en jeu du corps en présentiel ou par l'intermédiaire d'un médium en particulier, ainsi qu'une transformation corporelle, que ce soit à l'aide de matériaux, de logiciels ou de

[32]SERMON Julie, *L'Effet-figure : états troublés du personnage contemporain*, thèse de doctorat en Études théâtrales, Jean-Pierre Ryngaert (dir.), Paris 3, 2004
[33]DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe,* II, Paris, Gallimard, 2008, [1949]

costumes. Ces performances devront toutes également, à leur manière, représenter et/ou déconstruire une figure féminine et interroger la représentation du corps féminin. Il est important de noter que les artistes que nous avons retenues ne revendiquent pas toutes un propos féministe, mais la représentation des femmes est au cœur de leurs œuvres. Nous allons faire appel à des créatrices utilisant différents médiums comme la photographie, la vidéo, mais aussi à des artistes de scène. Ce corpus nous donnera ainsi également à voir et à comprendre la porosité entre l'art performance et de nombreuses disciplines artistiques.

Concernant la période des années 1960 et 1970, nous étudierons la performance de Yoko Ono, *Cut Piece* [Œuvre Coupée][34] réalisée en 1964. Pour cette performance, cette artiste du mouvement *Fluxus* s'est mise en scène, totalement immobile, face à des spectateurs pouvant s'emparer d'une paire de ciseaux, découper un morceau de sa tenue et l'emporter avec eux. Cette action est bien souvent considérée comme une des premières performances féministes.

Nous aborderons également l'œuvre de l'artiste française Gina Pane, figure emblématique du mouvement de l'art corporel, en particulier l'action *Azione Sentimentale*[35] [Action sentimentale] en 1973, *performée* à Milan devant un public, au premier rang, exclusivement féminin et dans laquelle l'artiste se mutile avec les épines de deux bouquets de roses et une lame de rasoir. Gina Pane nous permettra d'étudier les notions de blessure et d'endurance chères à l'art corporel, ainsi que l'usage du corps dans sa dimension sociologique et mythologique.

Concernant la performance des années 1980 et 1990, nous nous pencherons sur le travail de l'artiste française, pluridisciplinaire ORLAN. Après avoir marqué les années 1970 avec des performances comme *Le Baiser de l'Artiste*[36] ou encore *MesuRage*[37], ORLAN est allée jusqu'à modifier son propre corps par une série d'opérations chirurgicales, à la fin des années 1980. Son objectif étant de questionner les standards de la beauté féminine. Selon l'artiste, son « processus créatif est d'interroger les pressions sociales, politiques, culturelles, traditionnelles et

[34]ONO Yoko, *Cut Piece*, New-York, Carnegie Recital Hall, 1965, voir annexe p. I

[35]PANE Gina, *Azione Sentimental*, Milan, Galerie Diagramma, 1973, voir annexe p. II

[36]ORLAN, *Le Baiser de l'artiste*, Paris, quatrième édition de la Foire Internationale d'Art Contemporain, 1977, voir annexe p. III

[37]ORLAN, *MesuRage de la rue Châteaubriand*, Nice, rue Châteaubriand, 1976

religieuses qui s'impriment dans la chair[38]». Pour ORLAN « la peau est un déguisement comme tout autre vêtement et il n'y a pas de raison qu'on ne puisse en changer à volonté[39]». Elle renouvelle l'art performance à travers la chirurgie esthétique et pousse à l'extrême la modification corporelle.

La performeuse américaine Patty Chang, qui utilise comme principaux médiums la vidéo et la photographie, va elle aussi modifier son apparence physique et ses attributs féminins. Dans la performance-vidéo datant de 1998, *Melons (at a loss)* [Melons (à perte)][40], elle découpe deux melons cachés dans son soutien-gorge tout en racontant face à la caméra différentes anecdotes de son enfance, toutes liées à sa relation avec sa tante décédée d'un cancer du sein. Elle met en scène une figure féminine qui interroge son propre corps, un corps qu'elle met à distance, par l'utilisation de postiches, et qui ne semble plus lui appartenir. Elle décide alors de simuler une mutilation d'elle-même. Ce qui détonne dans cette performance, c'est l'utilisation des melons qui dédramatise ce geste et y ajoute une touche quasi-humoristique.

Nous nous concentrerons également sur l'œuvre de la française Natacha Lesueur, performeuse, plasticienne et photographe formée à la Villa Arson à Nice. Dans ses photographies, elle exploite les stéréotypes associés à la féminité comme la cuisine ou la beauté. Une grande partie de sa production artistique met en relation le corps et la nourriture. Avec sa série de photographies *Aspics*[41], en 1999, elle met en scène une fusion entre la chair et l'alimentaire en se focalisant sur une seule partie de son corps, à savoir le crâne. Cette hybridation entre la peau humaine et des aliments se retrouve également dans le travail de Patty Chang et sa performance photographique *Legs Lemons* [Jambes Citrons][42] en 1998.

Nous étudierons ensuite, spécifiquement pour la décennie 1990, l'affinité entre la théorie *queer* et l'art performance avec le travail de Cindy Sherman, photographe

[38]NEUTRES Jérôme (dir.), *ORLAN en capitales,* Paris, Maison européenne de la photographie, 2017, p. 54
[39]NEUTRES Jérôme (dir.), *ORLAN en capitales, ibid.* p. 30
[40]CHANG Patty, *Melons (at loss)*, 4 minutes, SD Vidéo, 1998, [en ligne]: https://vimeo.com/26829336, (dernière consultation le 28/06/2019), voir annexe p. IX
[41]LESUEUR Natacha, *Aspics*, épreuve chromogène brillante ou ilfochrome, 80 × 80, 1998, Nice, Galerie Soardie, 1998, voir annexe p. XI
[42]CHANG Patty, Legs Lemons, 59,4 × 40, New-York, Jack Tilton Gallery, 1999, voir annexe p. X

et performeuse américaine. Elle est connue, depuis les années 1960, pour se mettre elle-même en scène dans des séries photographiques dans lesquelles elle interprète de célèbres figures féminines de la culture populaire, notamment celles du cinéma, mais également des pastiches d'œuvres connues de l'histoire de l'art. La concernant, nous nous intéresserons principalement à ses photographies du début des années 1990, où elle se travestit pour la première fois en homme, en particulier dans *Untitled #224*[43].

Enfin, nous aborderons l'œuvre d'Annie Sprinkle, ancienne prostituée et actrice pornographique née à Philadelphie reconvertie en performeuse et universitaire suite à un doctorat en sexualité humaine. Elle appartient au mouvement de la post-pornographie. Dans ses performances, elle interroge les rôles attribués aux femmes dans notre culture sexuelle, notamment dans son spectacle *Post porn modernist show*[44]. Ce *show* est une succession de saynètes décalées et autobiographiques, dans lesquelles l'artiste incarne plusieurs de ses identités de femme et aborde avec fantaisie de nombreux tabous liés à la sexualité féminine.

Néanmoins, ce corpus n'est pas figé. Ainsi, les paroles et travaux de nombreuses autres performeuses nous permettrons d'enrichir nos démonstrations et venir compléter l'analyse des œuvres de notre corpus.

Nous organiserons notre étude en trois axes. Dans un premier temps, nous analyserons la relation toute particulière unissant la pensée et les différents mouvements féministes à l'art performance, au cours des années 1960-1970. Il sera alors question d'analyser la manière dont s'est structurée cette relation et d'interroger l'apparition d'une nouvelle scène de femmes artistes se réclamant du féminisme. Nous travaillerons sur la manière dont l'art performance, à ses débuts, a constitué une remise en cause de la technicité artistique et un moyen pour les femmes d'investir le paysage culturel occidental. Nous poursuivrons cette réflexion sur la façon dont l'art performance, et en particulier l'art corporel, ont matérialisé

[43]SHERMAN Cindy, *Untitled #224*, photographie cibachrome, 121.9 × 96.5, issue de la série *History Portraits/Old Masters*, Los Angeles, Collection of Linda and Jerry Janger, 1990, voir annexe p. XII
[44]SPRINKLE Annie, *Post porn modernist show,* New-York, Harmony Theater, 1989, voir annexe p. XVIII-XIV

par un geste artistique toute une réflexion sur le « corps politique ». Cette pratique s'inscrit à la fois comme précurseur et prolongement de différentes pensées féministes, conscientes de l'aliénation nouvelle des médias de masse sur la figuration du féminin.

Dans un second temps, nous aborderons le tournant que constitue la période des années 1980 et 1990 dans le rapport entre art performance et pensée féministe. Après avoir interrogé la représentation de la femme ainsi que l'inscription des marques du politique et du culturel dans la figuration féminine, les performeuses des années 1980-1990 vont chercher à altérer et à transformer cette même figure. Cette hypothèse convoque deux réflexions : l'idée que l'art performance de cette période, alors consciente de son héritage, va chercher à se renouveler par le biais de différents médiums et par la manière dont ils vont être utilisés. D'autre part, cette recherche esthétique va s'avérer être un moyen d'explorer et de ré-inventer la figure féminine. Nous aborderons à ce moment le travail d'ORLAN. Nous verrons en quoi ses performances chirurgicales participent à un rejet des normes de beauté féminines. Nous étudierons ensuite la notion d'hybridation, importante pour l'art performance des années 1980 et 1990, grâce au travail d'ORLAN de nouveau, et à celui de Patty Chang et Natacha Lesueur.

Enfin, notre dernier chapitre traitera du développement de plus en plus important, à la fin du XX^{e} siècle, d'une théorie alternative, dite *queer*. Nous verrons en quoi ce phénomène culturel et social a remis en cause notre conception binaire du genre, pour aboutir à de nouvelles figurations du féminin. Nous traiterons, à ce moment, du concept de « performativité du genre » théorisé par la philosophe Judith Butler. Nous illustrerons alors, cette notion en analysant les travestissements photographiques de Cindy Sherman. Ensuite, nous ferons intervenir Annie Sprinkle, figure importante du *post-porn*, qui nous éclairera sur la réappropriation sexuelle des femmes, inhérente à la conception féministe du mouvement *queer*. Pour conclure, nous essayerons de voir ce qu'il reste de l'influence de l'art performance féministe des années 1960 jusqu'aux années 1990 sur la pratique performative contemporaine et ses représentations de la figure féminine.

PARTIE 1 – PERFORMANCE ET FEMINISME : *REFIGURATION* DU FEMININ (Seconde vague féministe 1960-1970)

Ce premier chapitre a pour objectif d'éclaircir l'affinité entre féminisme et pratique performative. Il sera tout d'abord question de l'encadrement et des limites imposées aux femmes en matière d'expression artistique au cours de l'histoire de l'art occidentale. Nous verrons ensuite en quoi le mouvement féministe, de la première vague, qui émerge à la fin du XIX^{e} siècle, a permis aux femmes d'investir progressivement la sphère culturelle. Ceci nous permettra de mieux comprendre le lien tacite qui existe entre revendication féministe et pratique artistique.

Cette contextualisation nous amènera à étudier l'émergence de l'art performance à partir des années 1960, période d'expansion des luttes féministes. Nous essayerons dès lors de déterminer pourquoi cette pratique artistique d'un nouveau genre, qui a instauré un lien inédit entre art et politique, s'est trouvée être la forme la plus efficiente pour exprimer les revendications féministes de son temps. Ce chapitre nous permettra donc d'interroger plus précisément les points communs entre la pensée féministe et la performance, en particulier le mouvement de l'art corporel, comme le concept de « corps-politique », associé à une dynamique pluridisciplinaire, ainsi que leur critique conjointe de l'aliénation nouvelle des médias de masse sur la figuration du féminin.

Nous illustrerons en analysant certaines artistes majeures de l'art performance historique et leur utilisation commune de la figure de femme-objet ou martyre. Nous tenterons alors de déterminer la manière dont ces artistes ont souhaité *refigurer* le féminin hors des clichés habituels, et exprimer une autre réalité de l'existence et du vécu des femmes à cette période de l'histoire.

Chapitre 1 : L'art performance : un art au féminin

Pour cerner au mieux la révolution culturelle et politique que constitue, à partir des années 1960, le mouvement de libération des femmes et l'apparition d'une scène artistique ouvertement féministe, il est important de revenir sur les origines de cette lutte à venir. En effet, la critique d'une hégémonie masculine, notamment dans les domaines du pouvoir et de la création artistique ainsi que les premières œuvres traitant des inégalités entre les sexes apparaissent bien avant la seconde vague féministe et l'émergence de l'art performance. Il nous apparaît donc essentiel d'aborder les œuvres de ces premières artistes féministes et expliquer dans quelle mesure, elles sont devenues de véritables références pour la seconde génération féministe, qui a trouvé dans la performance un moyen de perpétuer un héritage féministe à la fois idéologique et esthétique.

1.1 Omission des femmes créatrices dans l'histoire de l'art occidental

Dans l'histoire occidentale, malgré quelques rares exceptions, l'accès des femmes à la création artistique a toujours été limité et encadré. En 1971, l'historienne de l'art et féministe américaine Linda Nochlin, s'est posée cette question : pourquoi n'y a-t-il pas eu de grande femme artiste[45] ? Pour y répondre, elle entreprend une relecture inattendue et impertinente pour l'époque, de la contribution des femmes à l'histoire de l'art occidental. Elle fait le constat d'une amnésie historique généralisée quant à l'apport de celles-ci à la civilisation, notamment dans les domaines culturels.

Historiquement, la femme a principalement été associée à la passivité et à la procréation alors que l'homme l'était à la création et à la production. Cette conception binaire des genres qui attribue des fonctions contraires aux deux sexes, fait d'une femme artiste, un être déviant**.** Au cours de l'Histoire, les femmes ont majoritairement pratiqué des arts d'agrément comme la broderie au Moyen Âge.

[45]NOCHLIN Linda, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes » [1972], dans *Femmes, art et pouvoir : et autres essais,* Oristelle Bonis (trad.), Nîmes, 1993, p. 201-241

Traditionnellement, le sexe féminin était mis à l'index de la création artistique :

> « D'abord et dès le XVI[e] siècle, les femmes sont cantonnées à des domaines et des sujets mineurs […] ainsi en peinture, le portrait, la nature morte, les paysages tandis que les sujets historiques et mythologiques sont traités par les hommes[46]. »

On accorde aux femmes à quelques moments de l'Histoire et pour des pratiques bien particulières le statut d'interprète. Par conséquent, l'art est devenu au fil des siècles, en Occident, le vecteur principal de la subjectivité de l'homme blanc, tant en matière de croyance que d'expérience du monde.

Jusqu'au XIX[e] siècle, cette entente unilatérale autour du génie masculin et la négation complète d'un potentiel génie féminin en matière d'art n'est pas ou peu traitée. Les conditions sociales qui pourraient favoriser l'accès des femmes à des formations artistiques restent indiscutées. Celles-ci sont matériellement dépossédées et contraintes à la dépendance d'un homme.

On admet la possibilité pour elles d'êtres chanteuses, comédiennes ou bien danseuses. Cependant, il leur est très souvent nié la possibilité de créer. On peut trouver dans l'histoire de l'art quelques exceptions notables, comme la peintre Élisabeth Vigée Lebrun (1755-1842), l'autrice et dramaturge Olympe de Gouges (1748-1793), considérée comme une pionnière du féminisme français, ou encore la danseuse Loïe Fuller (1869-1928). Néanmoins ces personnalités féminines importantes de l'histoire de l'art sont minoritaires**,** ainsi les noms et les œuvres de beaucoup d'autres ne sont pas ou peu passées à la postérité. Il était également rare, à l'époque, pour ces femmes artistes, de traiter de la condition féminine et d'affirmer une parole féministe, même si leurs parcours peuvent refléter à eux seuls une insoumission face à l'ordre établi.

Il y a donc des raisons sociales et culturelles inhérentes à l'exclusion et à l'omission des femmes créatrices. Néanmoins, selon Simone de Beauvoir, les femmes sont les premières à devoir s'en interroger. En effet, l'autrice clôture son

[46]BOUGERET Florence « Sociologie/femme artistes et images de femmes », sur le site des *Papiers Universitaires*, 20 mai 2012 [en ligne] : https://papiersuniversitaires.wordepress.com/2012/05/20/sociologie-femmes.artistes-et-images-de-femmes-par-florence-bougueret/ (consulté le 22/12/2018)

essai *le deuxième sexe*, écrit en 1949, en identifiant pour une majorité de femmes une « modestie raisonnable [47]» qui les empêcherait de s'aventurer avec force dans la sphère artistique et culturelle. Toujours selon l'écrivaine, pour la femme « plaire est son plus grand souci ; et souvent elle a déjà peur du fait qu'elle écrit, de déplaire en tant que femme[48]». Celles-ci nourriraient un réel mépris pour leur potentiel créatif, et les quelques femmes aspirant à une carrière artistique doivent supporter les regards accusateurs des hommes, ainsi que ceux de nombreuses femmes, « quand elle se décide à peindre ou à écrire à seul fin de remplir le vide de ses journées, tableaux et essais seront traités comme des « ouvrages de dames », elle ne leur consacrera ni plus de temps ni plus de soin[49]». Ne pouvant espérer faire carrière en tant qu'artiste, les femmes préféreront davantage s'investir dans leur vie familiale et privée. Simone de Beauvoir poursuit : « c'est souvent au moment de la ménopause que la femme pour compenser les failles de son existence se jette sur le pinceau ou la plume : il est tard ; faute d'une formation sérieuse, elle ne sera jamais qu'un amateur[50]». Elle conclut : « L'art, la littérature, la philosophie sont des tentatives pour fonder à neuf le monde sur une liberté humaine : celle du créateur ; il faut d'abord se poser sans équivoque comme une liberté pour nourrir pareille prétention. Les restrictions que l'éducation et la coutume imposent à la femme limitent sa prise sur l'univers.[51]»

Simone de Beauvoir traite dans ce chapitre du lien entre la libération des femmes et le possible avènement d'une génération de femmes artistes soucieuses d'innover en matière d'art. C'est la liberté de la femme qui lui offrira la possibilité de devenir artiste, et l'artiste qui permettra de libérer la femme. Ces deux phénomènes sont inhérents l'un pour l'autre et ne peuvent êtres résolus séparément. Voilà pourquoi le féminisme a depuis toujours, et encore aujourd'hui, interrogé la domination masculine en matière d'expression artistique. Loin de positionner les femmes comme uniques victimes de ce système d'oppression, Simone de Beauvoir les encourage à ne plus être complices de cette norme, et admet que beaucoup

[47]DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe,* II, Paris, Gallimard, 2008, [1949], p. 623
[48]DE BEAUVOIR Simone, *ibid.,* p. 622
[49]DE BEAUVOIR Simone, *ibid.,* p. 618
[50]DE BEAUVOIR Simone, *ibid.,* p. 618
[51]DE BEAUVOIR Simone, *ibid.,* p. 626

d'entre elles, n'ont pas suffisamment porté d'intérêt à la chose artistique. Cette dernière ne pouvait être prioritaire, dans la mesure où socialement, la femme ne pouvait s'élever socialement par cette voie. Elles se sont alors laissées dérober au fil de l'histoire, en étant parfois complice, toute possibilité d'exprimer un potentiel génie créatif. Nous pouvons donc en déduire un réel lien de causalité, entre la constitution de la première vague féministe et l'émergence des premières femmes artistes traitant de l'inégalité entre les sexes à la fin du XIX^{e} et au début du XX^{e} siècle.

1.2 Émergence d'une parole artistique féministe au XX^{e} siècle

La première moitié du XX^{e} siècle a donc progressivement vu émerger, en Occident, quelques femmes artistes devenues aujourd'hui de véritables références, aussi bien dans les domaines de la peinture, de l'écriture que du cinéma. Ces dernières vont avoir à cœur de traiter de la condition des femmes et de témoigner de leur engagement féministe. À cette même période les premiers regroupements militants féministes font eux aussi leurs apparitions, en particulier L'*Alliance internationale des femmes* en 1904, qui regroupe près de 50 organisations féministes à travers le monde et lutte majoritairement pour l'accès des femmes au droit de vote.

En 1929, Virginia Woolf publie *Une chambre à soi*. Ce texte construit à partir de plusieurs conférences données par l'autrice à l'université de Cambridge en 1928, tient une place importante dans l'histoire du féminisme. Dans cet ouvrage, elle raconte que pour écrire, une femme doit avoir une chambre à soi et quelques sous, c'est-à-dire l'autonomie matérielle nécessaire pour être enfin libre et devenir écrivaine. Virginia Woolf encourage les femmes à prendre « l'habitude de la liberté et le courage d'écrire exactement ce que nous pensons[52]. »

Il est question, par l'écrit, de l'expérience de l'autrice quant à la difficulté de s'élever en dehors du foyer familial pour une femme. Ce texte reste encore aujourd'hui une référence pour de nombreuses féministes et femmes artistes.

[52]WOOLF Virginia, *Une Chambre à Soi*, Clara Malraux (trad.), Paris, Denoël, 1992, [1929], p. 170

Aux États-Unis, dès les années 1930, c'est la peintre mexicaine Frida Kahlo qui aborde dans son œuvre des thèmes tels que la sexualité, l'avortement, la perte d'un enfant, les violences conjugales ainsi que l'auto-mutilation dans ses auto-portraits. Il est intéressant d'apercevoir ici des motifs chers à l'art corporel. On retrouve dans l'œuvre de Khalo, la représentation de l'artiste par l'artiste même, ainsi que la question du corps et de la souffrance physique.

En France, Niki de Saint Phalle, plasticienne, peintre et sculptrice est encore aujourd'hui une figure incontournable de l'art contemporain. Ses œuvres sont d'ores et déjà, en quelque sorte, des performances. C'est le cas pour *Les Tirs*[53] dans laquelle elle tire à la carabine sur des poches de peinture qui éclaboussent différentes toiles. Selon Camille Morineau :

> « Les cibles visées par ces tirs sont alors nombreuses et complexes, mêlant étroitement les préoccupations personnelles ou intimes de l'artiste à des problématiques sociales, politiques, esthétiques. Toutes renvoient cependant de manière directe ou indirecte, à l'idée sous-jacente d'une domination masculine à abattre, mais aussi à un désir d'affranchissement et de liberté. Ces véritables performances guerrières apparaissent aujourd'hui comme l'un des actes fondateurs d'une certain incarnation de la femme artiste, engagée et militante[54] . »

Niki de Saint Phalle eut à cœur, depuis les années 1960, de représenter la figure féminine avec la série des *Nana*[55], des sculptures de femmes géantes et très colorées en maillots de bain. Plus tard, elle créa *La Mort du patriarche*[56], et affirme ainsi son engagement en figurant la mise à mort de son père, qui a abusé d'elle pendant son enfance.

Au cinéma, c'est la réalisatrice Agnès Varda, signataire du *manifeste des 343*[57] qui vient bousculer l'industrie cinématographique avec son premier film *La Pointe courte*[58] en 1955, dans lequel elle interroge le couple et les rapports

[53]DE SAINT PHALLE Niki, *Les Tirs*, Paris, Centre Pompidou, 1961

[54]MORINEAU Camille, *Artistes femmes de 1905 à nos jours,* Paris, Centre Pompidou, 2010, p. 93

[55]DE SAINT PHALLE Niki, Série des *Nana*, internationale (Paris, New-York, Hanovre, Tokyo…), 1965-2002

[56]DE SAINT PHALLE Niki, *La Mort du patriarche*, Allemagne, Hanovre, Sprengel Museum Hannover, 1972

[57]*Le « manifeste des 343 »* est une pétition française, publiée le 5 avril 1971, dans *Le Nouvel Observateur.* Ce manifeste est un appel de 343 femmes pour la dépénalisation du droit à l'avortement. Dans ce texte, rédigé par Simone de Beauvoir, des femmes artistes, journalistes et intellectuelles, affirment avoir eux recours à l'avortement, et s'exposent ainsi à des poursuites judiciaires. Voir annexe p. XXIII

[58]VARDA Agnès, *La Pointe Courte*, Ciné-Tamaris, France, 1950

homme/femme.

Le théâtre reste quant à lui très fermé, même s'il a vu émerger de grandes interprètes au fil de son histoire telles que Sarah Bernhardt ou Gabrielle-Charlotte Réju, dite Réjane, très peu, si ce n'est aucune, metteuse en scène ou dramaturge, importante dans l'histoire du féminisme, ne fait école au début du XX^{e} siècle. Il faudra attendre les années 1970 pour voir apparaître la chorégraphe Pina Baush et la dramaturge féministe Hélène Cixous.

L'émergence de ces quelques femmes dans différents domaines artistiques ne fait pas la règle. Au début du XX^{e} siècle, leurs apparitions sont disparates. Il est impossible d'évoquer l'émergence d'une scène artistique homogène féministe. Cependant, ces quelques artistes, posent d'ores et déjà les fondements d'une expression artistique féministe. Ces dernières traitent de l'intimité des femmes, à travers leur propre expérience du monde et font apparaître ce qui, jusqu'alors, était resté dans l'ombre, bien avant qu'Hélène Cixous ne fasse état, pour le domaine de la littérature, d'une « écriture féminine[59]» dans son essai *Le rire de la Méduse et autres ironies* en 1975.

Il est également impossible de discerner, au début du siècle, un mouvement de pensée féministe unifié. Le féminisme de la première vague s'adresse majoritairement aux femmes de la haute société. On notera tout de même la lutte des *Suffragettes*, une organisation fondée depuis 1903 au Royaume-Uni, militant pour l'accès au droit de vote des femmes, ainsi que plusieurs mouvements féministes anarchistes ou socialistes, traitant des conditions de vie des femmes de la classe ouvrière durant la première moitié du XX^{e} siècle, mais leur influence seront faibles. Nous pouvons tout de même citer l'organisation féministe-anarchiste *Mujeres Libres* de 1936 en Espagne. Les deux Guerres Mondiales viendront également freiner ces différents mouvements. Il faudra attendre la fin des années 1960 et le début des

[59]CIXOUS Hélène, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, [1975], [Je soutiens, sans équivoque, qu'il y a des écritures marquées ; que l'écriture a été jusqu'à présent, de façon beaucoup plus étendue, répressive, qu'on le soupçonne ou qu'on l'avoue, gérée par une économie libidinale et culturelle – donc politique, typiquement masculine -, un lieu où s'est reproduit plus ou moins consciemment, et de façon redoutable car souvent occulté, ou paré de charmes mystifiants de la fiction, le refoulement de la femme ; un lieu qui a charrié grossièrement tous les signes de l'opposition sexuelle (et non de la différence) et où la femme n'a jamais eu sa parole.], p. 43

années 1970 pour qu'un féminisme unifié et vigoureux puisse réellement prendre forme, que ce soit dans les domaines de la lutte militante, de la culture ou de la recherche universitaire.

1.3 La seconde vague féministe : pour un féminisme universaliste

Historiquement, la performance émerge au même moment que le mouvement de libération des femmes aux États-Unis, bien qu'il soit particulièrement difficile de dater avec précision ces deux phénomènes. Concernant la seconde vague féministe, on la date parfois, en France, à partir de 1949, années symbolique de la publication du *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir. Cependant, l'influence majeure qu'a eu cet ouvrage sur le renouvellement de l'idéologie féministe de la seconde génération, prendra plusieurs années à opérer au sein des groupes féministes. D'autres évoquerons alors mai 1968, comme point de bascule, néanmoins l'historienne Michèle Riot-Sarcey, bien qu'admettant l'implication importante des femmes dans ses révoltes note :

> « […] encore une fois, l'insurrection institutionnelle se décline au masculin. En France comme de très nombreux pays, de l'Italie au Mexique, la présence des femmes est visible dans les mouvements où elles sont particulièrement actives. Rares sont celles, pourtant, qui participent aux débats : la parole publique ne leur appartient pas[60]. »

En France le mouvement de libération des femmes est très souvent daté à la suite de l'action du 26 août 1970, lorsque des femmes déposent une gerbe sous l'Arc de Triomphe, en hommage à la femme du soldat inconnu. Aux États-Unis, la création de l'organisme N.O.W *(National Organisation for Women)* en 1966, semble être un point de départ intéressant, tant ce dernier a impacté la constitution future d'autres regroupements féministes et s'est trouvé être le point de départ du renouvellement d'une dynamique militante sur ces questions.

Concernant, l'art performance nous pouvons dater son apparition aux années 1950 et 1960, avec les expérimentations du *Black Mountain College*, et les premières actions d'Yves Klein. Pour les femmes performeuses, c'est réellement dans les

[60]RIOT-SARCEY Michèle, *Histoire du féminisme*, Lisieux, La découverte, 2015, p. 95

années 1970, parallèlement à la fortification de la seconde vague, que ce que nous pourrions observer être une scène de performeuses féministes apparaît réellement, même si certaines ont déjà fait leurs preuves dans les années 1960.

Cette pratique nouvelle fait du corps un outil de création à part entière. Cette manière de s'engager physiquement dans un geste de création autonome, a trouvé une résonance particulière chez beaucoup d'artistes femmes de cette même période. Pour ces dernières, la performance s'est trouvée être le moyen idéal de conjuguer expression artistique et revendications sociales :

> « Alors que les femmes artistes, critiques, historiennes de l'art convoquent et questionnent les hypothèses intrinsèques et tacites propres aux notions de genre, de sexualité et de créativité prises dans leur sens le plus large, cette nouvelle conscience féministe trouve en Amérique du Nord sa manifestation la plus remarquable dans la pratique de la performance. En effet, les relations entre le féminisme et la performance depuis les années 1970 sont telles qu'il est impossible d'évoquer le premier sans faire référence à la seconde[61]. »

Tour à tour, les performeuses des années 1960 et 1970 ont participé à une réécriture de la figure féminine. C'est avec leur corps que ces mêmes artistes ont investi l'espace public. Elles ont ainsi pu jouir d'une liberté d'action et d'expression jusqu'alors inédite et lutter contre l'invisibilité des femmes dans la sphère sociale et culturelle.

Mais tout d'abord, faisons un point sur le contexte historique des luttes féministes dans lequel émerge cette pratique d'un nouveau genre. La seconde vague féministe est un véritable tournant culturel, porté par le souffle des révolutions étudiantes et ouvrières de mai 1968 en Europe et par le mouvement des droits civiques et l'opposition à la guerre du Vietnam aux États-Unis. Les revendications féministes prennent une toute nouvelle dimension en comparaison à celle de la première vague, qui avait été davantage axée sur l'accès des femmes au droit de vote. Cette nouvelle ère de la lutte féministe va quant à elle, en partie, délaisser certaines réflexions d'ordre économique liées à l'inégalité entre les sexes en plus de leur critique virulente du système capitaliste. Les féministes de la seconde vague

[61]WARK Jayne, *Radical Gestures, Feminisme and Performance Art in North America*, Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2006, p. 3

vont principalement se concentrer sur des enjeux identitaires. Il est pour celles-ci, plus que jamais, question de s'affranchir du rôle de mère, considéré alors comme un carcan social, empêchant l'épanouissement complet de la femme dans la société. Leurs combats portent donc à ce moment, principalement, sur le droit à disposer de leurs corps, l'accès à la contraception, la liberté sexuelle et l'émancipation sociale. On parle couramment de « la révolution sexuelle » des femmes. Néanmoins, cette expression ne décrit pas de façon satisfaisante les différents enjeux politiques portés par ces groupes militants, ni les nombreuses transformations socioculturelles qui adviennent pour les femmes à cette période. Selon le sociologue, démographe et anthropologue, Michel Bozon :

> « Les grands changements qui ont affecté la sexualité depuis les années 1960 prennent moins la forme d'une révolution sexuelle, qui aurait entièrement et radicalement bouleversé les rapports de genre, que d'une transformation du régime de normativité, impliquant un déplacement des contrôles sociaux. Aux disciplines et aux contrôles institutionnels, externes aux individus, se sont substitués des contrôles et des disciplines internes, produisant une nouvelle expérience du soi, plus réflexive, et de nouveaux rapports interpersonnels. […] Plus que d'une émancipation, d'une libération ou d'un effacement des normes sociales, on pourrait parler d'une individualisation, voire d'une intériorisation […][62]. »

En France, les luttes menées à cette époque permettront notamment d'accéder à la contraception ainsi qu'au droit à l'avortement par la promulgation de la loi Veil en 1975. De l'autre côté de l'Atlantique, les femmes obtiendront une loi sur l'illégalité du viol ainsi qu'une autre loi sur l'égalité de l'éducation pour les femmes et les hommes.

Outre ces victoires législatives, la deuxième vague a veillé à s'imposer dans d'autres sphères du pouvoir masculin que la sphère politique. Le féminisme devient alors un enjeu crucial dans bon nombre de pays. Les pensées féministes se multiplient et vont parfois jusqu'à se contredire entre elles. C'est le cas entre les féminismes, essentialiste et anti-essentialiste[63], mais également les tendances,

[62]BOZON Michel, « Pourquoi sexualité et égalité ne font pas si bon ménage », dans Laurie Laufer, Florence Rocherfort (dir.), *Qu'est-ce que le genre ?,* Paris, Payot & Rivages, 2014, p. 173-189, p. 177

[63]Le féminisme essentialiste ou différentialiste désigne la croyance en une différence de nature entre hommes et femmes déterminant un rôle spécifique dans la société pour chaque sexe. Il soutient que le patriarcal ne valorise pas la différence féminine. À l'inverse le féminisme anti-essentialiste, plus communément appelé universaliste, souligne le caractère socialement construit du genre féminin et réclame une neutralité du genre.

marxiste[64] et libérale[65]. La pluralité des voix et opinions sur l'égalité des sexes a pu sembler contre-productive, elle a pourtant enrichi et bouleversé le panorama politique féministe. Nous sommes alors à une période clef de notre histoire contemporaine, où les conflits s'internationalisent aussi rapidement que les savoirs. Des féministes du monde entier vont commencer à dialoguer et de nombreux textes théoriques majeurs, pour un féminisme universaliste comme le *Deuxième sexe* de Beauvoir et sa fameuse phrase « On ne naît pas femme : on le devient[66]», véritable matrice idéologique des mouvements féministes de la seconde génération, vont pouvoir circuler de pays en pays. Tout cela, permettant d'appréhender les causes et conséquences de l'asservissement des femmes dans les sociétés patriarcales.

La lutte s'exerce à la fois dans des groupes militants comme le mouvement N.O.W (*National Organisation for Women*) aux États-Unis ou encore le F.M.A (Féminisme Marxisme Action) en France, mais aussi dans la sphère culturelle et universitaire. En effet, l'inégalité des sexes devient le sujet de nombreuses études scientifiques, que ce soit par le prisme de la psychanalyse, de la sociologie, de l'anthropologie et de l'histoire de l'art. Ces recherches vont s'institutionnaliser à la fin des années 1960 et se développer massivement au cours des années 1970. À l'automne 1970, naît le premier programme d'études féministes au centre universitaire de San Diego. On parle alors des w*omen's studies* ou *feminist studies.* À Paris 7, le premier regroupement de chercheurs féministes voit le jour sous le nom de *Groupe d'Étude Féministe* (G.E.F) en 1975. S'ensuit un nombre important de travaux de recherche profondément militants qui, comme le dit Isabelle Clair dans *Sociologie du genre*, vont « apporter du grain à moudre à l'ensemble des féministes[67]». Ces études remettent en cause l'idée que l'inégalité entre les sexes repose sur une différence de nature et se distinguent d'un féminisme différentialiste. Le genre est avant tout une construction d'ordre social et culturel. Elles stipulent,

[64]NOYE Sophie, « Marxisme », dans Christine Bard, Sylvie Chaperon (dir.), *Dictionnaire des féministes – France XVIIIe – XXIe siècle*, Paris, P.U.F, 2017, p. 954-955, [Le féminisme marxiste cherche à articuler la lutte contre le capitalisme et la lutte contre le patriarcat. […] Elles reprennent la méthode matérialiste du marxisme et sa critique du mode de production capitaliste. Elles mettent également l'accent sur ses impensés ou ses erreurs à propos des inégalités de genre.], p.954

[65]Doctrine féministe souhaitant appliquer un libéralisme politique, que ce soit en termes d'égalité des droits ou de libertés individuelles à la lutte pour les droits des femmes.

[66]DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe,* II, Paris, Gallimard, 2008, [1949], p. 13

[67]CLAIR Isabelle, *La sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 23

comme l'a exprimé Simone de Beauvoir, qu' « aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine.[68]» Ce changement de paradigme est à lui seul une petite révolution dans la pensée féministe. Les militantes de cette époque ont su, non seulement, mêler savoirs académiques et pratiques artistiques, mais aussi mettre en commun leurs connaissances.

Cette volonté de faire communauté se retrouve dans des lieux et événements tels que la *WomanHouse*, qui s'est déroulée du 30 janvier au 28 février 1972. C'était un espace éphémère d'installations et de performances artistiques féministes créé par les artistes et enseignantes Judy Chicago et Miriam Schapiro, sur la thématique de la femme et du foyer. Cet événement ouvert exclusivement aux femmes lors de sa première journée d'ouverture, connaîtra un réel succès. Un an plus tard, en 1973 Judy Chicago participera à la fondation du *San Francisco Building Center*, renommé quelques années plus tard *Women's Center*. Ce lieu a servi de centre artistique et éducatif féministe gratuit, et a permis la rencontre de femmes artistes, enseignantes et chercheuses, au cours de nombreuses conférences, cours et expositions sur des thématiques féministes.

Plus généralement, les travaux féministes des années 1960 et 1970 vont mettre en place de nouveaux outils théoriques dans le domaine des sciences humaines. Des historiennes et critiques d'art féministes telles que Rozsika Parker, Linda Nochlin ou encore Lucy Lippard vont bouleverser l'analyse des pratiques artistiques et remettre la femme à une place centrale de la réflexion. Nous pourrions parler d'une expansion des savoirs féministes. Cette expansion va articuler plus que jamais les savoirs théoriques, l'engagement militant et la pratique artistique. Comme l'explique l'historienne de l'art Elvan Zabunyan :

> « Ce tournant des années 1970 apparaît dès lors comme un moment central où l'analyse des pratiques artistiques va pouvoir se faire selon une méthodologie ramenant la figure de la femme à une place stratégique et permettant à des notions propres au champ des arts visuels et, en premier lieu, celle de la représentation, d'être interrogées différemment[69]. »

[68]DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième* sexe, II, *op.cit*, p. 13
[69]ZABUNYAN Elvan, « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 », dans *Cahiers du Genre*, n°43, février 2007 p. 171-186, p. 171-172

La seconde vague féministe met en place la critique d'une oppression commune à toutes les femmes. On y retrouve, de manière quasi-permanente, une même critique de « l'essentialité féminine ». Les féministes aspirent, dans leur lutte pour l'égalité des sexes, à un idéal de sororité, ainsi qu'à une dynamique collective, en dépit de certaines divergences théoriques.

L'apparition de la performance à cette même période est à mettre en perspective avec cette ébullition politique, culturelle et intellectuelle. Un dialogue va se nouer autour de la condition féminine entre différentes disciplines. Chacune va à son tour nourrir la suivante. Le développement des savoirs théoriques sur la question féministe va imprégner les arts et notamment la performance. Plutôt que de simplement témoigner de l'évolution des mœurs dans les sociétés occidentales, la performance est à elle seule, une force d'opposition aux diktats du système patriarcal. Ces performeuses, ont su mettre en doute et reformuler les composantes de l'identité féminine.

1.4 Art performance et émancipation des femmes artistes

La performance va donner la possibilité aux femmes d'investir le paysage culturel comme jamais auparavant. Dans un article intitulé « La performance comme force de combat dans le féminisme », Anne-Julie Ausina décrit cette nécessité qu'ont eu les femmes à s'imposer avec force et vigueur dans la sphère culturelle :

> « Mises à l'écart de la scène artistique depuis si longtemps, les femmes n'ont eu comme seule solution que de s'imposer d'elles-mêmes par leurs actions. C'est peut-être même, pour certaines, la colère d'avoir été si longtemps écartées qui les a propulsées et les a amenées à investir le monde de l'art par la performance, donc par une action directe, fruit d'une certaine rage […] [70]. »

Anna-Julie Ausina, souligne ici la manière dont le conditionnement des femmes les a encouragées à se saisir d'une forme artistique radicale telle que la performance. Cette radicalité artistique témoigne de la détermination vigoureuse

[70]AUSINA Anne-Julie, « La performance comme force de combat dans le féminisme », dans Estelle Lebel (dir.), *Recherches Féministes*, n°27, *Où en sommes-nous avec le féminisme en art ?,* 2014, p. 81-96, p. 83

portée par la lutte pour les droits des femmes. Ici, l'artiste est à la fois créatrice et actrice de son geste artistique. Les performeuses de la seconde génération vont faire interagir l'espace intime de leur corps avec l'espace social. S'opère alors un glissement de ce qui, a priori, appartiendrait au domaine du privé vers une lutte collective. Il s'agit de lier les questions d'ordre familial, sentimental et sexuel avec les notions d'oppression, d'exploitation, et de marginalisation.

Par essence, la performance s'écarte de la matérialité d'un objet d'art au profit d'une expérience artistique et politique. Cet art conceptuel, de l'éphémère et de l'action unique ne saurait pas, à cette époque tout du moins, être exposé ou vendu, car ce n'est pas son but premier. Des figures majeures de l'art performance vont apparaître au cours de ces deux décennies, des artistes engagées, aux personnalités très marquées. Ces performeuses ont pavé le chemin pour les générations futures et redéfini la place de la femme dans la création artistique. Ces dernières ne seront plus de simples modèles ou des supports de création, elles incarneront au contraire un véritable renouveau artistique dans un environnement jusqu'alors majoritairement masculin.

L'art performance a permis une réévaluation de l'apport des femmes dans la société tout en luttant contre l'invisibilité de leurs problèmes dans l'espace public. Pour beaucoup d'entre elles, le discours militant porté par cette pratique passera par une mise en jeu de leur propre corps. Elles l'utiliseront comme l'instrument artistique et politique d'une « affirmation de soi[71]». Les femmes vont dès lors unir leurs voix « dans un cri radicalisateur et collectivisateur[72]».

Chapitre 2 : Mise en jeu du corps et figuration symbolique

2.1 Art corporel : corps et violence comme moyen d'action dans la performance

La mise en jeu des corps est en effet ce qui caractérise le plus l'art

[71]O'REILLY Sally, *Le Corps dans l'art contemporain*, Lydie Echasseriaud (trad.), Paris, Thames & Hudson, 2010, [2009], p. 20
[72]O'REILLY Sally, *ibid.*

performance, à ses débuts, en particulier pour l'art corporel, et le *happening*[73]. C'est au cours des années 1960 que l'expression *body art* émerge dans le vocabulaire des critiques d'art. À cette époque, ce terme englobe toute pratique artistique utilisant les corps comme matériau premier de création. Il n'était pas encore question de performance comme aujourd'hui. L'emploi de ce terme est ici anachronique. Ce vocabulaire est pourtant encore aujourd'hui problématique puisque le *body art* englobe aux États-Unis, toutes les modifications corporelles possibles comme le tatouage ou le piercing. Il faut également rappeler que le *body art* est un courant provenant des arts plastiques. L'utilisation du corps était pour ces artistes un moyen de s'approcher de l'art vivant. À l'époque, ce sont des expressions comme *body as art* ou *body art* qui sont utilisées par les critiques d'art pour décrire le travail de Vito Acconci, Chris Burden ou Bruce Naumann. En France, l'art corporel est théorisé par François Pluchart dans la revue *ArTitudes.* Il analysera, au cours des années 1970, les performances de Michel Journiac ou encore Gina Pane. Ce courant, emblématique de l'art performance des années 1960 et 1970, se conçoit comme une pratique subversive en opposition aux pratiques artistiques traditionnelles. Pour ces artistes, l'enveloppe charnelle de l'être humain est le véhicule d'une quête identitaire. Elle permet aux spectateurs une réflexion sur eux-mêmes en observant le corps d'autrui. François Pluchart, à ce propos, note :

> « L'art, est aujourd'hui une activité périmée s'il renvoie à une pratique élitiste, mondaine et engluée dans la sublimation quand ce n'est pas dans le sordide des rivalités de personnes. Contraint d'abandonner successivement la totalité de ses positions traditionnelles (représentation du monde, mise en images du divin et du sacré, valorisation sociale, etc.), l'art est clivé en deux points de vue irréductibles : le décoratif et le discursif, désaliénant et perturbateur. C'est dans ce second lieu que se situe l'art corporel. […] Dans une société post-industrielle, l'enjeu se situe entre une domination de l'homme par l'appareil ou son inverse. Le politique l'idéologique, le sens ne produisant plus de sens et l'appareil fonctionnant de lui-même sans modèle, la communication corporelle est l'ultime chance de l'homme hors d'un totalitarisme aveugle. Seul le parler du corps peut résister à ce qui est en marche, inexorablement. Ce langage de la chair et du désir est à inventer en chacun de nous, sans exclusif de quelque nature que ce soit. Cet engagement est difficile : il implique de renoncer aux schémas relatifs au goût, à la beauté, à la morale, à la justice, voire à la part aliénante de la sentimentalité. Aujourd'hui il ne s 'agit pas de faire la révolution (impossible, parce que insensée et innommable elle aussi), mais d'être un corps, viande, désir,

[73]Le happening est un événement artistique. Il se distingue de la performance par son caractère spontané et participatif.

infiniment[74]. »

Il est donc, selon François Pluchart, nécessaire d'en finir avec l'art « décoratif[75]» et d'en revenir au corps. Il est, par ailleurs, moins question d'agir sur les corps, que de les laisser agir sur nous. Libérer la « communication corporelle[76]» humaine trop longtemps écartée au profit du verbe ou de la représentation du monde, qui contribuent à l'aliénation sociale dans laquelle nous sommes tous plongés.

Bien que le *body art* américain s'apparente de très près à l'art corporel français, Gina Pane établira une distinction nette entre ces deux courants. Selon elle, cette différence se situe à l'endroit d'une dimension sociale ou sociologique plus prégnante dans l'art corporel français, en comparaison au *body art* américain, davantage conceptuel. François Pluchart, quant à lui, sera très ambivalent sur cette distinction. Au cours des années 1970, il défendra les spécificités du mouvement sur la scène française tout en internationalisant ce terme et l'appliquant à des artistes étrangers[77]. Cette distinction peut être remise en cause si l'on observe les actions de l'artiste américano-cubaine Ana Mendieta qui a exploré des thématiques, elles aussi sociales, telles que la place de la femme dans la religion cubaine Santeria ou encore le viol. Nous n'appliquerons donc pas cette différenciation entre art corporel et *body art*, qui se rejoignent sur leur utilisation conjointe du corps comme moyen d'expression ; un attrait certain pour des performances extrêmes, voire violentes ainsi qu'une dimension politique et sociale.

Très rapidement, de nombreuses performeuses se sont jointes à cette nouvelle utilisation du corps. Ce médium était pour elles le meilleur moyen d'engager une remise en question de l'identité sexuelle ou de genre ainsi que la représentation de la femme. En effet, il constitue un moyen privilégié pour aborder frontalement les

[74]PLUCHART François, « Troisième manifeste », dans *Art Corporel,* Paris, Maison de la culture de Nevers et de la Nièvre, 1981, p. 378
[75]PLUCHART François, *ibid.*
[76]PLUCHART François, *ibid.*
[77]Voir notamment BEGOC Janig, « Entre émulation et instrumentalisation : La place du Body Art américain dans la constitution de l'art corporel en France », dans Janig Begoc, Nathalie Boulouch, Elvan Zabunyan (dir.), *La Performance : Entre archives et pratique contemporaine*, Rennes, P.U.R, 2011, p. 63-77

problématiques d'objectivation du corps féminin, d'identité féminine, du rôle laissé aux femmes dans la société ainsi que leur autonomie et leur droit à disposer de leur propre corps. Beaucoup d'artistes ont alors cherché à montrer ce qui définissait l'identité féminine et à remettre en question ses composantes.

2.2 Dynamique artistique pluridisciplinaire au XX^{e} siècle

Il est insuffisant, pour exprimer la spécificité de l'art performance de ne traiter que du corps. Les manières dont il est utilisé en fonction des différentes disciplines et médiums, contribuent également aux messages portés par ces artistes. Les évolutions de cette pratique ont très souvent été portées par le développement de nouveaux supports de création. Ces différents médiums et les disciplines dans lesquelles ils sont utilisés témoignent d'une nécessité : trouver de nouveaux modes d'expression pour rendre compte et accompagner les changements de représentations qui ont lieu au cours de la seconde moitié XX^{e} siècle. Pour mieux comprendre l'usage, à partir des années 1960, de différents médiums, par des performeuses, dans une optique féministe, il nous semble nécessaire de retracer brièvement, au début du XX^{e} siècle, l'origine de cette dynamique pluridisciplinaire.

En effet, le XX^{e} siècle a été témoin, en Occident, d'une progressive déconstruction des modèles sociaux et culturels. À cette période, les artistes sont nombreux à s'essayer à l'expérimentation. Les avant-gardes historiques européennes du début du siècle, ont bousculé cette idée d'un art autonome, achevé et matériel. On retrouve comme point commun avec l'art performance, un refus de l'académisme, une remise en question des pratiques artistiques passées, l'envie de se détourner des lieux de diffusions artistiques traditionnels ainsi qu'une désacralisation des arts « majeurs » au profit des arts « mineurs ». Comme le souligne le terme d'expérimentation, il est question, ici, de faire l'expérience de l'art, extraire l'expression artistique de son cadre habituel.

Après 1945, c'est aux États-Unis que nous trouvons les formes artistiques les plus expérimentales. Les néo-avant-gardes américaines vont s'appuyer sur les

principes de collage, de montage, d'hybridation et de pluridisciplinarité. Une grande importance est donnée à l'utilisation des formes, des couleurs et du son. Ce renouveau ne pourrait être dissocié des grandes avancées technologiques qui ont lieu à cette même époque : dans un premier temps, l'évolution des systèmes d'éclairages puis les nombreuses avancées en matière de son, de lumière et de projection. Une nouvelle dimension, plus ludique, s'empare de la création artistique. Ces artistes vont observer, avec beaucoup d'intérêt, l'évolution des médias de masses, comme la télévision, la radio, la publicité ou le cinéma. Ces avants-gardes vont se tourner vers références issues des cultures populaires. Il est question, plus que jamais, d'entremêler la vie et l'art. Le *Black Mountain College*, ouvert en 1933 par John Rice, en Caroline du Nord, sera le lieu de nombreuses expérimentations de ce type. C'est une école à la fois artistique, éducative et fortement politisée. La danse est utilisée comme creuset entre les différents arts, pouvant allier, le mouvement, la musique, le texte et une dimension plus théâtrale. C'est dans cette école, en 1952, que l'intervention de John Cage *Untilted Event*[78] a eu lieu. Elle est, pour beaucoup, considérée comme le premier *happening* de l'histoire de l'art. Cette intervention est une collaboration entre différents artistes, dont le célèbre danseur et chorégraphe Merce Cunningham. Cette proposition prend la forme d'un collage entre des textes, de la danse, des projections vidéo et des compositions musicales. Il existe donc, à l'origine de la performance un attrait particulier pour l'emploi de différents médiums.

2.3 Interartistique et mise en regard de la figure féminine occidentale

Il est important, dans le cadre de notre recherche, de revenir également sur la notion d'interdisciplinarité. Patrice Pavis, dans son ouvrage *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, remet tout d'abord en question l'usage du mot « pluridisciplinaire » dans les arts, et lui préfère le terme d'« interartistique ». Il définit ce dernier comme « l'art d'utiliser au mieux ce que chaque art apporte d'unique tout en lui opposant une autre manière de signifier ou de

[78]CAGE John, *Untitled Event*, Caroline du nord, Black Mountain College, 1952

représenter. L'incompatibilité ou la différence produit un effet de perspective qui oblige à reconsidérer chaque art et à le penser dans son rapport à l'autre[79]». L'interartistique se distingue de la transdisciplinarité dans la mesure où il ne produit pas une synthèse entre différentes expressions artistiques mais fonctionne davantage comme une mise en relation, un collage. Il est donc particulièrement délicat d'associer à l'art performance un seul de ces concepts. Si l'œuvre d'une performeuse telle que Laurie Anderson, qui associe à son travail de musicienne et compositrice, l'art vidéo et théâtral dans des performances de synthèse, se rapproche plus de la transdisciplinarité, celle de Carolee Schnemann qui produit à partir de ses performances, des séries photographiques se définirait davantage comme de l'interartistique.

Une autre notion également définie par Patrice Pavis pourrait, elle aussi, convenir aux pratiques performatives, il s'agit de l'intermédialité. Celle-ci consiste à « Ne pas limiter les échanges aux arts et aux spectacles, mais d'observer l'évolution des médias apparus à différents moments de l'Histoire ainsi que leur impact les uns sur les autres, et, par ricochet, sur l'œuvre d'art. […] L'écriture, la gestuelle, les costumes, les moyens audiovisuels (son, image, électronique)[80]». Cette notion traduirait particulièrement bien le travail d'ORLAN sur lequel nous reviendrons plus tard. La concernant, nous pourrions même parler de transmédialité.

Pour cette recherche, nous utiliserons principalement le terme d'interartistique, car il correspond à une majeure partie des performances que nous traiterons. Cependant, nous préciserons ces termes pour certains artistes dont les œuvres s'inscrivent davantage dans une perspective de synthèse entre différents arts ou médiums.

Pour en revenir à l'émergence de la performance, on remarque la naissance de l'art vidéo et de l'art par ordinateur respectivement au début des années 1960 et dans le courant des années 1970. Cette période de développement technologique est selon Régis Debray, celle de l'entrée dans la « vidéosphère ». Le médialogue français,

[79]PAVIS Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale* : *voix et images de la scène*, Villeneuve d'Ascq, Presse universitaire du Septentrion, 2007, [1982], p. 13
[80]PAVIS Patrice, *ibid.*

définit trois médiasphères : la logosphère (phase de la civilisation où l'oral est le moyen de communication prédominant), la graphosphère (phase où la communication écrite prédomine) et enfin la vidéosphère, qui apparaît à l'arrivée de la télévision en couleur au début des années 1950. Selon lui, il s'agit d'une période où « le visible […] fait autorité en contraste avec l'omnipotence antérieurement reconnue aux grands invisibles (Dieu, l'Histoire ou la Raison)[81]».

Le XX^e^ siècle serait le siècle des images. Il y a un parallèle possible à faire entre ce changement de rapport à l'image que décrit Regis Debray et la manière dont les performeuses féministes vont allier pratique interartistique et mise en jeu du corps dans la création d'un nouvel imaginaire de la féminité. Il ne faut pas omettre, en plus de tout cela, l'importance donnée à la vidéo et à la photographie comme moyen d'enregistrement des performances. Depuis ses origines, la performance et en particulier les performeuses ont eu à cœur de conserver des traces de leurs travaux par le biais de différents types d'archives. L'utilisation de ces médiums comme outils d'archivage va très vite se fondre, et ne faire qu'un, avec l'acte de création. L'objectif est double : se détourner des techniques artistiques académiques et traditionnelles qui ont très souvent légitimé les pleins pouvoirs de l'homme en matière de création artistique et conserver des éléments de leurs performances afin d'inscrire cette nouvelle activité culturelle dans l'histoire de l'art et du féminisme :

> « Ce sont surtout les femmes artistes qui ont intégré, dès le milieu des années 1960, la photographie et la vidéo au sein de leurs pratiques corporelles. Au-delà de la fonction d'enregistrement, les médiums photographiques et filmiques ont permis d'inscrire leurs œuvres dans une histoire de l'art dont elles avaient jusque-là été largement exclues. […] La mémoire de l'événement se transmet et devient un élément essentiel de l'analyse artistique[82]. »

Cette matérialisation de l'art performance en dehors des événements éphémères qui la constituent, prolonge la réception de ces œuvres, invite à la relecture et à l'analyse critique. Gina Pane ira même jusqu'à créer des œuvres, appelées *Partitions*[83], à partir des archives photographiques de ses propres actions, et retravailler sous de nouveaux angles, les captations photographiques de ses

[81]DEBRAY Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991, p. 387
[82]BEGOC Janig, BOULOUCH Nathalie et ZABUNYAN Elvan (dir.), *La performance : entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, P.U.R, 2011, p. 16
[83]PANE Gina, série des *Partitions*, internationale, (New-York, Tours, Paris, Milan), 1981-1985

blessures.

Catherine Millet, critique d'art et écrivaine française, témoigne dans son essai *L'Art contemporain en France*, du lien qui unit la critique de l'unicité des disciplines artistiques avec les questionnements identitaires propres à l'art performance. Elle évoque le travail d'Annette Messager au début des années 1970. Celle-ci avait constitué pas loin de soixante albums-collections, entre 1972 et 1974 sous forme de collage, avec une thématique et un alter ego de l'artiste, pour chacun d'entre eux, allant de la vie sentimentale, au foyer en passant par le mariage. Elle rassemble dans une même œuvre, photographie, dessins, coupures de presse et écrits personnels. Selon l'autrice Catherine Millet « l'ensemble de ces albums constitue un panorama des mythes et des lieux communs, modernes ou survivances des époques révolues qui s'attachent à la femme dans la société de la seconde moitié du XX^{e} siècle.[84]» Dans cette œuvre, Annette Messager met au profit de son engagement féministe l'interartistique dans un travail iconographique et textuel, à la croisée de l'autobiographie fictive et de la recherche documentaire, sur la représentation de la femme à travers les époques.

Chapitre 3 : Réappropriation des figures de femme-objet et de femme martyre

3.1 Influence des médias de masse sur les représentations du féminin

Pour en revenir à la figuration féminine et la mise en jeu des corps dans les arts performatifs, il est intéressant de rappeler l'influence, dès les années 1950, de la beauté dite « hollywoodienne » et la naissance d'icônes de la féminité, et d'un idéal social, comme Maryline Monroe, Greta Garbo et bien d'autres. Parallèlement à cela, il est important de rappeler combien à cette époque, la démocratisation du cinéma, de la photographie, des médias de masses comme la télévision ou les magazines ainsi que l'apparition de produits commerciaux visant exclusivement le public

[84]MILLET Catherine, *L'Art contemporain en France*, Luçon, Flammarion, 1994, p. 193

féminin ont cristallisé des rôles sociaux principalement réduits à l'image de la mère et de l'épouse en plus d'imposer de nombreux standards de beauté (peau blanche, minceur…). Le développement de ces modèles féminins, parfois réducteurs, et surtout contradictoires, en parallèle au développement du discours féministe peut sembler paradoxal. Claudine Sagaert dans son introduction au livre, *Histoire de la laideur féminine* analyse cette contradiction, qui ne cesse de croître tout au long de la première moitié du XX^{e} siècle :

> « Alors même que la femme n'est plus regardée seulement sous l'angle de la beauté, son physique prend une importance certaine. Reconnue dans son être, la voici dorénavant soumise à la tyrannie du paraître. La prolifération des miroirs, la naissance de la photo, l'invention du cinéma, le développement des médias, nous a confronté à une inflation de la représentation du corps féminin [85]. »

La manière par exemple dont les femmes se coiffent ou s'habillent est un reflet des normes dominantes vécues alors par ces artistes comme des injonctions. Cindy Sherman s'est ainsi mise en scène déguisée en différents stéréotypes féminins pour mieux mettre à distance ce qui constituerait l'identité féminine traditionnelle. Dans la série photographique *Untitled Film Stills*[86] de 1976 à 1980, elle incarne ainsi différents types de personnages féminins allant des films noirs aux films de série B des années 1950 et 1960 (policière, femme au foyer, la femme fatale, la starlette…). Les performeuses vont alors chercher à critiquer les représentations types du sexe féminin ou bien produire de nouvelles images et figures, en opposition à celles communément admises.

La performance des années 1960 et 1970 souhaite donc lutter contre l'objectivation du corps féminin par la société médiatique et culturelle, et la « tyrannie du paraître[87]» qui en découle. L'usage du corps, utilisé entre autres par Yoko Ono ou Gina Pane, utilisent toute la charge symbolique de celui-ci. Le corps est travaillé dans toutes ses dimensions, à la fois biologique, psychologique, sociale et anthropologique. Même si nous pouvons trouver des similitudes dans la manière dont ces artistes emploient leur corps, chacune d'entre elle utilise une grammaire

[85]SAGAERT Claudine, *Histoire de la Laideur Féminine,* Paris, Imago, 2015, p. 17
[86]SHERMAN Cindy, *Untitled Film Stills,* New-York, 1976-1980
[87]SAGAERT Claudine, *ibid*,

corporelle qui lui est spécifique**.** Cindy Sherman se transforme, Gina Pane travaille sur la mutilation, tandis que Yoko Ono conçoit des actions participatives.

Dans le cadre de la performance féministe et de la représentation de l'identité, des performeuses ont cherché à détourner les stéréotypes sexuels attribués aux féminins. En effet, le corps est le médium idéal pour repenser l'identité. Ces performances s'accompagnent parfois d'objets ou de costumes**.** L'utilisation du corps renforce également le processus d'identification que peut opérer la performance sur le spectateur :

> « Le corps de l'artiste est une surface sur laquelle vient s'inscrire le langage visuel de l'identification, à la fois réalité et expression de stéréotypes. Le « moi » et l' « identité » sont mis en acte en public ou mis en évidence avec des accessoires, des masques et des costumes, en une sorte de mascarade centrée sur la confusion des rôles sexuels. Cette façon particulière d'utiliser des objets signifiants courants pour définir et représenter l'identité, comme le vêtement, le maquillage et les postiches, permet de passer au crible les codes régissant les différences de sexe et de couleur de peau[88]. »

À l'utilisation des corps, va également s'ajouter un attrait particulier, chez certaines performeuses, pour la violence, qui là aussi participe à une logique d'identification du spectateur à l'action qu'il observe. À propos de la violence et de la mise en jeu des corps dans les performances du *body art*, Chantal Pontbriand écrit :

> « La violence est très fortement liée au corps. C'est pourquoi on la trouve au sein de nombreuses pratiques performatives. Elle est d'autant plus horrible quand elle frappe le ou les corps, quand cette enveloppe qui matérialise l'existence est touchée. Le corps est le lieu de la souffrance : émotion et blessure s'y conjuguent. Voir un corps en souffrance est une souffrance en soi. La violence de l'autre est une violence faite à soi. Ce mouvement passe par l'image. Apprendre à voir l'image et à percevoir ses mécanismes de mise en œuvre nourrit et développe la pensée[89]. »

Avec l'utilisation des corps, les performeuses vont déconstruire, réinvestir et proposer des figures féminines alternatives aux images instaurées par la culture de masse dans l'inconscient collectif. En d'autre termes, produire avec leur propre corps une nouvelle « image du corps[90]», dans une démarche foncièrement

[88]WARR Tracey, JONES Amélia, *Le Corps de l'artiste*, Denis-Armand Canal (trad.), Paris, Phaidon, 2005, p. 134

[89]PONTBRIAND Chantal, « Violence, Psycho » dans *Parachute. Essais choisis* [1978-1984], Montréal, La lettre volée, 2004, p. 8-11, p. 10

[90]PANE Gina, *Lettre à un(e) inconnu(e*), textes réunis pas Blandine Chavanne, Anne Marchand, Julia Hountou, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2003, p. 77

médiatrice et libératrice. Gina Pane exprime particulièrement bien cette démarche dans ce qu'elle décrit de sa propre pratique :

> « Mes « expériences corporelles » démontrent que le corps est investi et façonné par la Société, elles ont pour but de démystifier l'image commune du corps bastion de notre individualité pour la projeter dans sa réalité essentielle, de fonction de médiation sociale […] La mise en forme de notre corps se fait selon les exigences normatives de la Société, les valeurs qu'elle véhicule à travers lui conditionnent notre comportement : par la censure intérieure[91]. »

La mise en jeu des corps dans l'art performance est très souvent analysée par le prisme de l'état du corps, de l'action en elle-même ou de la relation entre l'artiste et le spectateur. Ces angles d'analyses sont tous pertinents. Cependant, dans le cadre de notre recherche, l'intérêt pour le corps se porte davantage sur sa capacité à créer des images, sur sa puissance figurative. Pour ce qui est de la performance féministe, il est question de proposer matériellement et lors d'actions directes une nouvelle figure féminine, affranchie d'autres images traditionnelles dominantes dans les arts et les médias de masse comme la mère, la muse ou la courtisane. Pour preuve, l'artiste Joan Jonas et sa performance *Mirror Check*[92] en 1970. Dans cette pièce, l'artiste est debout, totalement dénudée. Elle fait circuler tout autour d'elle un petit miroir et attire l'attention sur des parties précises de son corps :

> « […] Le miroir lui permettait de « déconstruire », d'un point de vue féministe, la relation entre le sujet artistique et le spectateur. Elle décrivait verbalement aux spectateurs ce qu'elle voyait, soulignant ainsi en quoi leur position respective de regardeur était différente : les spectateurs n'avaient accès aux différents fragments de son « moi éclaté » que par son intermédiaire. Illustration littérale du pouvoir de l'artiste à guider l'œil du spectateur – Ici, spécifiquement sur un corps de femme [93]. »

Joan Jonas propose ici, avec sa propre action, une définition possible de la performance féministe. Un moyen pour les femmes de s'extraire du regard masculin, de reprendre possession de leur propre corps et de proposer des alternatives aux représentations dominantes de la femme, à la fois réductrices et *excluantes*.

Même si nous traitons exclusivement ici des femmes performeuses, il ne faut pas nier l'existence de performeurs hommes qui ont, au même moment, travaillé en parallèle à la déconstruction de la figure masculine occidentale et de son héritage

[91]PANE Gina, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, *op.cit*, p. 18
[92]JONAS Joan, *Mirror Check* (*Le Test du Miroir*), Los Angeles, Ace Gallery, 1970
[93]WARR Tracey, JONES Amélia, *Le Corps de l'artiste, op.cit*, p. 85

guerrier. L'artiste Robert Morris et ses autoportraits[94] dans lesquels il renvoie à la figure de l'hyper-masculinité en mêlant différents symboles évoquant à la fois le soldat de guerre viril et la culture homosexuelle et BDSM[95] en est un exemple frappant.

Dans tous les cas, l'utilisation du corps de l'artiste permet plusieurs choses : à la fois de s'affranchir des normes artistiques, de questionner avec force les identités de genre et d'agir directement sur l'espace et le spectateur. L'utilisation de ce dernier s'est révélée être pour les artistes féministes des années 1960 et 1970, un exutoire transgressif et libérateur. Une manière pour ces dernières de bouleverser les conventions, de s'affranchir du regard masculin et d'exposer au grand jour une autre réalité de la femme moderne. La performance et l'utilisation du corps, permettent d'affirmer une individualité. Cette individualité réussit pourtant à se transcender et exprimer plus qu'elle-même. Elle fonctionne comme un reflet, fait le lien entre le corps mis en jeu et celui qui le regarde.

3.2 Yoko Ono : le corps comme matérialité de l'esprit

Nous allons à présent illustrer notre propos avec l'exemple du *happening Cut Piece*[96] [morceau découpé], réalisé par Yoko Ono, à plusieurs reprises, entre 1964 et 1965 au Japon et à New-York.

Yoko Ono est une performeuse, plasticienne, écrivaine, chanteuse, comédienne et cinéaste japonaise, née le 18 février 1933. Elle fut un membre important de l'avant-garde new-yorkaise des années 1960 en participant au mouvement *Fluxus*. Il est difficile de déterminer avec précision les objectifs souhaités par cette avant-garde, si ce n'est, comme beaucoup d'autres eu Europe au début du XX^{e} siècle, de supprimer la frontière entre l'art et la vie. Il y a chez les artistes de ce mouvement,

[94]MORRIS Robert, *Sans titre*, lithographie offset, 94 × 61, New-York, Castelli-Sonnabend Gallery, 1974

[95]Rapport sexuel consentant, utilisant la douleur, la contrainte, l'humiliation érotique avec très souvent l'emploi d'objets sexuels.

[96]ONO Yoko, *Cut Piece*, New-York, Carnegie Recital Hall, 21 mars 1965, voir annexe p. I

un refus de l'esthétisation et du beau. L'avant-garde *Fluxus* recouvre une large variété de formats artistiques allant de la littérature, la peinture, à la performance.

Lors de la performance *Cut Piece*, l'artiste est immobile et à genoux sur un plancher légèrement en hauteur. Quelques marches séparent l'espace des spectateurs de celui de la performeuse. Ces derniers sont invités à entrer sur scène et à découper, à l'aide d'une paire de ciseaux positionnée face à Yoko Ono, un morceau de sa tenue, et ainsi, progressivement, dévoiler son corps. L'artiste présente cette performance en ces termes :

> « Le performeur s'assied sur la scène avec une paire de ciseaux posée devant lui.
> On annonce que les membres de l'auditoire peuvent monter sur scène – les uns après les autres -, découper un morceau des vêtements du performeur et l'emporter.
> Le performeur reste immobile pendant toute la durée de la performance.
> L'œuvre se termine quand le performeur le décide[97]. »

Notre regard se porte tout d'abord sur l'artiste. Elle est assise, immobile, les genoux à terre légèrement décalés par rapport au buste. C'est une posture japonaise traditionnelle, appelée *seiza*. C'est une position de politesse très souvent utilisée par les femmes, et plus spécifiquement par des hommes, notamment lors de combats d'arts martiaux. L'immobilité de l'artiste lui confère une extrême vulnérabilité, alors que les corps s'agitent autour d'elle. Elle demeure silencieuse pendant toute la durée de la performance (une heure en moyenne suivant la progression du découpage de sa tenue). On est très vite tenté, de voir dans l'immobilité de l'artiste une forme de passivité face aux violences masculines et machistes. Cette impression est particulièrement renforcée du fait que ce soit une majorité d'hommes qui se décide à participer à la performance et à s'emparer de la paire de ciseaux. Auquel cas Yoko Ono semble ici représenter une femme-objet, dénuée de conscience et de moyens de se défendre face à ces agissements. Néanmoins, cette immobilité peut également évoquer la défense d'une attitude pacifiste de l'artiste face à ces mêmes violences.

Ce qui est particulièrement troublant, et qui nous fait maintenir une lecture féministe de cette œuvre, c'est l'attitude de Yoko Ono. Elle est immobile certes, et relativement calme, mais pas constamment impassible. On peut voir dans son regard

[97]COPELAND Mathieu, HENDRIKS Jon, RASPAIL Thierry, *Yoko Ono : lumière de l'aube : [exposition, Lyon, Musée d'art contemporain de Lyon, 9 mars-10 juillet 2016],* Harrison Jeremy, Hoepffner Bernard (trad.), Paris, Somogy éditions d'Art, 2016, p. 118

une réelle inquiétude lorsqu'un homme foule le plancher en s'amusant de la situation et en nouant des regards complices avec les spectateurs. Elle semble même parfois, fuir leurs regards. Le spectateur doit également conserver le morceau de la tenue qu'il vient de découper, ce qui est pris à l'artiste ne peut pas lui être rendu. Par ailleurs, nous remarquons que plus les spectateurs s'approche d'elle plus les morceaux découpés sont gros. Il y a une gradation progressive dans la violence infligée à l'artiste :

> « […] l'audace du public va croissant et l'infliction contre le corps d'Ono devient de plus en plus frappant. Certaines personnes se mettent par exemple à viser avec détermination une zone sensible du corps et à découper des vêtements qui couvrent les seins ou le sexe de l'artiste. De plus en plus, l'attention des spectateurs se tourne vers le corps sexué et leur désir s'expose de mettre à nu la belle femme qui s'est si volontairement mise entre leurs mains exploratrices – et destructrices[98]. »

Il est difficile, également, pour le spectateur de ne pas s'interroger sur le consentir réel de Yoko Ono. Les consignes, autorisant la participation des spectateurs, émanant non pas de l'artiste elle-même mais d'une tierce personne.

D'autre part, cette action participative repose sur un espace et un dispositif particulièrement simple, mais très efficace. L'espace dans lequel se trouve Yoko Ono, est une « zone libre », sa présence physique n'empêche par les spectateurs de s'imaginer qu'une fois passer de l'autre côté, il ne s'agit alors que d'un jeu et que tout leur est permis. Yoko Ono pose la question suivante : libéré de toutes contraintes sociales, qu'est-ce qu'un être humain est prêt à faire subir à autrui ? À quel degré d'animalité est-il prêt à se réduire ? Yoko Ono le pousse à s'interroger de lui-même sur la dimension symbolique d'un tel geste. Voilà pourquoi il semble si important, pour la bonne tenue de la performance, que l'échange relationnel se fasse entre une performeuse et un seul spectateur à la fois.

Cet échange se situe autant à l'endroit de la confrontation entre l'artiste présent et le participant, que dans l'espace réservé aux autres spectateurs. En effet, on peut imaginer que cet espace, divisé en deux parties distinctes, induit en réalité, pour les

[98]LEHMAN Maria Rosa, « La métamorphose de l'objet: La nouvelle représentation de la femme dans l'art performance « féministe » des années 1960/1970 », pour le colloque *Nouveaux imaginaires du Féminin*, Sara Calderon, Marc Marti, Florence Salanouve (dir.), *Nouveaux Imaginaires du Féminin*, Colloque international, Université de Nice, LIRCES, septembre 2017, [en ligne] : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01665788/document (dernière consultation le 01/06/2019), p. 7

spectateurs, un faux semblant. Ce dispositif ne fait pas seulement de Yoko Ono une femme passive. Bien au contraire, le spectateur doit lui aussi se questionner sur sa propre passivité face à de telles actes. Restera-t-il en retrait comme devant un spectacle ou se sentira-t-il concerné par ce que vit l'artiste, dont les expressions ne dissimulent pas une certaine tension ?

Ce qui intéresse alors la performeuse, c'est la confrontation entre elle et une personne du public, devant le regard des autres. C'est une véritable expérience sociale. Le spectateur pénètre l'espace de l'artiste, semblable à une effraction, en montant ces quelques marches. Ce sont les agissements de ces participants, et la réaction des autres spectateurs, qui va donner tout son sens à la performance. En 1965, c'est bel et bien, un homme qui décidera de découper les bretelles de son soutien-gorge, alors qu'une femme dans le public l'interpelle en lui disant « *stop being such a creep*[99]». Cet échange participera à la renommée ainsi qu'à la lecture féministe de cette pièce.

La dimension féministe de cette performance est donc particulièrement prégnante, notamment du fait de la captation vidéo, réalisée par Albert et David Maysles, qui a cristallisé cette interaction entre un participant et une femme du public, que nous évoquions à l'instant. Néanmoins, C*ut Piece* ne s'en tient pas uniquement à cette thématique. Yoko Ono autorisera d'autres artistes à rejouer cette forme après elle, qu'ils soient hommes ou femmes d'ailleurs. Elle a également écrit une seconde version spécialement pour les spectateurs qui pose, sans distinction de genre, la question de la violence dans les rapports sociaux :

> Seconde version pour les spectateurs :
> On annonce que les membres de l'auditoire peuvent découper les vêtements des autres spectateurs.
> Les spectateurs peuvent découper aussi longtemps qu'ils le veulent. [100]»

Nous pouvons également entrevoir dans la performance de Yoko Ono, la

[99]MAYSLES Albert, MAYSLES David, *Cut Piece*, performée par Yoko Ono, New-York, Carnegie Recital Hall, le 21 mars 1965, [en ligne]:https://www.youtube.com/watch?v=-yqhSZsXIJQ,(dernière consultation le 01/09/2019), [nous traduisions par :arrête de te comporter comme un sale type], 8,44m
[100]COPELAND Mathieu, HENDRIKS Jon, RASPAIL Thierry, *Yoko Ono: lumière de l'aube : [exposition, Lyon, Musée d'art contemporain de Lyon, 9 mars-10 juillet 2016]*, *op.cit*, p.119

problématique raciale. Lors de l'action *performée* à New-York, on voit clairement une majorité d'homme blanc réaliser les coupures sur ses vêtements. Yoko ono, pose la question de l'objectivation et la sexualisation de la femme, mais celle également, en creux, de la femme racisée. La performance prend donc une résonance différente selon le performeur, le lieu, la date et les participants.

Concernant la performance de 1965, Yoko Ono figure selon nous une femme-objet entièrement passive face aux violences qu'elle subit, « Mon corps est la cicatrice de mon esprit [101]» dit-elle. Cette figure féminine sacrificielle et objectivée est intrinsèquement liée à la violence qu'elle se laisse faire subir :

> « Exposée par le découpage, son apparent lâcher prise sur l'action installe Ono non seulement dans une position d'extrême vulnérabilité communiquée par des images de la performance qui la montrent tenter de couvrir son propre corps et sa nudité, de plus en plus visible –, elle se transforme en un véritable objet, un objet de convoitise, de fétiche. Par le fait qu'elle se livre entièrement aux mains des spectateurs, Ono perd son statut d'individu, d'être humain. Elle n'est plus une personne, elle est autre, elle est une chose : « Je me suis sacrifiée moi même de plein gré », dit l'artiste[102]. »

Néanmoins, ici, la figure de femme-objet, accouplée à la présence physique et réelle de l'artiste, permet une mise en situation réflexive de cette même figure, car comme l'explique Maria Rosa Lehmann : « grâce à cette présence perpétuelle de celle qui s'adresse à nous, le corps féminin quitte le statut d'objet ; il devient le sujet de l'œuvre. En l'arrachant hors d'un contexte de muse-modèle dans lequel la femme est traditionnellement fixée[103]».

3.3 Blessures et mutilations dans l'œuvre de Gina Pane

Le travail d'une performeuse comme Gina Pane, est semblable, sur bien des aspects, à celui de Yoko Ono en matière de représentation féminine liée à une forme de violence, tout en produisant une figure légèrement différente.

Gina Pane est une artiste française. Elle est née à Biarritz en 1939 et morte

[101]COPELAND Mathieu, HENDRIKS Jon, RASPAIL Thierry, *ibid*, p. 118
[102]LEHMAN Maria Rosa, « La métamorphose de l'objet : La nouvelle représentation de la femme dans l'art performance « féministe » des années 1960/1970 », *op.cit*, p.7
[103]LEHMANN Maria Rosa, *ibid.*, p. 5

prématurément en 1990 des suites d'un cancer. Elle s'est formée aux Beaux-arts de Paris entre 1961 et 1966. Elle débute sa carrière par la peinture, et la sculpture avant d'en venir aux installations artistiques. Ses premières actions ont lieu entre 1968 et 1970. Elle traite alors du rapport entre le corps et la nature. C'est en 1971, que l'artiste commence à être médiatisée suite à la performance *Action Escalade non-anesthésiée*[104], dans laquelle elle grimpe sur une échelle sur laquelle sont disposées des lames de rasoirs. Dès lors, Gina Pane explorera la dimension symbolique de la blessure à travers une série de performances corporelles minutieusement pensées et préparées en amont. L'artiste travaillait à partir de notes et de croquis[105], et conservait des traces photographiques de ses performances qui deviendront elle-même des œuvres autonomes. Elle est devenue dès lors une figure majeure de l'art corporel français et sa renommée sera internationale.

Lors de l'action *Azione Sentimentale* [Action Sentimentale][106] en 1973, l'artiste se mutile avec les épines de deux bouquets de roses, blanches et rouges avant d'inciser la paume de sa main avec une lame de rasoir devant un public, au premier rang, exclusivement féminin. Cette coupure prend la forme d'une rose avec la blessure représentant les pétales et son bras la tige de la fleur. La performeuse reprend cette action deux fois de suite, une avec les roses blanches, la seconde fois avec les rouges. Alors que l'action est en cours, un dialogue pré-enregistré entre deux femmes est diffusée dans une pièce adjacente.

Une grande partie de cette performance repose également sur l'espace crée par l'artiste et la manière dont le corps prend place, voire fait intégralement partie de cet espace. Selon la performeuse son action propose la « projection d'un espace « intra » où le vécu des sentiments entre deux femmes est intercalé par la relation « magique » mère/enfant qui symbolise la mort[107]. » Nous retrouvons sur les notes

[104]PANE Gina, *Action Escalade non-anesthésiée*, Paris, action réalisée dans l'atelier de l'artiste, 26 juin 1971,
[105]Notes et croquis de la performance *Azione Sentimentale*, voir annexe p. XVI
[106]PANE Gina, *A*zione *Sentimentale,* Milan, galerie Diagramma, 1973, voir annexe p. II
[107]PANE Gina, *Lettre à un(e) inconnu(e*), textes réunis pas Blandine Chavanne, Anne Marchand, Julia Hountou, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2003, p. 210

écrites par l'artiste à propos de sa performance, la chronique d'une ballade avec sa mère proche d'un cimetière :

> « Sous l'ombre du plus grand tilleul qui se trouvait à dix mètres du cimetière, ma mère et moi nous consommions notre goûter. Les morts nos voisins étaient devenus nos amis. Après le goûter, nous allions leur rendre visite en mettant de l'ordre sur les tombes ou bien leur apportant des fleurs que nous avions cueillies tout au long de notre promenade. Ma mère n'avait jamais eu la joie d'aller sur la tombe de sa famille à cause de la guerre, pour elle, tous les morts étaient sa famille[108]. »

Gina Pane, intercale dans cette performance deux relations féminines, à la fois mère et fille, ainsi qu'une relation amoureuse entre deux femmes. Une thématique particulièrement intime à l'artiste, étant elle-même lesbienne. Il est donc question d'un vécu féminin dans un espace « affectif [109]». Selon l'artiste, « Cet espace « intra » est affirmé pas un circuit fermé d'échange-miroir : femme/femmes s'identifiant au processus de l'affect primaire mère/enfant, relation symbiotique et pouvant découvrir des solutions différentes et émotionnelles des propres conflits par introjection [110111]. »

Ce qui est intéressant dans la manière dont Gina Pane décrit l'utilisation de son corps au sein de l'action, c'est la manière dont il devient le véhicule d'une émotion, dont on comprend qu'elle ne peut s'exprimer par la parole. Le corps exprime l'inconscient, l'introjection de la figure maternelle et amoureuse sur l'intériorité de l'artiste :

> « Mon corps substance conductrice dans un mouvement « d'aller au retour » en revenant à son point de départ par une dé-construction de l'image première (puzzle mental) : la rose rouge, fleur mystique, fleur érotique, transmutée en vagin par une reconstitution dans son état le plus actuel : douloureux[112]. »

Cette symétrie entre deux images peut nourrir bien des interprétations. Tout d'abord, le passage de la rose blanche à la rose rouge « transmutée en vagin[113]», qui semble dévoiler le passage du corps pur, peut-être celui de l'enfant, au corps « sexué » et

[108]PANE Gina, *Lettre à un(e) inconnu(e*), *op.cit*, p. 210
[109]PANE Gina, Notes et croquis de la performance *Azione Sentimentale*, voir annexe p. XVI
[110]L'introjection est un processus psychologique désignant le passage, fantasmatique et inconscient, de l'image d'une personne, incorporée au « moi » et au « surmoi » d'un sujet. On parle très souvent de l'introjection de l'image parentale par l'enfant.
[111]PANE Gina, Notes et croquis de la performance *Azione Sentimentale*, *ibid.*
[112]PANE Gina, Notes et croquis de la performance *Azione Sentimentale*, *ibid.*
[113]PANE Gina, Notes et croquis de la performance *Azione Sentimentale*, *ibid.*

« douloureux[114]» de l'adulte, celui de la mère ou de l'amante.

Gina Pane excluait entièrement le recours à la parole lors de ses performances ; seule l'expression corporelle compte. Le sens et l'interprétation reste ouvert, et ne se donne que par l'entremise de celui qui regarde.

Concernant la lecture féministe que nous pouvons avoir de cette pièce, Gina Pane confond ici la symbolique romantique de la rose et la violence que celle-ci peut faire endurer au corps. On peut y voir le paradoxe de l'assujettissement des femmes face aux hommes. Un assujettissement se voulant protecteur, paternaliste voir romantique, provoquant en réalité une violence inouïe à l'égard du sexe féminin. Il y a dans les performances de Gina Pane une manière d'orchestrer avec précision la moindre action dans un souci de ritualisation. Pour preuve, l'utilisation des lames de rasoir dans plusieurs de ses performances n'est pas chose anodine. En effet, celles-ci permettaient une plaie saignante mais bénigne qui cicatrisait rapidement. On peu également y voir l'usage d'un outil blessant, masculin par excellence**.** Les actions de Gina Pane s'inscrivent bel et bien dans le cadre de la représentation, elle ne s'intéressait pas à une forme de *happening* ou d'action improvisée. Une performance comme qu'*Azione Sentimentale* joue sur une ambivalence entre proximité et distance. Gina Pane pose la question du collectif devant un public majoritairement féminin, elle fait du corps, l'élément commun entre elle et ces dernières. La distance permet cependant d'inscrire cette action dans le cadre de la représentation, voir de la communion. Selon, l'artiste et maîtresse de conférence, Diane Watteau :

> « Gina Pane travaille sur des registres symboliques et sur les pratiques rituelles masochistes. Pour elle, ouvrir son corps pour faire voir le sang, c'est un moyen de rencontrer le collectif. Dans le sang, elle retrouve la notion de groupe. Elle veut incarner ce qu'elle dit. Et son corps souffrant est autant celui du spectateur puisque ses performances sont des discours entre elle et le public[115]. »

L'expression corporelle donne les clefs de la compréhension de l'œuvre. Une compréhension ouverte, particulièrement subjective. Chaque spectateur, et en particulier les spectatrices peuvent se faire leur propre idée de l'action qui leur est présentée. Gina Pane semble stipuler que l'emploi de son corps, qui abolit tout faux

[114]PANE Gina, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, *op.cit*, p. 210
[115]WATTEAU Diane, "Regarde-moi : les appels muets des femmes dans l'art contemporain », dans *Savoirs et Clinique,* n°4, janvier 2004*,* p. 108-118, p. 113

semblants, les affectera d'une manière ou d'une autre.

Le fait, également, de reproduire l'action deux fois, permet le spectateur de passer outre la violence de ces actions. Il va pouvoir, la seconde fois, anticiper ce qui va advenir et se détacher de la dimension spectaculaire de la performance pour se plonger plus en profondeur dans l'expérience sensible.

Par ailleurs, la vision communément perçue des actions de Gina Pane, se déploie autour de la figure de femme martyre. Nous souhaitons ici, considérer également l'interprétation qui a été faite des œuvres auto-mutilantes de Gina Pane, et non pas uniquement le discours de l'artiste sur ses actions. Selon Janig Begoc, qui par ailleurs, n'adhère pas spécialement à cette interprétation de Gina Pane comme martyre, admet tout de même :

> « […] que fait Gina Pane sinon s'écorcher et ouvrir son corps ? À la manière des célèbres écorchés que sont Barthélemy et Marsyas, l'ouverture de son corps et le dévoilement du caché en appellent à l'utopie du corps transparent et à la notion de connaissance. Notre hypothèse générale est que les gestes et les images que fabrique Gina Pane sont le symptôme d'une survivance de formes et d'images archétypiques qui puisent leur source dans un sentiment du sacré. Son usage du sang, en particulier, peut être considéré comme une variation profane de l'iconographie religieuse occidentale et, plus précisément, comme une radicalisation, à même son corps, des postures des martyrs[116]. »

Le martyr, provenant du mot grec *martus* que l'on peut traduire par témoin, est une personne qui accepte volontairement un mauvais traitement, parfois jusqu'à sa mort, pour défendre une cause et attester de la vérité d'une doctrine dans une démarche sacrificielle. Selon la critique d'art et commissaire d'exposition Julie Portier « La souffrance endurée par l'artiste exprime la violence et l'hypocrisie du monde. Ce schéma spirituel qui pose l'artiste en martyr pour expier les crimes de l'humanité substituera à son corps celui des saints[117]». Gina Pane imprime sur son propre corps les violences d'un système inégalitaire entre les sexes. Les maltraitances répétées de Gina Pane illustrent la quotidienneté de ces mêmes violences. Elles matérialisent l'invisible et s'inspirent de toute une iconographie religieuse des martyrs :

[116]BEGOC Janig, « La vraie image selon Gina Pane. Quelques réflexions pour une anthropologie des images de l'art corporel », communication réalisée dans le cadre de la journée d'étude *Les fluides corporels dans l'art contemporain*, organisée à l'INHA, Paris, le 29 juin 2010, [en ligne]: http://www.hicsa.univ-paris1.fr, (dernière consultation le 26/07/2019)
[117]PORTIER Julie, « Le langage du corps », dans *Le Journal des Arts*, n°299, 2 avril 2009, p. 12

> « La référence au Christ est ici indétachable de Gina Pane. Le sacrifice réel du Christ est mis en scène dans ce sacrifice mimétique de l'artiste. La fascination pour la cruauté du sacrifice est donnée par le sang. On ne peut détacher l'œil de la scène et de cette comédie du sacrifice, comme l'appelle Bataille. Gina Pane retrouve la force des rituels sacrificiels de la tradition archaïque dans lesquels le sang versé était garant du principe de distinction mais aussi la condition d'accès au sacré[118]. »

Métaphoriquement, Gina Pane prend la place, comme chez Yoko Ono, de la victime, du bouc émissaire, de celui que l'on maltraite.

3.4 Remise en cause et critique de l'objectivation du corps féminin dans l'art corporel

On retrouve ce même traitement de la figure féminine chez beaucoup d'artistes majeures de l'art corporel à cette même période, telles que Marina Abramovic ou Ana Mendieta. Évidemment cette esthétique, bien qu'elle ait sans doute marqué particulièrement l'histoire de la performance, ne s'applique pas à toutes les performeuses des années 1960 et 1970, qui ne privilégient pas toutes une représentation sacrificielle de la femme. Ainsi, l'artiste new-yorkaise Hannah Wilke propose des figures de *pin-up* ou encore Valie Export qui exploite dès les années 1970 les notions d'inter-sexualité en se travestissant.

Cet attrait pour la violence, caractéristique de l'art corporel, n'a jamais fait l'unanimité[119]. Pour certains critiques ou spectateurs, cette représentation d'une femme martyre et sacrificielle fait le jeu du sexisme et de l'objectivation du corps des femmes.

Cette critique semble pourtant omettre l'objectif réel de ces performeuses, à un moment particulier de l'histoire du féminisme. En effet, la passivité et/ou la violence qui caractérise ces performances n'entend pas subvertir une quelconque représentation féminine, mais bel et bien révéler ce que les représentations féminines massivement produites ne dévoilent pas. Illustrer et donner à comprendre et à

[118]WATTEAU Diane, « Regarde-moi : les appels muets des femmes dans l'art contemporain », dans *Savoirs et Clinique*, *op.cit*, p. 114

[119]Voir notamment BEGOC Janig, *L'art corporel et sa réception en France : chronique 1968-1979*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art, Jean-Marc Poinsot (dir.), Université Rennes 2, 2008

ressentir une violence passée sous silence. Il apparaît nécessaire, avant de déconstruire les représentations féminines, de mettre au jour la réalité des violences sexistes sur le corps des femmes avant de pouvoir réinventer ces derniers, les subvertir. Ces femmes ont cherché à faire la médiation de leur condition et la partager avec le spectateur. Il faut également faire la distinction entre la passivité apparente de certaines de ces artistes lors de leurs performances et le geste artistique dont elles sont les autrices et actrices.

Ces performances emblématiques amèneront, des années plus tard, à une subversion plus radicale de la figuration féminine dans l'art performance. Elles inspireront d'autres femmes artistes, dans un esprit de filiation ou d'opposition, à poursuivre cette remise en question et déconstruction des représentations féminines.

PARTIE 2 – ECLATEMENT DE LA FIGURE FEMININE :

LE TEMPS DE LA DECONSTRUCTION

(Troisième vague féministe années 1980-1990)

Ce second chapitre traitera dans un premier temps de l'émergence d'une troisième vague féministe et de l'expansion des formes artistiques transdisciplinaires à partir des années 1980. Nous déterminerons en quoi ces nouveaux modes d'expression font écho à un désir de déconstruire la figure féminine et ses représentations traditionnelles en prenant le contre-pied de l'héritage performatif des années 1960 et 1970. Nous prendrons comme exemples les opérations-performances d'ORLAN. Cette dernière ayant fait appel à des disciplines non-artistiques comme la chirurgie pour entamer une entreprise de dé-figuration du féminin. Dans un deuxième temps, nous mènerons une étude comparative entre la production artistique d'ORLAN au cours des années 1980 et 1990, à travers son « Manifeste de l'Art Charnel[120]», et l'esthétique de l'art corporel des années 1960 et 1970. Cette analyse portera aussi bien sur le discours que sur l'esthétique de ces artistes. Elle nous amènera à étudier l'hybridation comme nouvelle manière de figurer la femme, à la fois les hybridations opératoires et culturelles d'ORLAN avant d'en venir aux hybridations charnelles et alimentaires de Natacha Lesueur et Patty Chang. Ces artistes nous permettront d'étudier un renouvellement certain de la représentation de la femme dans l'art performance des années 1980 et 1990. Enfin, nous verrons en quoi ces nouvelles créations entrent en résonance avec un paradigme nouveau, propre à la troisième vague féministe : la remise en cause de l'essentialité du sexe féminin au profit d'une identité féminine plurielle et hybride.

[120]ORLAN, « Manifeste de l'Art Charnel », dans *Ceci est mon corps… Ceci est mon logiciel* Standartu spaustuvé, (Vilnius/Europe), AL DANTE AKA, 2011, p. 44-49 voir annexe p. XVII-XVIII

Chapitre 1 : Une entreprise de dé-figuration : un nouvel axe de réflexion pour les performeuses

1.1 Émergence de la troisième vague féministe : expansion de nouveaux modes d'expression pour l'art performance

Après que l'art performance, et particulièrement l'art corporel, ait exprimé, avec vigueur, le combat féministe de la seconde vague, en représentant une identité-femme, commune et universelle, notamment à travers la figure de la femme-objet et de la femme martyre, à partir des années 1980, la pratique performative à vocation féministe deviendra le théâtre d'importantes mutations. Ces transformations adviennent conjointement à l'émergence progressive d'une nouvelle vague féministe. D'un point de vue théorique, cette nouvelle vague se différencie des précédentes dans la mesure où elle n'a pas abouti à la constitution d'un groupe de pensée homogène, cohérent et unifié. Les sensibilités féministes n'ont cessé de se démultiplier depuis les années 1960 jusqu'à provoquer un éclatement théorique trop important pour aboutir à un mouvement homogène. Nous pouvons donner comme exemple de cette disparité, l'apparition de l'afro-féminisme qui puise sa source dans le *blackfeminism* des années 1970[121], du *cyber-féminisme*[122], du féminisme *pro-sex*[123], mais également le mouvement *queer*[124]. À partir des années 1980, la pluralité et l'hétérogénéité de ces différents mouvements amènent certaines théoriciennes féministes, tel que Kristin Rowe-Finkbeiner à réfuter entièrement l'existence d'une troisième vague. Ces dernières préféreront parler de « jeunes féministes » ou d'un

[121]Voir notamment DAVIS Angela, *Une lutte sans trêve*, textes réunis pas Frank Barat, Frédérique Popet (trad.) Paris, la Fabrique éditions, 2016, [Le féminisme noir a correspondu, dès son apparition, à une tentative théorique et pratique de démontrer que dans la société dans laquelle nous vivons, la race, le genre et la classe sont inséparables. Au moment de son émergence on demandait aux femmes noires de se positionner par rapport au mouvement noir et au mouvement féministe, et de dire lequel leur paraissait le plus important. Ce n'était évidemment pas la bonne question. Il aurait davantage convenu de s'interroger sur les recoupements et les connexions entre les deux mouvements.], p.10-11

[122]Le *cyber-féminisme* désigne une communauté féministe, s'exprimant principalement sur le cyber-espace et s'intéressant aux nouvelles technologies et à internet.

[123]Le mouvement *pro-sex* est issu des milieux *queers* étasuniens dans les années 1980. Ce courant défend l'idée que les femmes et les autres minorités sexuelles doivent réinvestir les domaines de la sexualité en opposition au mouvement féministe abolitionniste qui condamne la pornographie et le travail sexuel.

[124]Le mouvement *queer*, est un mouvement réfutant la conception binaire et hétéronormative du genre. Il a principalement été investi par les femmes et les minorités sexuelles à partir des années 1990.

« post-féminisme », car il semble alors inopérant de rassembler ces différentes théories sous une seule et même appellation. La philosophe féministe française Françoise Collin fait état de la complexité de ce nouveau phénomène :

> « […] le mouvement féministe de la fin du XX^e siècle manifeste son originalité tant dans son organisation et ses modes de développement, que dans son rapport à la théorie. En effet ce mouvement ne comporte pas de doctrine référentielle, pas plus qu'il ne s'organise en parti politique – et les rares tentatives faites en ce sens échouent. Il ne comporte pas de leader authentifié, même si des personnalités s'y manifestent, inaugurant divers courants de pensée et d'action. Et il n'a pas la représentation, fût-elle utopique, de sa fin : il ne définit pas les formes de la société idéale à atteindre. Il s'agit donc, dans la pensée comme dans la pratique, d'un mouvement acentrique dont les modes opératoires sont originaux[125]. »

En effet, la seconde vague féministe, bien qu'elle ne se soit jamais entièrement résumée à une seule et même doctrine, supposait l'universalité d'une identité de la femme (non pas en tant que genre, mais comme communauté socialement opprimée) et prônait la constitution d'une sororité indivisible, par peur de voir ses propres forces se disperser face au combat qu'elles souhaitaient mener. La vague suivante va, au contraire, prôner un féminisme pluriel et un individualisme plus important dans sa lutte pour l'égalité :

> « Au tournant des années 80, le féminisme entre dans une étape autre, marquée, en outre, par la reconsidération de certaines de ses positions antérieures. Sous l'influence des théories postmodernes, il se transforme en une pratique et en une idéologie respectueuses de l'individualité des « femmes ». On serait ainsi en mesure de parler, à partir notamment des années 90, d'une troisième vague féministe, dont les paramètres se laisseraient circonscrire autour d'une éthique de l'hétérogénéité et d'une idéologie de l'individualisme[126]. »

Il était alors, à l'époque, communément question d'un « post-féminisme », soit pour souligner l'essoufflement de la lutte pour l'égalité des sexes, ou au contraire, sa réussite. En effet, comme l'explique Daniela Roventa-Frumusami, experte en communication et en étude du genre :

> « […] on parle de post-féminisme dans le sens d'épuisement théorique et pratique d'un champ/mouvement qui a remporté la victoire dans le combat pour l'égalité […] On estime que les femmes (surtout les jeunes) veulent bénéficier et en fait bénéficient

[125]COLLIN Françoise, « Féminisme – Les théories », article en ligne sur le site *Encyclopedia Universalis*, 2008, [en ligne] : https://www.universalis.fr/encyclopedie/feminisme-les-theories/ (dernière consultation le 08/01/2019)

[126]OPREA Denisa-Adriana, « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », dans Elstelle Lelbel (dir.), *Recherches Féministes*, Vol. 21, n°2, *Le féminisme : une question de valeur(s)*, 2008, p. 5-28, p. 5

des acquis du féminisme mais continuent de s'habiller, de se comporter conformément aux normes éthiques, esthétiques patriarcales[127]. »

Néanmoins l'apparition de l'expression « troisième vague » revendiquée par Rebecca Walker en 1992, fait moins état d'une rupture que d'un « réarmement » féministe dont la radicalité s'opposerait, selon l'autrice, au concept de « post-féminisme ». Dans son article, Rebecca Walker, évoque plusieurs scènes quotidiennes de violences machistes dont elle a été témoin ou victime et exprime la nécessité de se mobiliser à nouveau comme lors des années 1960 et 1970 dans la lutte féministe :

« Let the dismissal of a woman's experience move you to anger. Turn that outrage into political power. Do not vote for them unless they work for us. Do not have sex with them, do not break bread with them, do not nurture them if they don't prioritize our freedom to control our bodies and our lives.
I am not a postfeminisme feminist. I am the Third Wave.[128] »

D'autre part, les transformations d'un monde sous l'influence de nombreux phénomènes comme la mondialisation et le développement des médias de masse vont favoriser un éclatement des modes d'expressions artistiques et militants féministes. Même si les artistes ont depuis toujours fait appel à la technologie et aux nouveaux outils techniques à leur disposition, à l'aube du XXI[e] siècle, les possibles semblent être infinis. Ces derniers vont bouleverser notre rapport à l'art et aux images :

« La lisière est de plus en plus mouvante entre les différents arts – peinture, sculpture, installation, photographie, performance, etc. Ceux-ci viennent se frotter et se nourrir en permanence aux nouvelles technologies. Ces modifications structurelles ont été accompagnées d'une redéfinition du concept même d'art, celui-ci pouvant s'annihiler jusqu'à « rejoindre la vie », se transformer en art sociologique ou bien emprunter les chemins de la contestation et de la lutte politique. Le secteur de la vidéo militante fut, à cet égard, très important et beaucoup d'artistes féministes furent très représentatives de ce courant et les femmes sont aujourd'hui particulièrement actives dans le champ des arts technologiques[129]. »

[127]ROVENTA-FRUMUSANI Daniela, *Concepts fondamentaux pour les études de genre,* Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009, p. 22
[128]WALKER Rebecca, « Becoming The third wave » dans Ms. Magazine, 11, n°2, 1992, p.39-40, [nous traduisons par : Laissez l'expérience de rejet d'une femme vous mettre en colère. Transformez cet outrage en pouvoir politique. Ne votez pas pour eux [les hommes] à moins qu'ils ne travaillent pour nous. Ne pas avoir des relations sexuelles avec eux, ne pas rompre le pain avec eux, ne pas les nourrir s'ils ne donnent pas la priorité à notre liberté de contrôler nos corps et nos vies. Je ne suis pas une féministe post-féminisme. Je suis la troisième vague.] p. 40, voir annexe p. XXIV-XXV
[129]DE MEREDIEU Florence, *Arts et nouvelles technologies*, Paris, Larousse, 2003, p. 12

Florence De Mèredieu souligne ici une forme de convergence entre l'apparition de nouvelles technologies, l'ouverture du champ des possibles en matière de création et la production artistique féministe. Ce dialogue entre pluridisciplinarité, militantisme et art féministe n'est pas chose nouvelle, mais change de forme à partir des années 1980. De nombreuses artistes vont se mettre à l'écart des performances directes et actions éphémères. Elles préféreront investir de nouveaux médias plutôt que de se situer en dehors et se servir notamment de la photographie et de la vidéo, pour tenter de proposer des performances multi-disciplinaires. Nous pouvons citer les *Guerilla Girls*[130], connues pour avoir créé et diffusé des affiches dénonçant l'absence de représentation des femmes et personnes *racisées* dans les médias. Pour autant, l'art performance, au sens de l'action directe et de la mise en jeu du corps se poursuivra également. Les performeuses de cette période vont renouveler en profondeur cette pratique et s'éloigner de l'héritage performatif des années 1960. Elles conserveront tout de même, bien souvent, une utilisation du corps, la mise en jeu de leur identité de femme et d'artiste ainsi qu'une figuration du féminin.

1.2 Divergences théoriques et créatives chez les performeuses des années 1980-1990

Si nous prenons les artistes de notre corpus pour illustrer cette conception nouvelle d'un art à la fois performatif et féministe, chacune emploie des modes d'expressions variés et développe des représentations nouvelles de la figure féminine en art. ORLAN illustre remarquablement ce renouvellement dans l'utilisation de nouveaux modes d'expressions. Artiste pluridisciplinaire, elle convoque différentes pratiques artistiques (peinture, sculpture, photographie et vidéo) mais également la technologie, le numérique et la science. Outres ses actions directes et participatives comme le célèbre *Baiser de l'Artiste*[131], elle a très souvent monté des séries de

[130]Groupe d'artistes féministes fondé en 1985 à New-York, connu pour avoir dénoncé, notamment par le biais d'affiches, les inégalités sexuelles, dans le monde de l'art et du cinéma.
[131]ORLAN, *Le Baiser de l'artiste*, Paris, quatrième édition de la Foire Internationale d'Art Contemporain, 1977, voir annexe p. III

photographies dans lesquelles elle incarne des personnages bibliques incontournables comme la Sainte Vierge ou Marie-Madeleine. C'est le cas dans la série *Le Drapé-le Baroque*[132] de 1971-1986 et dans laquelle elle se grime en Madone. L'objet de son œuvre est d'interroger les tabous de la représentation du corps féminin tout en s'amusant des stéréotypes culturels (la vierge ou la putain) qui constituent une part importante de l'imagerie de la femme. Elle détourne avec beaucoup de dérision et d'auto-dérision une certaine conception de la morale qui se cristallise dans ces différentes figures afin de les désacraliser à son tour. À partir des années 1980, elle s'emparera des nouvelles technologies, qu'elles soient numériques ou scientifiques pour renouveler sa démarche artistique. Elle utilisera, à son compte, les innovations en matière de chirurgie ainsi que l'apparition de la photographie digitale et des écritures numériques. ORLAN est probablement une des performeuses qui convoque le plus la transdisciplinarité et l'expérimentation dans sa production. Selon l'artiste, son travail est nécessairement féministe même s'il ne peut se réduire à ce seul niveau de lecture. Les questionnements sur la place des femmes dans les sociétés est à l'origine de sa démarche artistique. Elle explique à ce propos :

> « Je n'ai pas eu d'instruction religieuse. […] Mes premiers contacts avec la culture judéo-chrétienne furent en relation avec mes premières approches artistiques, les images venues de l'histoire de l'art d'où je me suis mise à observer ce qui était dit et montré des femmes à d'autres époques. En même temps je pouvais observer dans mon époque ce qui était dit des femmes dans la publicité, les journaux et le cinéma, et ce avec des yeux critiques, avec les yeux rebelles de mon adolescence, bien décidée à faire de l'art[133]. »

Patty Chang, quant à elle, se fait connaître à la fin des années 1990. Elle se trouve à la fois héritière de la performance des années 1960 et 1970, avec la mise en jeu de son propre corps, un travail d'auto-portrait et l'exploitation de la notion d'endurance, mais sa formation de peintre et son rapport particulier au cadrage l'ont très rapidement poussé à s'exprimer au travers de courts-métrages et auto-portraits photographiques. Un certain nombre de ses performances filmées font également

[132]ORLAN, *Le Drapé-le Baroque*, Lyon, Espace lyonnais d'art contemporain, 1971-1981
[133]ORLAN, *Ceci est mon corps… Ceci est mon logiciel,* Standartu spaustuvé (Vilnius/Europe), AL DANTE AKA, 2011, p. 7

appel à la parole. Dans *Fountain*[134] en 1999, le visage de l'artiste apparaît en plan rapproché alors qu'elle semble essayer de boire sa propre image reflétée dans un miroir recouvert d'eau. Cette performance dura quarante minutes. Il peut être ici question, de la dualité, d'une lutte, de la projection de soi, de l'introspection. Selon Patty Chang nous avons tous des moments plus ou moins forts dans nos vies, d'auto-contemplation que l'art doit mettre en question. C'est au travers de sa propre projection filmée que Patty Chang interroge sa condition de femme. Comme bon nombre de performeuses de l'art corporel avant elle, Patty Chang a un goût certain pour la mise en danger de son propre corps. Dans la performance *Shaved (at a loss)* [Rasé (à perte)][135] en 1998, elle s'épile le pubis avec un rasoir alors qu'elle a les yeux bandés. Ce qui détonne dans sa production artistique c'est son utilisation de la photographie et de la vidéo comme vecteur de présentation et de diffusion de ses performances. L'utilisation de ces supports n'est pas chose anodine. En effet, ces derniers instaurent une distance certaine avec l'action qui ne se produit plus dans un temps présent et unique. Elle-même, par le recours à la parole et par son attitude, dé-dramatise la violence de ses actions et propose une variation volontairement plus décalée et étrange de l'art corporel.

Dans une autre mesure, le travail d'Annie Sprinkle se déploie à la fois sur scène, mais également sur des formats vidéos et photographiques. Les travaux universitaires dont elle est l'autrice ainsi que son travail d'écrivaine occupe une part importante de son œuvre. Annie Spinkle est également une militante *pro-sex*. Le féminisme *pro-sex* est un dérivé de la pensée *queer* et se développe à partir des années 1980, majoritairement aux États-Unis. Elle lutte pour que les femmes et autres minorités sexuelles puissent investir davantage les domaines (activités professionnelles, pratiques artistiques, industries…) liés à la sexualité. Ce mouvement dont elle se réclame est en contradiction avec le féminisme radical et abolitionniste des années 1960 qui condamne férocement la pornographie et le

[134]CHANG Patty, *Fountain,* 6 minutes, SD vidéo, 1999, [en ligne]: https://vimeo.com/26829530, (dernière consultation le 08/08/2019)
[135]CHANG Patty, *Shaved (at a loss),* 5 minutes, SD vidéo, 1998, [en ligne]: https://vimeo.com/26830292, (dernière consultation le 08/08/2019)

travail du sexe. Sa production artistique va, par conséquent, naviguer sans cesse entre spectacle pornographique, performance artistique, création filmiques, photographiques et écrits théoriques. Sa performance la plus célèbre reste « Public cervix announcement[136]» en 1989, dans laquelle elle invite des spectateurs à regarder l'intérieur de son col de l'utérus à l'aide d'un spéculum inséré dans son vagin. Cette performance prône, pour les femmes, une ré-appropriation de leurs corps, une lutte face à la désinformation de la sexualité féminine et une sorte *d'empowerment*[137] sexuel pour ces dernières.

L'œuvre de Natacha Lesueur, quant à elle, est majoritairement photographique. Elle construit ses photographies comme des tableaux. Sa production se situe au carrefour de l'art corporel et de la sculpture biologique éphémère. Quant à sa réflexion, elle s'articule principalement autour du corps, son apparence et le rapport entre la chair et l'alimentaire, l'empreinte des sociétés consuméristes sur les corps. Elle parodie et détourne l'esthétique de l'image publicitaire et celle de l'image de mode. Son travail porte sur la fragmentation du corps humain et expose ce dernier de manière neutre, sans jugement moral, mais en proposant une critique féministe discrète sur la figure de la femme objet. Sa spécificité se situe à l'endroit de l'absence d'identité. Que ce soit avec ces modèles ou elle-même, elle traite le corps comme une simple surface organique et produit des figures génériques.

Ces artistes sont donc loin de se conformer à une seule et même pratique ou doctrine féministe. Au contraire, elles se tournent davantage vers un renouveau ainsi qu'un individualisme esthétique et intellectuel important. Cependant, elles ont continué à *performer* la ou leur féminité. Ici, le militantisme ne se dévoile pas de la même manière qu'auparavant. Ces artistes revendiquent une forme d'humour et de dérision, un féminisme heureux et/ou ludique, moins moralisateur, aux enjeux nouveaux. En dépit du nombre important des techniques utilisées, elles ont toutes

[136]SPRINKE Annie, « Public cervix announcement », dans *Post porn modernist show,* New-York, Harmony Theater, 1989, voir annexe p. XIII-XIV
[137]Nous pourrions traduire le mot anglais *empowerment* par le néologisme « empouvoirement », c'est-à-dire la capacité d'autonomisation d'un sujet et sa capacité à agir librement.

participé, à leur manière, à une même dé-construction de la figure féminine traditionnelle.

Le corps devient un terrain d'expérimentation aussi bien dans sa mise en situation réelle que dans sa représentation à travers d'autres formats artistiques. Ce renouveau participe à une logique d'expression féministe plus hétérogène qu'auparavant. Le corps est transformé d'une autre manière que par le passé. Les performeuses se positionnent presque en contradiction avec l'héritage de l'art corporel. Ici, elles souhaitent davantage transformer le corps féminin et non plus le blesser, ajouter à celui-ci et non enlever. Pour certaines, l'enjeu va être d'altérer la figure féminine, L'utilisation de ces différents médiums et la manière dont ils permettent de traiter les corps va en effet être un moyen de réinventer leur identité et d'instaurer un plus grand trouble dans le genre féminin et ses différentes figurations.

1.3 Les opérations chirurgicales-performances d'ORLAN : entre défiguration et refiguration du féminin

ORLAN est une artiste qui n'a cessé de se réinventer tout au long de sa carrière. Elle est un exemple de choix pour interroger le traitement des figures féminines au cours des années 1990 et son évolution depuis les années 1960. Son nom d'artiste annonce d'emblée, et cela dès ses premières œuvres, le choix d'endosser une nouvelle identité. Son vrai nom est Mireille Suzanne Francette Porte. Il était cependant nécessaire pour elle de s'affranchir de son nom d'origine afin de porter au mieux son art. Une pratique artistique qui détonne encore aujourd'hui dans le paysage culturel contemporain et qui fait d'elle une artiste à part. À la manière d'une autre performeuse, Valie Export « changer de nom a été une nécessité absolue pour s'opposer aux règles, au nom du père, à celui du mari, s'affranchir de toutes choses […] un acte de rébellion[138]». ORLAN explique cette prise de décision

[138]MERCIER Clémentine, « Valérie Export, le féminisme à bras-le-corps » dans *Libération*, 14 janvier 2018, [en ligne] : https://next.liberation.fr/arts/2018/01/14/valie-export-le-feminisme-a-bras-le_corps_1622358 (dernière consultation le 08/01/2019)

fondamentale au détour d'une simple anecdote :

> «Lors d'une séance de psychanalyse, le psychanalyste m'a dit une seule chose, « la prochaine fois, vous me paierez en espèces ». Mais lorsque j'ai signé mon chèque, il m'a dit « finalement la semaine prochaine vous me re-signerez un chèque ». Je n'arrivais pas à comprendre ce qu'il avait voulu me dire alors avant de revenir à la séance suivante, j'étais allée m'acheter des souliers, histoire d'être bien dans mes pompes. Et au moment où j'ai signé le chèque, j'ai vu ce qu'il avait vu, ce que mes amis mes amants, ma mère, mon père ou moi-même n'avions pas vu. Alors que ce n'est pas mon nom, je signais en toute lisibilité « morte », car une lettre de mon nom sautait. Lorsque je suis revenue voir le psychanalyste, je lui ai dit : « je ne serai plus jamais morte ». Et j'ai voulu me renommer[139]. »

ORLAN doit s'écrire en lettres capitales, puisqu'il s'agit de sortir du cadre et des normes, de se ré-inventer à volonté. Ce nom d'artiste revendique un refus des règles et injonctions établies. Elle en fait la démonstration dans la série photographique noir et blanc *ORLAN accouche d'elle-m'aime*[140] en 1964, où elle donne naissance à une créature androgyne ni homme, ni femme, un double, totalement vierge, libéré de toutes contraintes, un véritable fantasme pour l'artiste. Comme de nombreuses performeuses des années 1960, elle a défendu une pratique performative engagée et militante. On peut cependant lui trouver comme particularité une dimension humoristique, baroque, voire carnavalesque. La représentation de la figure féminine est indissociable de son œuvre.

ORLAN est à la fois plasticienne, peintre, sculptrice, photographe, vidéaste et performeuse. Elle a par ailleurs, dès ses débuts, été associée au mouvement de l'art corporel, bien qu'elle n'ait jamais souscrit, d'elle-même, à ce dernier. Dans un entretien consacré au magazine *Antidote* en 2014, elle revient sur son parcours et explique : « Je n'étais pas parisienne, j'étais autodidacte. Je n'appartenais pas à un mouvement, ça ne m'intéressait pas. J'ai toujours voulu construire ma singularité, seule[141]». Dès ses premières œuvres, elle interroge le statut du corps et notamment

---

[139]ORLAN, « ORLAN, en chair et en art : Une artiste engagée corps et âme », sur le site Culture secrets, 07 avril 2017, [en ligne]: https://www.culturesecrets.com/articles/interview-orlan-mep?locale=fr,(dernière consulation le 31/08/2019)

[140]ORLAN, *ORLAN accouche d'elle-m'aime,* photographie noir et blanc de la série *Corps-Sculpture*, Tirage unique collection de l'artiste, 1964

[141]ORLAN, « Scandale à la FIAC : Comment le « Baiser de l'Artiste » d'ORLAN a défrayé la chronique », dans *Antidode,* mars 2014, *The romance issue* [en ligne]: https://magazineantidote.com/art/souvenez-vous-le-baiser-de-lartiste-dorlan-a-la-fiac-1977/, dernière consultation le 02/09/2019)

celui du corps féminin ainsi que les pressions sociales, religieuses et politiques qui s'exercent sur ce dernier. Elle va, par conséquent, se tourner vers une mise en jeu de son propre corps, soit par des séries photographiques, soit lors de performances artistiques. En 1976, par exemple, elle propose sur un marché, au Portugal, de vendre des répliques photographiques de ses propres membres (un bras, une jambe, un sein…). Elle intitulera cette performance *Se Vendre sur les Marchés*[142]. En 1977, lors de la FIAC de Paris (Foire International d'Art Contemporain), elle présente une performance qui amorce une grande partie de ses obsessions, à la fois thématiques et esthétiques. Cette œuvre fondamentale s'intitule *Le Baiser de l'Artiste*[143]. Elle se trouve alors sur une sorte d'estrade, derrière une photo d'elle-même, représentant son buste nu et propose aux visiteurs, pour la modique somme de 5 francs, de l'embrasser. Il est également possible pour le spectateur de déposer un cierge devant une reproduction d'ORLAN déguisée en Madone, un sein dénudé, disposée sur cette même estrade à la droite de l'artiste. Cette performance fera scandale et lui coûtera son poste de formatrice d'élèves et d'animatrice culturelle dans l'école privée *Les Trois Soleils*.

> « J'avais créé une sculpture qui était une sorte de piédestal noir de 2,50m de long. D'un côté, une photo de moi grandeur nature en madone, collée sur bois, de l'autre « ORLAN-corps », qui était une photographie de mon buste nu […] Entre les deux, j'avais disposé des lys, les fleurs du mariage, des cierges […] J'embrassais chaque spectateur qui glissait une pièce de cinq francs dans mon tronc pendant quelques mesures d'une toccata en si mineur de Bach. […] On était en 1977, ça se passait pendant la foire internationale de l'art contemporain pour illustrer le texte « Face à une société de mères et de marchands », où je parlais des deux stéréotypes de femme auxquels il est très difficile d'échapper : Marie, la sainte et Marie-Madeleine, la prostituée[144]. »

On remarque donc la propension d'ORLAN, dès ses premiers travaux, à se jouer des figures féminines, notamment religieuses. Les désacraliser, les faire s'affronter ou cohabiter. On peut observer dans *Le Baiser de l'Artiste*, une critique du consumérisme ambiguë associé à la création artistique ainsi que la

[142]ORLAN, *Se Vendre sur les Marchés,* Portugal, Caldas Da Rainha, à la rencontre internationale d'art contemporain, 1976
[143]ORLAN, *Le Baiser de l'Artiste*, Paris, quatrième édition de la Foire Internationale d'Art Contemporain, 1977, voir annexe p. III
[144]ORLAN, « Scandale à la FIAC : Comment le « Baiser de l'Artiste » d'ORLAN a défrayé la chronique, *op.cit*

marchandisation du corps de la femme. Ici, c'est l'artiste qui décide si elle souhaite être consommée ou non et à quel prix. Cette performance inverse les rapports de force pré-établis et tourne en dérision les stéréotypes féminins de la mère et de la putain. L'évolution de sa pratique artistique, depuis ses débuts, dans les années 1960, nous permet d'observer la façon dont l'utilisation de la figure féminine a changé au fil des décennies. Son attrait pour les formes interartistique s'est développé en parallèle à l'arrivée et la démocratisation de nouvelles technologies. Aujourd'hui sa production repose en grande partie sur des écritures numériques. Au cours des années 1990, son choix s'est porté sur la chirurgie comme moyen de déconstruire et fragmenter dans un même espace-temps la figure féminine ainsi que sa propre figure d'artiste.

Le projet débute en mai 1990 en Angleterre à Newcastle lors d'un festival de performance sur « l'art et la vie ». Ce n'est pourtant pas la première fois qu'ORLAN s'intéresse au potentiel artistique de la chirurgie. En effet, lors d'un symposium donné à Lyon en 1979, elle est transportée d'urgence à l'hôpital pour une intervention suite à des complications provoquées par une grossesse extra-utérine. Avant d'être anesthésiée, elle demande à ce que l'opération puisse être filmée dans son intégralité et envoyée immédiatement au symposium en question, pour en faire un objet d'étude.

En 1990, ORLAN décide donc de programmer 9 opérations, qui se poursuivront jusqu'en 1993. Plus qu'une simple performance, c'est un véritable projet artistique qu'elle décide de mettre en place. Cette fois-ci, elle fait le choix de se concentrer précisément sur la chirurgie esthétique. À la manière de la seconde vague féministe des années 1960 et leur fameux slogan « notre corps nous appartient », ORLAN souhaite se libérer des contraintes biologiques et soumettre son corps à son seul et unique désir. Elle déploie alors pour cela, en la détournant, la chirurgie esthétique. Elle n'est, par ailleurs, absolument pas opposée à la chirurgie esthétique en tant que telle : « C'est une technique de notre temps. En revanche, je suis contre les tentatives d'uniformisation et de normalisation qu'elle traduit[145]». Il

[145]ORLAN, « Frenquently Asked Questions, and common mistakes », sur le site officiel d'ORLAN: http://www.orlan.eu/f-a-q/ (dernière consultation le 10/04/2019)

est important pour elle de remettre en question les standards de beauté relayés par cette pratique auxquels elle refuse de se soumettre. Selon elle « La beauté est construite par l'idéologie dominante, elle nous désigne les modèles que l'on doit trouver beau[146]». ORLAN part du principe que notre image interne ne correspond pas à notre image externe. Il y a, selon elle, toujours maldonne. Cette maldonne produit de nombreuses souffrances, notamment pour les femmes. Elle souhaite donc les faire coïncider et constate que la chirurgie rend cela possible. Ce procédé peut aisément faire écho aux opérations de changement de sexe qui se développent depuis les années 1980, à la différence près qu'elle va très rapidement se désintéresser des résultats produits par ces opérations pour se focaliser principalement sur le moment de bascule d'une identité à une autre. Ainsi, elle peut mettre en évidence la transition entre deux états, illustrer une transformation de sa propre image pour en créer de nouvelles, faire état d'une identité fluctuante. Nous sommes tous soumis à certains types de représentations, il est question ici de les dépasser. L'artiste reprend à son compte le concept de « bio-politique » défini par Michel Foucault dans *Surveiller et Punir : naissance de la prison*[147]. Ce terme désigne la manière dont les structures du pouvoir vont s'appliquer non pas seulement sur des territoires ou des espaces mais aussi sur des vies et des corps. Si l'art performance dénonce depuis bien longtemps l'inscription du pouvoir sur ces derniers et particulièrement ceux des femmes, ORLAN va cette fois-ci dépasser cette simple accusation et prendre elle-même la décision de recréer son propre corps à son image, de se rebeller. L'artiste désacralise entièrement notre conception du corps humain. Elle s'oppose fermement à la souffrance du corps et préconise un « corps-plaisir[148]». Elle va par ailleurs « changer l'aspect morbide du bloc opératoire en un lieu de performance et de vie[149]». Le bloc, alors transformé en atelier, ainsi que son propre corps, deviennent des espaces de création à part entière.

Ces performances s'intéressent autant, voire davantage, à la transformation qu'au rendu final de l'opération. On y trouve la nécessité d'en passer par des figures

[146]ORLAN, « Frenquently Asked Questions, and common mistakes », *op.cit*
[147]FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2018, [1975]
[148]ORLAN, ORLAN, « Manifeste de l'Art Charnel », dans *Ceci est mon corps… Ceci est mon logiciel* Standartu spaustuvé, (Vilnius/Europe), AL DANTE AKA, 2011, p. 44-49, p. 46
[149]ORLAN, « Frenquently Asked Questions, and common mistakes », *ibid.*

traditionnelles et établis pour mieux les déconstruire et produire de nouvelles images. Les opérations-performances d'ORLAN illustrent, dans un même temps, l'éclatement de la figure féminine et la constitution de nouvelles. Même si ces opérations ont développé des techniques différentes au fil du projet, ORLAN qui a très souvent travaillé sous forme de série, préconise de traiter un sujet sous plusieurs angles, il n'y a donc aucune contradiction dans les différentes méthodes employées. On remarque l'évolution de ce projet, d'un procédé de collage dans le visage de l'artiste à une hybridation plus importante mêlant le masculin et le féminin, l'humain et le monstrueux.

La première opération chirurgicale-performance est inspirée par un extrait du texte *La Robe* de la psychanalyste lacanienne, Eugénie Lemoine-Luccioni. À partir de cette première performance, ORLAN prendra la décision d'entamer chacune de ces opérations par la lecture de cet extrait :

> « La peau est décevante… dans la vie, on n'a que sa peau… Il y a maldonne dans les rapports humains parce que l'on n'est jamais ce que l'on est… J'ai une peau d'ange mais je suis un chacal… Une peau de crocodile mais je suis un toutou, une peau de noire mais je suis un blanc, une peau de femme mais je suis un homme; je n'ai jamais la peau de ce que je suis. Il n'y a pas d'exception à la règle parce que je ne suis jamais ce que j'ai[150]. »

Dans l'ouvrage *Ceci est mon corps, ceci est mon logiciel,* l'artiste énonce l'objet de sa quête artistique :

> « Cette série d'opérations chirurgicales-performances a été conçue pour placer de la figure sur mon visage et ainsi me créer une image originale afin d'en produire de nouvelles, créant une sorte de Sfumato[151] entre présentation et représentation[152]. »

La seconde opération performances s 'intitule : *La réincarnation de la Sainte ORLAN*[153], ce qui suppose pour l'artiste une nouvelle naissance rendue possible par ces opérations. Elle a également pour second titre *Images, Nouvelles images*, ce qui nous ramène à la question de la figuration du féminin et à la création de nouvelles

[150]LEMOINE-LUCCIONI, « La Robe » dans *Ceci est mon corps… Ceci est mon logiciel,* Standartu spaustuvé (Vilnius/Europe), AL DANTE AKA, 2011, p. 34
[151]Technique picturale qui vise à donner au sujet représenté des contours imprécis.
[152]ORLAN, *Ceci est mon corps… Ceci est mon logiciel,* Standartu spaustuvé (Vilnius/Europe), AL DANTE AKA, 2011, p. 34
[153]ORLAN, *La réincarnation de la sainte ORLAN* ou *Images nouvelles images,* Paris, septembre 1990, voir annexe p. IV-V

images de la féminité.

Elle ré-investie, dans un premier temps, de grandes figures de l'histoire de l'art en se référant exclusivement à des œuvres picturales occidentales. Elle construit un auto-portait numérique dans lequel elle hybride différentes figures à son propre visage, elle transmet ensuite son portait au chirurgien et lui demande de reproduire ces différentes modifications. On retrouve donc tour à tour les peintures de Botticelli, Fontainebleau ou encore Da Vinci. Elle associe pour chaque partie de son visage une fameuse représentation de différentes déesses « Les yeux de Diane, l'insoumise ; le nez de Psyché, femme fragile et vulnérable ; les lèvres d'Europe, l'aventureuse ; le menton de Venus, la beauté Charnelle ; et enfin le front de la Joconde, personnage androgyne[154]». Ces différentes figures n'ont pas été choisies suivant les critères de beauté dont elles sont supposément porteuses mais pour leur histoire. Par exemple, ORLAN explique, pour Diane, qu'elle est une femme insoumise aux dieux, Mona Lisa, quant à elle, a été choisie pour sa laideur comparée à nos critères de beauté actuels. Elle est également un auto-portrait dissimulé de Da Vinci, elle pose alors un questionnement fort autour de l'identité de genre. Selon l'artiste, ces différentes représentations féminines font toutes écho à sa propre vie, elle se voit en elles. ORLAN n'exclut pas la féminité lors de ces performances. Elle a très souvent les lèvres et les yeux maquillés et porte un décolleté. Ce qui l'intéresse, c'est de croiser nos standards de beauté féminin actuels avec d'autres figures féminines lointaines et pourtant encore aujourd'hui très influentes et marquantes culturellement. Pour ces performances, elle sera habillée par de grands couturiers comme Paco Rabanne, Frank Sorbier ou encore Issey Miyake. ORLAN travaille dans un même temps à une mise à distance des figures féminines traditionnelles et à la mise en place de nouvelles figures. Elle souhaite également les voir cohabiter sur un même visage, le sien en l'occurrence. Au cours de son travail, elle finira par se détacher de cette image initiale et de ce premier procédé.

Ces modifications corporelles ne consistent pas à l'embellir, ce n'est pas le

[154]CHAPUIS Frédéric, « Ceci est mon corps » dans *Télérama*, n°2596, 13 octobre 1999, [document d'archive, numéro de page illisible]

projet d'ORLAN. Il est davantage question d'actualiser des figures du passé. C'est un exercice de collage sur son propre visage. Les effets sont parfois contradictoires et c'est là que se trouve toute la complexité de cette première expérience. Elle fait ré-apparaître ces figures, mais en les mêlant à ses propres caractéristiques physiques et en les collant les unes aux autres, elle les fait aussitôt disparaître et crée, par conséquent, une toute nouvelle image. Elle-même évoque la difficulté de créer des images totalement neuves et inédites sans se nourrir de représentations passées :

> « Ce n'était bien sûr qu'une entreprise de dé-formatage. Mais, s'il est difficile de produire des images en dehors, il est possible au moins de donner des images « répliques », qui font réponse en installant dans l'autre plateau de la balance des données qui instaurent un débat, dont un débat féministe[155]. »

L'enjeu se situe donc bel et bien dans la rencontre entre les caractéristiques physiques d'ORLAN artiste et celles des déesses grecques, des modèles du passé qui ne sont que des constructions du féminin. C'est cette juxtaposition qui ouvre le débat sur la représentation du féminin, la possibilité pour les êtres et plus particulièrement pour les femmes de se créer leur propre identité visuelle, de se modeler physiquement loin des canons de beauté communément admis. Cette première opération pose également la question de l'impression inaltérable d'une œuvre artistique sur le corps humain. D'un autre côté cette performance permet à l'artiste d'imprimer dans sa propre chair toute une histoire de la représentation féminine conduite par l'homme et, en un sens, les dépossède de cette hégémonie.

Très rapidement, les opérations suivantes vont prendre une tout autre tournure. ORLAN se fera alors plus directive, sans se conformer à ces images originelles et en se détournant de modèles précis. Elle va tendre de plus en plus vers le monstrueux, s'éloigner des techniques opératoires traditionnelles et remettre en question cette première méthode, de l'ordre du collage, pour se tourner davantage vers une hybridation complète de sa propre figure.

En dépit des spécificités de cette première opération on remarque et retrouve pour chacune des opérations suivantes, l'importance pour l'artiste d'être dans le contrôle le plus total. Il y a dans cette série d'opérations une bascule dans le rapport

[155]ORLAN, « Manifeste de l'Art Charnel », *op.cit*, p. 43

à la chirurgie esthétique traditionnel et la manière dont ORLAN choisit de s'en servir. En effet, si d'habitude la personne opérée doit se soumettre à un certain nombre de contraintes et rester, en un sens, passive face à l'acte chirurgical, l'artiste va ici faire le choix d'orchestrer et de ritualiser elle-même ses opérations, d'en être l'unique commanditaire. Pour cela, ORLAN ne laisse que très peu de place à l'aléatoire. Chacune des opérations est savamment pensée en amont et exécutée. Elle va même parfois jusqu'à demander aux chirurgiens de reproduire certains gestes. Chaque performance est comme ritualisée et convoque une grande variété d'éléments scéniques et textuels. La lecture est omniprésente dans chacune. Pour l'artiste, le texte lu est aussi important que l'acte de lire lui-même. La lecture renforce l'idée qu'ORLAN est consciente pendant toute l'exécution de la performance, elle contrôle et rythme cette opération comme une œuvre artistique. Cette salle d'opération devient un véritable atelier d'artiste. La lecture crée également un trouble pour le spectateur. Alors que nous fantasmons une douleur potentielle pour l'artiste, pourtant anesthésiée, celle-ci conserve à chaque moment une qualité admirable d'élocution. C'est un élément essentiel dans la démonstration qui est faite par l'artiste. Ici, la femme n'est plus passive, elle dirige de bout en bout sa propre représentation. Elle est consciente, ne simule ni la douleur, ni le dégoût. Bien au contraire, elle donne la preuve de son entière adhésion, donc d'une forme de contrôle absolu sur son propre corps, et la mise en scène de ses opérations.

Lors de la quatrième opération-performance, le chirurgien doit lui baiser la main en entrant dans la salle. Celui-ci est habillé par Paco Rabanne. ORLAN tient dans ses mains une coupe pleine de fruits, symbole du plaisir des sens. Certains sont vrais, d'autres en plastique. Cette coupe annonce, en quelque sorte, ce qui va advenir lors de la performance, à savoir un croisement permanent entre le naturel et l'artificiel. Elle dispose autour de la table d'opération de nombreux auto-portraits photographiques pris lors des opérations précédentes. Elle rend ainsi visible les différents états identitaires qu'elle a pu traverser. Elle manipule également les croix blanche et noire utilisées pour la série photographique *Skai and Sky et vidéo*[156]. Ces

[156]ORLAN *Skai and Sky et vidéo,* Paris, 1983

croix représentent la Vierge blanche et la Vierge noire. Elle rappelle combien le sacré a été porteur et instigateur d'une certaine représentation du féminin.

La 7éme opération dite *Omniprésence* est le point culminant de ce projet. Elle en illustre parfaitement l'évolution et la tournure pour le moins surprenante. Pour cette performance, ORLAN collabore avec une chirurgienne, Marjorie Cramer, qui accepte toutes les demandes de l'artiste. Si les premières opérations consistaient à remodeler le corps de l'artiste par des liposuccions et des injections de silicone, donc des opérations relativement réversibles, elle souhaitera cette fois-ci se servir d'implants. Elle transforme donc radicalement la forme de son visage par des implants dans les joues et les tempes. Elle se retrouve alors avec deux petites cornes sur le front. Ces deux cornes sont en réalité une référence aux satyres de la mythologie païenne, symbolisant la puissance masculine archaïque. Elle détourne les pratiques habituelles de la chirurgie esthétique et remet en cause plus spécifiquement les normes de beauté actuelles. La performance est retransmise en direct par satellite dans sa galerie à New-York (Sandra Gering), au centre Georges Pompidou à Paris, au centre multimédia de Banff, au centre Macluhan de Toronto au Canada et d'autres endroits du monde. L'artiste dialoguait avec le public, puisque celui-ci pouvait lui envoyer des fax en direct auxquels elle répondait. Elle recevait également des encouragements de ses amis par téléphone. Différentes horloges accrochées aux murs donnaient l'heure de plusieurs villes comme New-York et Paris. Deux interprètes étaient également présents, un pour le passage de l'anglais au français, l'autre pour le langage des signes. L'artiste souhaite faire cohabiter différents lieux, créneaux horaires et langages et de marquer le temps présent de l'acte chirurgical. ORLAN sourit pendant toute l'opération comme pour signifier son adhésion permanente à ce qui est fait à son propre corps. Cette fois-ci elle se détourne des représentations féminines traditionnelles et tend vers le monstrueux, un monstrueux qui n'exclut pas, selon elle, une certaine forme de beauté. Elle ne part pas d'un modèle précis comme lors de sa toute première opération performance, elle laisse advenir la transformation. Aussi, le projet chirurgical importe moins que le récit filmique et photographique de sa transformation physique.

Cette opération va aboutir à une série de quarante photographies, elle aussi appelée *Omniprésence*[157]. Ces dernières ont été prises après l'opération et nous permettent d'observer l'évolution quotidienne du visage d'ORLAN. Ici, l'impact de l'opération sur la chair humaine est omniprésente et rendue visible, là où d'habitude il est question de dissimuler les gonflements et cicatrices. ORLAN nous permet de les observer minutieusement. La performeuse n'essaye en aucun cas de nous horrifier, bien au contraire. Avec l'utilisation de plans serrés, une attitude fière, et le regard fixé vers l'objectif, elle dé-dramatise intégralement ce que nous pourrions prendre pour de la violence. Elle noue une certaine complicité avec les *regardeurs*, et affiche régulièrement, comme lors de ses opérations, un large sourire.

Chaque performance oscille en permanence entre *refiguration* et défiguration. En d'autres termes, elle donne à voir dans une même œuvre une déconstruction et une construction identitaire. Le corps de l'artiste devient un ready-made modifié. Elle définit les opérations-performances comme :

> « Un travail entre figuration, défiguration et refiguration dans un corps à tour de rôle sujet et objet, avoir un corps et être ce corps, jeu entre ma présence et ma re-présentation jusqu'à tenter de se désinscrire de la tradition. Mais cette désinscription est une inscription en creux, en faux, dans une société qui nous désigne les modèles à intégrer, que ce soit ceux de l'histoire de l'art, des magazines ou de la pub ; qui nous disent la femme qu'il faut être, l'art qu'il faut faire et ce qu'il faut penser[158]. »

Nous pourrions dire de ces opérations qu'elles sont des œuvres d'art totales mêlant aussi bien la création d'un espace, la lecture d'un texte, la danse lors de la cinquième opération avec le strip-tease du danseur Jimmy Blanche, mais également la photographie, le costume… Ces performances se trouvent au carrefour de la chirurgie, du théâtre, de la performance, du film et de la photographie**.**

ORLAN propose une ré-invention possible de sa propre image pourtant dictée à l'origine par la nature puis par la culture auxquelles nous sommes tous soumis. Elle porte à son paroxysme la ré-appropriation du corps féminin et sa redéfinition tout en admettant néanmoins, qu'il est impossible, dans une certaine mesure,

[157]ORLAN, *Septième Opération Chirurgicale-Performance* dite *Omniprésence*, New York, novembre 1993, voir annexe p. IV-V
[158]ORLAN, « Manifeste de l'Art Charnel » , *op.cit*, p. 43

d'échapper aux stéréotypes et autres assignations. Ce qui ne doit pas nous empêcher de questionner, ré-investir et transformer ces images originelles. Elle propose un corps entre imaginaire et réalité, artifice et nature et inscrit cette transformation identitaire dans un temps présent.

1.4 L'art charnel : un manifeste esthétique en rupture avec l'art performance des années 1960

Suite à ces opérations-performances, ORLAN constate qu'elle vient de réaliser une œuvre unique en son genre. On peut très vite avoir envie de rapprocher cette série de performances du courant de l'art corporel. Seulement ORLAN ne considère pas son travail comme similaire au courant esthétique majoritaire porté par l'art performance depuis les années 1960. Elle décide donc de rédiger un manifeste esthétique, *«* le Manifeste de l'Art Charnel[159]». Il est intéressant de nous pencher sur cette distinction, car elle affirme un véritable changement dans la manière dont la performance traite du corps humain et surtout du corps de la femme. Cette distinction, nous le verrons, produit un autre genre de figuration féminine.

Ces deux courants esthétiques ont bel et bien des caractéristiques communes. On y retrouve une mise en scène de l'artiste en son propre nom, en d'autres termes « un travail d'autoportrait au sens classique[160]». Elles font toutes du corps un lieu de débat. Il y a également un intérêt conjoint pour des réflexions identitaires, notamment féministes. ORLAN ira même jusqu'à affirmer que « l'Art charnel est féministe, c'est nécessaire[161]». Tout comme le *body ar*t avant lui « l'Art Charnel affirme la liberté individuelle de l'artiste et en ce sens, il lutte aussi contre les a priori, les diktats ; c'est pourquoi il s'inscrit dans le social, dans les médias (où il fait scandale parce qu'il bouscule les idées reçues) et ira jusqu'au judiciaire[162]». Selon les critères d'ORLAN, la comparaison entre ces deux pratiques s'arrête là.

[159]ORLAN, « Manifeste de l'Art Charnel », dans *Ceci est mon corps… Ceci est mon logiciel* Standartu spaustuvé , (Vilnius/Europe), AL DANTE AKA, 2011, p. 44-49, voir annexe p. XVII-XVIII
[160]ORLAN, *ibid.,* p. 44
[161]ORLAN*, ibid.,* p.44
[162]ORLAN, *ibid.,* p. 47

Elle explique : « Contrairement au « Body Art » dont il se distingue, l'Art Charnel ne désire pas la douleur, ne la recherche pas comme source de purification, ne la conçoit pas comme Rédemption[163]». Là, se trouve sans doute la distinction principale de ces deux méthodes. Le *body art* utilise très fréquemment la figure de femme martyre qui, selon elle, est héritière d'une tradition chrétienne. Cette figure va à l'encontre de ce que souhaite représenter ORLAN :

> « En clair, l'Art Charnel n'est pas l'héritier de la tradition chrétienne, contre laquelle il lutte ! Il pointe sa négation du « corps-plaisir » et met à nu ses lieux d'effondrement face à la découverte scientifique. L'Art Charnel n'est pas davantage l'héritier d'une hagiographie traversée de décollations et autres martyres, il ajoute plutôt qu'il n'enlève, augmente les facultés au lieu de les réduire, l'Art Charnel ne se veut pas automutilant.[164] »

ORLAN applique cette conception d'un art où la femme n'est plus en position de souffrir dans le cadre des opérations-performances :

> « La religion chrétienne a rejeté le corps, et particulièrement le corps-plaisir. Lorsqu'elle s'en occupe c'est pour le supplicier, le couper, le faire saigner. Elle propose un corps-coupable, un corps-souffrance, un corps qui doit souffrir pour expier. Avant chacune de mes opérations chirurgicales-performances, mon premier marché passé avec le chirurgien était : « pas de douleur, ni pendant, ni après.[165] »

Il y a également une distinction à faire dans le « style » utilisé par ces deux esthétiques. Toujours selon le manifeste d'ORLAN, « L'Art Charnel aime le baroque et la parodie, le grotesque et les styles laissés-pour-compte, car l'Art Charnel s'oppose aux pressions sociales qui s'exercent tant sur le corps humain que sur le corps des œuvres d'art[166]», là où, concernant le *body art*, le style est davantage minimaliste.

ORLAN, dès ses premières œuvres conserve cet intérêt pour la figure religieuse mais ne se représente pas comme une femme blessée, meurtrie ou bien victime. Depuis *Le Baiser de l'Artiste*[167] jusqu'à *La Ré-incarnation de la Sainte*

[163]ORLAN, « Manifeste de l'Art Charnel », *op.cit,* p. 47
[164]ORLAN, *ibid.,* p. 46
[165]ORLAN, *ibid.,* p. 46
[166]ORLAN, *ibid.,* p. 48
[167]ORLAN, *Le Baiser de l'Artiste, op.cit*

ORLAN[168], elle nous donne à voir une femme active. Elle propose une inversion des rapports de forces et non pas une mise en situation des violences faites aux femmes lors de ses performances.

Pour conclure sur la distinction en matière de figuration du féminin produite par ces deux courants, Christine Detrez dan*s La Construction Sociale du Corps*, oppose deux figures féminines, avec lesquelles nous pourrions associer Gina Pane à une « sorcière » et ORLAN à une « possédée » :

> « Le pouvoir et la domination sur les corps ont donc leurs résistants qui jouent et se jouent des normes. Nombreuses sont les formes de luttes féminines, plus ou moins explicites, contre la domination masculine : on peut évoquer le rejet, par les féministes, des normes de beauté et de minceur […] la sorcière est également celle qui déstabilise le pouvoir, religieux, judiciaire, par l'expression débridée de son corps et de son langage, ses postures et ses mots obscènes. La « possédée » est paradoxalement celle qui remet en cause, pas ses attitudes extraverties, la possession de son corps par les hommes, les prêtres, les juges et par la même, les dépossède[169]. »

Si Gina Pane déstabilise en ouvrant son corps de femme et en dévoilant une autre réalité de la condition féminine, ORLAN dépossède aux hommes la faculté de maintenir et contrôler son image en produisant elle-même sa propre figure grâce à des images inédites. C'est cette façon de concevoir la figure féminine, à la fois montreuse et déviante qui va se développer à la fin du XX[e] siècle dans l'art performatif. Cette entreprise de défiguration va notamment chercher des méthodes techniques d'hybridations, à la fois corporelles et virtuelles pour révolutionner la représentation de la femme. Le *body art* inscrit la brutalité et la violence d'une société profondément inégalitaire sur les corps, alors que l'art charnel revendique un choix et un désir de transformation de soi, pour soi, par soi.

[168]ORLAN, *La Réincarnation de la Sainte-ORLAN, op.cit*
[169]DETREZ Christine, *La Construction Sociale du Corps*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 103

Chapitre 2 : Hybridation des figures féminines : une identité fluctuante et plurielle

2.1 Observation des caractères de la figure féminine occidentale dans les hybridations d'ORLAN :

Au cours des années 1980-1990, l'art performance va développer un attrait tout particulier pour l'hybridation. Une hybridation à la fois disciplinaire et purement esthétique qui cherche à réinventer la manière de concevoir une œuvre artistique, dans le prolongement des expérimentations des années 1960-1970. C'est le cas pour des artistes comme Marion Laval-Jeantet qui mêle à la fois performance, science et biotechnologie ou encore le performeur Autralien Stelarc qui hybride l'Homme et la machine à l'aide de prothèses robotiques. L'hybridation se définit comme un croisement entre différentes espèces végétales, animales, raciales ou de variétés différentes. Selon Emmanuel Molinet, dans son article *L'Hybridation, un processus décisif dans le champ des arts plastiques* :

> « L'époque contemporaine, […] accorde à ce terme une valeur, un sens, qui correspond plutôt à une transdisciplinarité de plus en plus favorisée, dans tous les domaines, ainsi qu'à une interaction de plus en plus importante entre les systèmes, les technologies, les savoirs et les cultures, produisant une nouvelle géostratégie. Cette géostratégie se concrétise également avec l'émergence de nouvelles scènes artistiques et de nouveaux enjeux liés davantage à des problématiques induisant une pluralité de contenus[170]. »

Concernant les arts, l'avancée des technologies va aider au développement de cette nouvelle esthétique de l'hybridation :

> « Ce que l'on nomme art hybride, pourrait apparaître ainsi comme un art qui provient du croisement de plusieurs formes, engendrant une nouvelle forme, nécessairement extraordinaire. Cette forme extraordinaire, l'hybride, est de surcroît liée au caractère du monstrueux, posant ainsi en prémisse un rapport, une proximité entre la figure et la forme. Ce d'autant plus qu'une corrélation à ce sujet apparaît aussi entre l'hybride et le monstre, lequel justement désigne l'hybride, particulièrement avant l'époque moderne[171]. »

Pour les pratiques performatives traitant de la femme une hybridation favorise

[170]MOLINET Emmanuel, « L'Hybridation, un processus décisif dans le champ des arts plastiques », dans *Le Portique*, février 2006, [en ligne]: https://journals.openedition.org/leportique/851, (dernière consulation le 28/08/2019), p. 9
[171]MOLINET Emmanuel*, ibid.,* p. 4-5

une vaste déconstruction de la figure féminine. Elle permet deux choses : mettre en lumière les particularités de chaque figure, mais également d'en créer de nouvelles. Nous le verrons avec les hybridations culturelles d'ORLAN, qui se situent dans le prolongement de ses opérations-performances, mais également avec les hybridations alimentaires de Patty Chang et Natacha Lesueur.

ORLAN commence un travail autour de l'hybridation lors de ses performances-chirurgicales avec la série photographique *Séduction-contre-Séduction*[172] disposée à la galerie Sandra Gering à New-York en 1993. La série se compose de quarante-et-un diptyques en métal, exposés pendant quarante-et-un jours consécutifs. Chacun de ces diptyques propose d'un côté une photographie d'ORLAN en phase de cicatrisation après une de ses opérations, d'un autre côté la photo du modèle de référence, et au centre le mélange des deux à l'aide d'un logiciel de morphing. Pour la performeuse l'installation photographique reposait sur deux idées. Montrer ce qui d'habitude est tenu secret et établir une comparaison entre l'autoportrait fait par la machine et celui fait avec le corps. Ce travail permet à l'artiste de prolonger le temps de la performance et de s'en servir comme matière pour de nouvelles créations. Après ses premières hybridations opératoires, ORLAN va décider de réaliser des hybridations culturelles et virtuelles[173] en utilisant cette fois-ci des outils numériques. Ses hybridations culturelles fusionnent son propre visage avec des peintures ou des sculptures, toujours dans l'optique de produire une nouvelle image. L'hybridation culturelle est à la fois une reconnaissance de celui qui nous est étranger et une invitation à partager un même espace, dans le cas d'ORLAN, l'espace d'une photographie.

Selon l'artiste, les hybridations culturelles marquent une rupture dans sa production artistique : jusqu'à présent, elle n'avait travaillé que sur des références artistiques occidentales. Cette fois-ci, elle va principalement se nourrir de la culture orientale. Elle puise dans des références culturelles des quatre coins du monde. Les hybridations culturelles d'ORLAN sont un prolongement des opérations-

[172]ORLAN, Série *Séduction-contre-Séduction*, New-York, galerie Sandra Gering, New-York, 1993, voir annexe p. VI
[173]ORLAN, Série *Entre-deux,* New York, galerie Sandra Gering, 1994, voir annexe p. VII

performances. Nous pourrions les considérer comme une série photographique performative. Elle est un véritable tour du monde des standards de beauté féminin :

> « Le travail post chirurgical remet en cause les standards de beauté et le statut du corps dans la culture occidentale, en mettant en perspective les iconographies d'origines non occidentales. […] Chaque civilisation a voulu fabriquer les corps. Mon travail va et vient entre la chaire et ce que l'on nomme couramment le virtuel, entre la littéralité de la performance et la photographie digitale[174]. »

Ces hybridations se trouvent à un croisement disciplinaire à la fois du côté de la performance, de la photographie, de la sculpture et de la peinture. L'hybridation est ici rendue possible grâce à la photographie digitale et des logiciels infographiques, ces derniers permettent à ORLAN de se libérer plus qu'auparavant des contraintes de formats artistiques. On remarque tout de suite un effacement de la présence physique de l'artiste. La mise en scène du visage de son visage est purement virtuelle. ORLAN trouve dans ces nouvelles technologies le moyen de s'affranchir encore plus qu'auparavant de son propre corps comme matière sur lequel elle crée. En effet, travailler sur ce dernier induit certaines limites. Grâce à la photographie digitale, ORLAN va pouvoir expérimenter différents croisements sans mettre son enveloppe charnelle en péril et ainsi décupler sa capacité à hybrider son image.

Ici, la remise en question des frontières disciplinaires croise celle des frontières géographiques et forme un ensemble cohérent, une cohabitation possible, comme pour les opérations-performances. Ce croisement permet, comme nous l'avons dit précédemment, de représenter la multitude des figures féminines à travers le monde et de produire de nouvelles images à la croisée d'un visage unique et de différentes cultures. Quant au croisement disciplinaire, il n'est pas une chose anodine ou purement expérimental. Selon ORLAN, « il y a autant de pressions sur le corps des femmes qu'il y en a sur le physique des œuvres d'art[175] », dépasser les contraintes imposées à l'une permettrait de libérer la suivante :

> « La première série d'hybridation, la série précolombienne, est une hybridation entre ces cultures, la photographie digitale et la sculpture ; la série africaine, entre les débuts de la photographie noir et blanc – j'ai en conséquence créé toute la série en

[174]ORLAN, *Ceci est mon corps… Ceci est mon logiciel, op.cit*, p. 56

[175]NEUTRES Jérôme (dir.) *ORLAN en capitales,* Paris, maison européenne de la photographie, 2017, p. 36

> noir et blanc – et les nouvelles technologies de l'image. À chaque fois, il s'agit de croiser frontières culturelles et frontières artistiques : Catlin, photographie et peinture. Ce problème de frontières est très important, puisque toute ma vie j'ai essayé de casser les barrières, les murs qui s'élèvent entre les générations, entre les sexes, entre les couleurs de peaux, entre les cultures, entre les pratiques artistiques[176]. »

Sa première hybridation culturelle est celle entre la photo d'une statue olmèque et une photo de son visage, (statut maya provenant du masque funéraire du Roi Pascal). Elle va s'intéresser de très près à la déformation des crânes. Selon elle, chaque civilisation a transformé les corps. Pour la série d'hybridations pré-colombienne[177], elle reprend de cette culture, le strabisme, la déformation des crânes et des nez. Elle s'amuse également à transformer la peau de son visage en matière rocheuse, un rendu impossible à atteindre par une technique chirurgicale. On voit bien tout l'intérêt pour l'artiste de passer à la photographie digitale et à une production virtuelle. En travaillant sur des hybridations virtuelles, elle nous fait observer une autre vision du corps que la conception occidentale, tout en mettant en regard les spécificités de la figure féminine occidentale. Elle défigure et produit de nouvelles figures simultanément. D'une certaine manière, ORLAN exprime encore plus clairement que lors de ses opérations-performances, l'idée d'une *refiguration* qui ne passe par la douleur. Même si cette dernière a toujours affirmé ne jamais souffrir lors de ces performances opératoires, il est difficile pour le spectateur de mesurer la chose et de ne pas y voir une forme de violence. En plus de cela, on imagine avec difficulté le fait qu'ORLAN n'ait pas souffert après ces opérations, lors des phases de cicatrisations. Ici, la virtualité induit très naturellement, une non-violence exercée par l'artiste sur son corps, mais une simple expérience, ludique et sans conséquence particulière. L'utilisation d'outils numériques éloigne encore plus clairement ORLAN de l'héritage de l'art corporel.

Pour ses *Self-hybridations*, elle fait le choix de limiter ses arrières-plans à une simple couleur unie. L'hybridation se situe à l'endroit du visage de l'artiste, le reste

[176]ORLAN, *Ceci est mon corps… Ceci est mon logiciel, op.cit*, p. 65
[177]ORLAN, *Défiguration-Refiguration, Self-hybridation précolombienne*, Paris, Centre Pompidou 1998, voir annexe p. VIII

est rendu le plus discret possible. Il ne figure ni espace ni époque. Ces photographies sont hors du temps et de l'espace. C'est pour cette même raison qu'ORLAN utilise la technique du portrait et se concentre sur le visage.

Elle croise à la fois sa figure de femme blanche occidentale, la figure hybridée, pré-colombienne et sa figure d'artiste, qui n'appartient qu'à elle. Un élément emblématique de sa propre identité serait la couleur de ses cheveux. On retrouve donc pour quelques hybridations les cheveux atypiques de l'artiste, à savoir deux couleurs distinctes de chaque côté, jaune et noir. ORLAN se fait plus discrète dans d'autres photographies et inversement. Il est parfois possible de retrouver sans difficulté la figure de l'artiste, alors que pour d'autres, il est bien plus complexe d'y apercevoir le visage d'ORLAN. Cette variété d'images est également induite par le choix de la pose prise par l'artiste. Tout en conservant le même cadre, elle fait alterner regards neutres, absents, ou face à l'objectif, un immense sourire ou bien un rictus de colère, un portrait de face ou de profil. Chaque portrait constitue une expérience à part entière et produit un résultat différent.

2.2 Fusion entre la chair et l'alimentaire dans l'œuvre de Patty Chang et Natacha Lesueur

Nous retrouvons cette même technique d'hybridation dans l'œuvre de Patty Chang et Natacha Lesueur, à la différence près que ces dernières ne font pas appel au virtuel pour produire ces différentes transformations. Ces deux artistes et performeuses traitent d'une hybridation commune, celle entre la chair et l'alimentaire à la manière d'un peintre comme Magritte. Ce motif commun est intéressant, car induit, pour chaque artiste, une représentation féminine différente. Elles se distinguent donc par leurs pratiques, se rejoigne sur cette hybridation alimentaire, mais propose tout de même un traitement différent de la figure féminine.

Natacha Lesueur, après une formation à l'école d'art de Nice, entame sa production photographique au tout début des années 1990. Même si la photographie fige son travail, celle-ci navigue entre performance, art corporel et sculpture. Le

corps est omniprésent dans son œuvre, majoritairement des corps féminins. Elle travaille principalement avec des modèles et à de rares exceptions sa propre personne, ce qui la différencie des artistes de l'art corporel. Comme ORLAN, elle monte des séries photographiques dans lesquelles elle fragmente le corps humain et se concentre sur des parties précises, que ce soit le crâne, les dents ou les jambes. Elle construit donc des hybridations entre le corps humain et de la nourriture, conçoit ces dernières comme des trompes l'œil, des effets d'optique, dans le sens où il n'est pas toujours évident de distinguer la chair de l'alimentaire. Il est donc ici bel et bien question d'une hybridation et non d'un exercice de collage ou de montage.

Patty Chang, quant à elle, se concentre principalement sur des cours-métrages et quelques photographies, dans lesquels elle se met en scène. Pour ses performances filmées, elle explique avoir recours à une forme d'improvisation à partir d'un script qu'elle a en tête, « […] *i generally don't rehearse my pieces like in theater. I have an idea in my mind about how it would manifest, and then I take it frome there*[178]». Elle exploite, comme pour l'art corporel, la notion d'endurance, mais pas uniquement. L'utilisation d'aliments est également un motif récurrent chez la jeune performeuse. Nous retrouvons des melons dans la performance *Melons (at a loss)*[179] ou bien des citrons et des œufs dans l'autoportrait photographique *Legs Lemons*[180]. Chez Patty Chang, comme pour Lesueur, l'aliment fonctionne comme une prothèse, il sert à augmenter le corps humain. Dans *Melons (at a loss)*, les melons augmentent les seins de l'artiste alors que dans *Legs Lemons*, les aliments semblent sortir du corps de cette dernière. Pour les deux performeuses, l'alimentaire est une donnée importante. Elle convoque de nombreuses symboliques et sert également comme matière plastique. On comprend très vite qu'il s'agit, du moins en partie, d'une réflexion autour du consumérisme des corps humains et particulièrement celui de la femme. Seulement ces dernières ne vont pas traiter la figuration féminine de la même manière. Si pour Patty Chang, la figure est incarnée par l'artiste elle-même et

[178]OISHI Eve, « Passionate Interaction: interview with Patty Chang », dans *X-tra*, vol. 5, n°4, 2005, p. 14-17, [nous traduisons par : En général, je ne répète pas mes performances comme au théâtre. J'ai une idée en tête sur la façon dont ça doit se manifester, et je commence à partir de là.], p. 16
[179]CHANG Patty, *Melons (at a loss)*, 4 minutes, SD vidéo, 1998, [en ligne]: https://vimeo.com/26829336, (dernière consultation le 28/06/2019), voir annexe p. IX
[180]CHANG Patty, *Legs Lemons*, 59,4 × 40, New-York, Jack Tilton Gallery, 1999, voir annexe p. X

particulièrement humanisée, pour Natacha Lesueur, elle est générique, fragmentée et désincarnée.

Pour ces deux artistes, l'hybridation entre la chair et l'alimentaire pose la question de l'objectivation du corps féminin. Chez Natacha Lesueur, il est difficile de ne pas voir l'omniprésence de la figure de femme objet, en particulier dans la série photographique *Aspics*[181]. Celle-ci est un assemblage photographique de plusieurs crânes exclusivement féminins, dont la coupe de cheveux est remplacée par des aspics, à savoir des aliments cuisinés dans de la gelée. Ici, les aliments utilisés sont très variés, on y trouve de la charcuterie, des légumes, du chocolat et bien d'autres. Chaque aliment fonctionne comme un trompe l'œil et prend l'apparence d'une nature de cheveux en particulier. Par exemple, les spaghettis qui ressemblent en tout point à des cheveux ondulés et blonds. Selon Natacha Lesueur :

> « La nourriture est un matériel, organique, d'une grande richesse plastique (couleur textures) et porteur d'une symbolique forte, c'est un matériel d'excellence pour traiter de l'image du corps, de la parure, de l'apparence, de la construction du sujet… En l'utilisant je cherche à créer une relation de proximité avec le public ; C'est familier la nourriture, ça nous accompagne chaque jour, c'est souvent source de plaisir.[182] »

Si la nourriture permet d'établir une relation de proximité, elle produit dans un même temps un sentiment d'étrangeté. Les photographies de Natacha Lesueur oscillent en permanence entre familiarité et étrangeté, beauté et laideur. Elles posent un grand nombre de questions : pourquoi utiliser sur un crâne humain des denrées périssables et triviales comme la nourriture ? Qu'est-ce que nous raconte cet agencement entre la chair et l'alimentaire ? La symbolique de la nourriture est multiple dans l'œuvre de Natacha Lesueur. Ses sculptures, sans portées de manière nette un propos féministe, semblent s'amuser et se jouer de nombreux stéréotypes. On retrouve dans ces différentes images, l'esthétique publicitaire et de l'image de mode, une omniprésence du corps féminin et la présence de cette nourriture qui dissimule plus qu'elle ne dévoile, comme une sorte de parure, écrasant totalement le

[181]LESUEUR Natacha, *Aspics*, épreuve chromogène brillante ou ilfochrome, 80 × 80, Nice, Galerie Soardie, 1998, voir annexe p. XI

[182]KERTENIAN Remy, entretien avec Natacha Lesueur, dans le catalogue *Je suis folle de la bouche et de la fraise*, Toulon, Musée de la photographie, 2007, [en ligne]: http://www.documentsdartistes.org/artistes/lesueur/rep-ker.html, (dernière consultation le 01/09/2019)

modèle. On peut également, observer une critique féministe discrète, dans son recours aux aspics, un plat froid comprenant différents aliments pris dans de la gelée. En effet, ce plat était particulièrement cuisiné dans les années 1950. Difficile, donc de ne pas y voir une référence directe aux femmes au foyer du milieu du siècle préparant ces gelées, passablement passées de mode aujourd'hui.

Pour Patty Chang, l'effet de la nourriture est inverse, elle fait apparaître plutôt qu'elle ne dissimule. Le portrait photographique *Legs Lemons*[183], illustre ce traitement différent de l'alimentaire entre les deux artistes. Ce portrait est un assemblage de deux photographies. Le premier, dévoile le visage et les bras de Patty Chang. Un citron semble être sur le point de sortir de sa bouche, la bâillonnant entièrement, alors qu'elle tente d'en maintenir d'autres entre ses bras. La photographie du dessous prend en charge ses jambes et montre la possible chute de ces mêmes citrons, se transformant alors en œufs et se brisant sur le sol et le long de ses jambes.

Sur la première photographie, celle du visage de l'artiste, on la voit clairement essayer de retenir ces citrons. Un fruit, originaire d'Asie qui fait directement référence aux origines de Patty Chang, et symbolisant communément l'acidité. Dans la seconde photographie, on voit l'artiste lever sa jupe et montrer les œufs se briser. L'image créé un trouble et donne l'impression que ces œufs font partie intégrante des deux jambes, comme une protubérance. La symbolique de l'œuf est également très nette et figure très simplement la naissance et la maternité, même si ici ces derniers se brisent sur le sol. Le jaune, en Asie est également une couleur associée au bonheur. C'est cette couleur qui fait le lien entre l'usage des citrons et des jaunes d'œuf. Patty Chang semble, glisser dans cette photographie une critique de l'hypocrisie entourant la vision occidentale et orientale de la femme prisonnière de sa fonction reproductrice. Patty Chang dévoile les violences faites de générations en générations aux femmes, dans un silence généralisé, illustré ici par le citron bâillonnant la bouche de l'artiste. L'ensemble tend vers le grotesque, l'outrance et l'étrange.

[183]CHANG Patty, *Legs Lemons, op.cit*

L'hybridation entre le corps féminin et l'alimentaire est donc bel et bien présent chez ces deux artistes, seulement, la figuration qui en découle est diamétralement opposée. Dans sa performance vidéo, *Melons (at a loss)*[184], Patty Chang est face caméra, le regard fixé vers l'objectif. Alors qu'elle se sert d'un couteau pour découper deux melons lui servant de prothèse de sein, elle nous raconte une anecdote autour du décès de sa propre tante. Cette pièce traite de la filiation et de la transmission. Pour le critique d'art américain, Edward Leffingwell : « *in the videotaped performance Melons (At a Loss),* […] *Chang focuses on a single evocative image and uses fluids and food to adress the ways an event is interpreter, consumed and transformed by memory*[185] » Ici, Patty Chang figure la femme asiatique et l'incarne avec sa propre histoire personnelle. L'artiste explique : « *the fact that I am in almost all the pieces makes it very difficult not to reference Asian female identity ; either as fitting within the confines of Asian femal representation or else consciously rejecting that identity*[186]. » Le recours à une parole improvisée et sa présence filmée permet à l'interprète d'incarner cette figure de bout en bout. Il est bel est bien question de Patty Chang, la femme, l'artiste et l'être humain. C'est en dévoilant une part de son identité qu'elle finit par produire une figure féminine. En l'occurrence il s'agit très souvent de la figure de la femme asiatique. Dans *Legs Lemons*, elle est caractérisée par l'utilisation des citrons et la tenue d'écolière, typiquement asiatique.

Pour Natacha Lesueur, la méthode est différente et peut sembler paradoxale. En effet, la manière dont elle recourt à la fragmentation du corps de ses modèles les dépossède d'une identité propre. Ils ne sont plus que des corps, une matière charnelle mise au contact d'une autre matière, alimentaire cette fois-ci. Les séries photographiques qu'elle a proposées tout au long des années 1990 n'ont pas une

[184]CHANG Patty, *Melons (at o loss)*, *op.cit*

[185]LEFFINGWELL Edward, « Patty Chang at Jack Tilton », dans *Art in America*, novembre 1999, [document d'archive numéro de page illisible], voir annexe p. XXI [nous traduisons par : Dans la performance filmée Melons (At a Loss), […] Chang se concentre sur une seule image évocatrice et utilise des fluides et de la nourriture pour aborder les différentes façons dont un événement peut être interprété, consommée et transformé par la mémoire.]

[186]OISHI Eve, « Passionate Interaction : interview with Patty Chang », *op.cit,* [Nous traduisons par : Le fait que je sois présente dans quasiment toutes mes œuvres rend très difficile de ne pas faire référence à l'identité féminine asiatique ; soit en s'inscrivant dans les limites de la représentation féminine asiatique ou bien en rejetant consciemment cette identité.], p. 16

seule fois dévoilé le regard ou le visage d'un de ses modèles. Il s'agit de membres comme les jambes, les crânes, les pieds ou les dents. Les modèles sont alors interchangeables. Ici, la figure est totalement générique. Selon Thomas Goslenne :

> « L'ordre ornemental qui régit le travail de Lesueur, d'Arcimboldo et de Crivelli impose une destructuration du visage, un démantèlement du dispositif classique de la visagéité. À savoir : l'ordre figuratif et tout ce qu'il implique (primat de la figure sur le fond / du centre sur la périphérie / du sens sur le non-sens) mais aussi le visage comme réceptacle de l'âme, centre de signification et d'expression. Nous sommes toujours dans le cadre de la peinture classique mais nous en fuyons : il y a toujours des figures au centre et un fond marginal accessoire ; il y a toujours plusieurs significations attribuables à ces figures. […] Dans ce sens la photographie de Natacha Lesueur est maniériste. Le corps humain (la figure) y est présent partout – mais jamais le visage. Couper la tête à ses personnages (comme dans les Tests optiques) c'est se retirer d'emblée de la Visagéité – des dichotomies de l'expression classique. Le corps se met à exister pour lui-même, en dehors de la personne humaine. Mais quand la tête apparaît à l'intérieur du cadre, elle reste une tête, sans devenir un visage[187]. »

Les compositions de Natacha Lesueur se désintéressent de l'identité humaine au profit de la figure. L'artiste ne revendique pas un propos ou une critique particulièrement féministe. Son œuvre semble cependant illustrer une déshumanisation certaine de l'être humain et des femmes dans la production d'images de masse. Une déshumanisation symptomatique de nos sociétés humaines, portée à son paroxysme dans l'œuvre de Natacha Lesueur. La personne humaine disparaît progressivement au profit de l'esthétique, elle est comme masquée :

> « Que ce soit par la fragmentation, la suppression du visage, le détournement du regard ou la déformation physique j'évacue l'identité, la mienne ou celles des modèles qui se risquent à poser pour moi. Cela peut permettre à l'attention de plutôt se fixer sur les éléments d'habillement ou les accessoires de coiffure, mais c'est un piège. Mes modèles ne sont pas des mannequins. Ce sont de jeunes filles ou des jeunes hommes « ordinaires », qui ne font pas exception dans un sens ou un autre, mais qui sont bien réels.
> Je les photographie avec leur « menus défauts » : boutons, bleus, poils, kilos, rides. Tous les visages sont « utilisables », certains sont presque interchangeables cela nécessite juste d'ajuster le « déguisement », parce-que c'est plus un type de femme, des types de femmes, puis d'homme, c'est une tête, pas vraiment un visage, pas quelqu'un à proprement parler, qui devient le socle de mes compositions. Comme si ainsi que Deleuze l'écrit on se « coule dans un visage plutôt qu'on n'en possède un.[188] »

[187]GOLSENNE Thomas « Natacha Lesueur ou le retour DE l'œuvre », 2003, [en ligne]: http://www.documentsdartistes.org/cgi-bin/site/affiche_art_web.cgi?&ACT=2&ID=142, (dernière consultation le 04/09/2019)
[188]KERTENIAN Remy, entretien avec Natacha Lesueur, dans le catalogue *Je suis folle de la bouche et*

Pour conclure, ORLAN, Patty Chang et Natacha Lesueur illustrent, toutes les trois, un éclatement de la figure féminine dans l'art performance des années 1980-1990. Tout en ayant conscience de l'héritage performatif des années 1960-1970, elles ont su renouveler le traitement du corps féminin et sa figuration en investissant d'autres médiums, qu'ils soient artistiques ou non et en s'appuyant sur des techniques d'hybridations. Toutes ne revendiquent pas clairement un propos féministe et ne se réclament pas d'une doctrine en particulier. Elles illustrent par leurs parcours, leurs discours et leurs productions artistiques ce nouveau paradigme individualiste, propre à la troisième vague féministe et exploitent une figure féminine plurielle et hybride. Comme si, après avoir dénoncé l'assujettissement des femmes, en faisant apparaître les figures qui les ont pendant si longtemps exclues, il était maintenant temps de déconstruire et repenser, dans un même temps la représentation féminine.

de la fraise, *op.cit*

PARTIE 3 – VERS UNE NOUVELLE FIGURATION DU GENRE : APPARITION DE NOUVELLES IMAGES (de la troisième vague féministe à aujourd'hui)

Le développement, lors de la troisième vague féministe, d'une théorie alternative dite *queer* a bouleversé la conception et les représentations binaires du genre en Occident. L'art performance va également développer ce nouveau paradigme féministe. Les performeurs et performeuses féministes et *queers*, des années 1990 vont eux aussi travailler à de nouvelles figurations des genres féminin et masculin, tour à tour outrancières et/ou parodiques. Ces artistes vont mettre en lumière les artifices propres à la construction du genre, notamment par l'entremise de la figure du *freak* [monstre]. La dimension militante de ces formes n'en sera que plus joyeuse, ironique et décalée. Ici, les performeurs et performeuses vont, plus que jamais, se saisir et réinvestir différentes pratiques ou industries, se mêler davantage à leur époque plutôt que de s'affirmer en contradiction avec celle-ci. Pour ce chapitre, nous traiterons donc, dans un premier temps de l'émergence de la théorie *queer*. Nous aborderons un texte majeur de ces recherches, l'ouvrage *Trouble dans le Genre*[189] [*Gender Trouble*], de Judith Butler. L'éminente philosophe nous aidera à mieux comprendre le concept de « performativité du genre ». Nous illustrerons ce dernier avec la série photographique *Old portrait/old Masters*[190] de Cindy Shermann, en particulier la photographie *Untitled #224*[191], dans laquelle elle se travestit et prend les traits du dieu Bacchus. Cette même notion nous permettra ensuite de tisser des liens entre différentes pratiques culturelles *queers*, telles que l'art du *drag*, le néo-burlesque, la scène musicale punk et la post-pornographie ayant toutes comme point

[189]BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité,* [*Gender Trouble*, 1990], Cynthia Kraus (trad.), Lisieux, La découverte, 2006, p. 265

[190]SHERMAN Cindy, *History Portraits/Old Masters*, Los Angeles, Collection of Linda and Jerry Janger, 1988-1990

[191]SHERMAN Cindy, *Untitled #224*, photographie cibachrome, 121.9 × 96.5, dans la série *History Portraits/Old Masters*, Los Angeles, Collection of Linda and Jerry Janger, 1990, voir annexe p. XII

commun avec l'art performance, un rapport particulier à la mise en jeu des corps, et constituant un tournant dans les pratiques artistiques féministes à la fin du XX^{e} siècle. Nous prendrons alors comme exemple le spectacle *Post porn modernist show*[192]*,* d'Annie Sprinkle, artiste et militante féministe *pro-sex* et instigatrice du mouvement *post-porn.* Enfin, nous essayerons de déterminer ce qu'il reste de cette nouvelle appréhension du genre dans les mouvements féministes et chez les performeuses contemporaines. Nous tenterons de saisir le positionnement de ces artistes face à cet héritage culturel et intellectuel.

Chapitre 1 : Théorie *queer* : subversion de l'identité et du genre

Comme nous l'avons observé, la troisième vague féministe a constitué une période charnière de l'éclatement du mouvement féministe. Après avoir entamé une lutte vigoureuse pour l'égalité économique et sociale entre les sexes, différents mouvements intellectuels et militants ont opéré une déconstruction progressive de la *bicatégorisation* homme/femme, inhérente au mouvement féministe de la seconde génération. Cette toute nouvelle conception, portée par la théorie *queer*, cohabite avec les différentes branches du féminisme apparues au cours des années 1980. Ce courant de pensée s'inscrit dans l'héritage post-structuraliste initié par des intellectuels, tels que Jacques Derrida, Michel Foucault ou encore Gilles Deleuze. Il participe d'une remise en cause des catégories de genre masculine et féminine comme unique objet réflexif du féminisme. Bien que s'inspirant, en partie, des *feminist* et *gender studies*, la théorie *queer* intègre, en plus des femmes, toutes les autres identités sexuelles (transsexuelles, transgenres, travesties…) et orientations sexuelles. Elle englobe également celles que nous pourrions appeler les « laissées-pour-compte » des luttes féministes des années 1960, à savoir les femmes non-blanches (le mouvement *queer* ayant été très influencé par l'afro-féminisme), les personnes en situation de handicap, les travailleuses du sexe et plus généralement toutes les personnes subissant des formes de discrimination issues du système

[192]SPRINKLE ANNIE, *Post porn modernist* show, New-York, Harmony Theater, 1989, [captation d'une représentation en ligne]: http://hidvl.nyu.edu/video/pg4f4t4g.html (dernière consultation le 16/08/2019), voir annexe p. XIII-XIV

patriarcal et hétéro-normatif, qui pose en plus des questions de sexe et de genre des questions d'ethnie et de classe sociale.

Ici, nous essayerons de comprendre l'influence de la théorie *queer* sur les réflexions féministes des années 1990, de déterminer au mieux les filiations qu'elle entretient avec les *gender* et *feminist studies,* ainsi que les différents concepts et avancées scientifiques qu'elle a su développer.

1.1 Le « troisième sexe » et la genèse des études de genre

Pour cerner au mieux l'avènement de cette théorie, il nous faut impérativement remonter dans le temps et étudier, plus en profondeur, la genèse des études scientifiques sur le genre. Nous ne prétendons pas ici, faire le récit d'un siècle de recherches et de remises en cause des identités de genre, mais explorer, au cours du XX^{e} siècle, l'émergence de quelques concepts ou découvertes, notamment dans les domaines de la psychanalyse, de la médecine, et plus généralement des sciences humaines, qui nous permettrons d'éclairer au mieux le développement théorique dont il est ici question.

En effet, le XX^{e} siècle a vu apparaître, notamment en Europe, une remise en question fondamentale des catégories genrées d'homme et de femme. Comme nous l'avons dit précédemment, la pensée *queer* se focalise principalement sur tous types d'individus ne s'accordant pas de manière spécifique à un genre, principalement du fait de son orientation sexuelle. Les prémices de la reconnaissance et de la théorisation scientifique d'une catégorie intermédiaire, se sont mises en place à la fin du XIX^{e} siècle, essentiellement par le biais de la psychanalyse. Il nous faut également rappeler qu'à l'époque, le genre renvoyait au sexe biologique exclusivement, de façon binaire et asymétrique. Un homme ou une femme se définissaient par des caractéristiques biologiques (organes génitaux et autres attributs physiques), ainsi qu'un comportement sexuel et social en adéquation. Les désirs homosexuels, lesbiens et les différents comportements d'individus ne s'accordant pas à leur sexe biologique relevaient d'une « anormalité » et étaient bien souvent

condamnés.

En 1864, le juriste et journaliste Allemand, Karl-Heinrich Ulrichs, précurseur du militantisme homosexuel, publia sous un faux nom, cinq essais titrés *Forschungen über das Rätsel der mannmännlichen Liebe*[193] [L'Énigme de l'amour entre hommes]. Il est le premier à articuler une théorie biologique de l'homosexualité, avant même que ce terme n'apparaisse en 1869, sous la plume de l'écrivain hongrois Karl-Maria Kertbeny. Quarante ans plus tard, le psychologue allemand, Magnus Hirschfeld, influencé par les travaux d'Ulrichs, introduira au début du XX[e] siècle, la notion de « troisième sexe » à travers l'étude de comportements sexuels « originaux » et de différents cas de travestissements. Bien que ces premiers travaux soient à l'origine d'une reconnaissance de comportements humains ne répondant pas aux critères « biologiques » et « sexuels » habituels, ils ne démentent pas le présupposé « naturaliste » associé aux deux sexes. La sociologue Brigitte Lhomond, spécialiste des constructions sociales de la sexualité et des rapports de sexe, note dans l'article « Mélange des genres et troisièmes sexe » à propos de cette nouvelle catégorisation :

> « Une troisième catégorie est construite pour englober celles et ceux qui ne se conforment pas aux définitions des hommes et des femmes. Cette solution permet à la fois de poursuivre la nécessaire catégorisation comme impératif « scientifique » et de maintenir sans changement les deux groupe de base, du premier et du deuxième sexe. Le « troisième sexe », nom donné par Hirschfeld à cette nouvelle catégorie, est le sexe de regroupement des inverti-e-s. Il est constitué en référence aux deux autres, non comme altérité radicale, mais comme mélange. C'est un sexe de métissage. Sur la base d'un continuum entre deux types idéaux, les hommes « absolus » et les femmes « absolues », l'espace entre ces deux pôles est occupé par les « types intermédiaires » dont relèvent les homosexuel-le-s.[194]»

Bien que ces études ne contredisent pas, encore une fois, le cadre binaire de la sexualité humaine, pas plus qu'elles ne différencient les cas de travestissements des comportements homosexuels, communément associés, pour la toute première fois, des recherches scientifiques établissent une possible divergence entre le sexe biologique (mâle/femelle) et le comportement sexuel d'un individu

[193]Voir notamment KENNEDY Hubert, *Karl Heinrich : Leben und Werk*, Berlin, Bibliothek Rosa Winkel, 1988

[194]LHOMOND Brigitte, « Mélange des genres et troisième sexe », dans Marie-Claude Hurtig, Michèle Kail, Hélène Rouch (dir.), *Sexe et Genre : de la hiérarchie entre les* sexes, Paris, Édition du CNRS, p. 109-114, p. 110

(homosexuel/lesbien). Néanmoins, ces études ont, pour un temps, quasi-uniquement traitées de cas masculins.

Si la psychanalyse a largement contribué à la reconnaissance d'un potentiel trouble entre genre et sexualité, les avancées scientifiques ont elles aussi favorisé cette remise en cause du sexe biologique comme unique élément déterminant le genre d'un sujet. Néanmoins, ces études ont, pour un temps, quasi-uniquement traitées de cas masculins.

Depuis les années 1960, de grandes avancées ont vu le jour dans le domaine des sciences moléculaires. L'objectif de ces recherches, quant aux questionnements que nous soulevons, a été de trouver l'élément scientifique qui détermine le sexe biologique d'un fœtus lors de son développement. Très longtemps, la distinction entre les sexes « mâle » et « femelle » a été fondée sur l'existence des caryotypes (arrangement chromosomique d'une cellule), du chromosome 46, XX pour les femmes et XY pour les hommes. Néanmoins, comme nous l'explique Evelyn Peyre, Joëlle Wiels et Michèle Fonton, « dès 1964 l'existence d'individu « mâles » ayant un caryotype 46, XX était démontrée, ainsi que celle, un peu plus tard, de « femelle » 46 XY.[195]». Encore une fois, comme ce fut le cas en psychanalyse, ces découvertes n'ont pas constitué une remise en question des genres en eux-mêmes, mais la reconnaissance scientifique, chez l'espèce humaine, d'identités de genre « atypiques », perçus, à l'époque et bien souvent encore aujourd'hui, comme des situations pathologiques. En 1991, dans l'ouvrage *Sexe et Genre : de la hiérarchisation entre les sexes*, ces trois scientifiques notaient qu' « il serait sans doute judicieux de repenser l'hypothèse selon laquelle il existe un événement déclenchant – hypothèse qui fonctionne actuellement comme une certitude[196]». Elles poursuivent :

> « Cette certitude est le corollaire de l'idée qu'il existe une frontière infranchissable entre les deux sexes. Or la notion de frontière […] devrait être aujourd'hui relativisée […] il existe de nombreuses « variantes » à ces deux formules. On peut évidemment considérer, comme le fait généralement la communauté scientifique, ces « variantes »

[195]FONTON Michèle, WIELS Joëlle, PEYRE Évelyne, « Sexe biologique et sexe social », dans Marie-Claude Hurtig, Michèle Kail, Hélène Rouch (éd.), *Sexe et Genre : de la hiérarchisation entre les sexes,* p. 27-50, p. 30
[196]FONTON Michèle, WIELS Joëlle, PEYRE Évelyne, *ibid.*

> comme des situations pathologiques. […] Mais ne vaudrait-il pas mieux admettre, étant donné le nombre de gens en réalité non-malades que cela représente, que ce ne sont pas des individus qui sont « anormaux » mais bien le cadre conceptuel à la bicatégorisation dans lequel on veut les faire entrer.[197] »

Cette citation est particulièrement éclairante, dans la mesure où elle définit, à elle seule, l'enjeu véritable de la théorie *queer.* Non plus considérer les dites « déviances » comme anormales, mais repenser et déconstruire la distinction binaire du genre dans laquelle ces réalités humaines, qu'il s'agisse de personnes homosexuelles ou transgenres, ne peuvent s'inscrire.

Toujours lors des années 1960, les sciences humaines ont repris ces travaux sur le genre, mais en établissant, cette fois-ci, ce dernier comme une construction socioculturelle, et en le faisant apparaître en dehors du sexe biologique[198]. Citons les recherches du psychiatre et psychanalyste américain Robert Stoller qui a popularisé, à la fin des années 1960, cette conception disjointe du sexe et du genre, notamment par l'entremise de l'ouverture d'un centre de recherche sur l'identité sexuelle en Californie. Notons également l'ouvrage *Sex, Gender, and society* écrit par la sociologue britannique Ann Oakley, particulièrement influencée par les travaux de l'anthropologue français Claude Levi-Strauss, dans lequel elle désigne le genre par l'expression sexe « psycho-culturel » :

> « "Sex" is a biological term: "gender" as psychological and cultural one. Commin sens suggests that they are merely two ways of looking at the same division and that someone who belongs to, say, the female sex will automatically belong to the corresponding (feminine) genre. In reality this is not so. To be a man or a woman, a boy or a girl, is as much a function of dress, gesture, occupation social network and personality, as it is of possessing a particular set of genitals.[199] »

Dès lors le genre devient l'objet et l'outil d'une possible relecture des rapports entre

[197]FONTON Michèle, WIELS Joëlle, PEYRE Évelyne, « Sexe biologique et sexe social », *op.cit*, p. 30

[198]LAUFER Laurie, ROCHEFORT Florence, « Avant-propos – Qu'est-ce que le genre ? Pour lutter contres les stéréotypes, les discriminations, les inégalité », dans Laurie Laufer, Florence Rochefort (dir.), Qu'*est-ce que le genre ?,* Paris, Payot & Rivages, 2014, p. 7-12

[199]OAKLEY Ann, *Sex, Gender and Society,* Londres, Temple Smith : new society, 1972*,* [nous traduisons par : Sexe est un terme biologique : « genre » est un terme psychologique et culturel. Leur sens commun suggère qu'ils ne sont que deux façons de regarder la même division et que quelqu'un qui appartient, disons, au sexe féminin appartiendra automatiquement au genre correspondant (féminin). En réalité, ce n'est pas le cas. Être un homme ou une femme, un garçon ou une fille, est autant déterminé par le costume, la gestuelle, les occupations sociales et la personnalité, que par un ensemble particulier de parties génitales.], p. 158

homme et femme, et alimentera l'analyse féministe de la seconde vague. Laurie Laufer et Florence Rochefort dans l'avant-propos au texte, Qu'*est-ce que le genre*, expliquent :

> « L'outil du genre n'est pas une « théorie » au sens dogmatique et idéologique que ses concepteurs lui supposent, mais c'est une approche *scientifique* qui s'appuie sur des apports *théoriques* dans des champs variés. Les études du genre font appel aux savoirs et aux méthodes des sciences sociales, du doute et de la critique en médecine, philosophie, psychanalyse, histoire, sociologie, littérature ou encore économie pour comprendre les façons dont la différence sexuelle, modelée par des stratégies de pouvoir et de contrôle sur les corps, implique des inégalités, des dominations et des discriminations. Il ne s'agit pas de nier une différence (de nier le sexe biologique comme le font entendre les détracteurs), mais de comprendre comment celle-ci, qui n'est qu'une différence parmi toutes celles qui font de chacun un être unique, a été socialement et culturellement surdéterminée.[200] »

Les études questionnant le genre ont alimenté, à bien des égards, les débats féministes des années 1960, cependant, comme nous l'avions étudié précédemment, la seconde vague féministe s'est largement rattachée aux catégories de genre, masculin et féminin, afin de soulever théoriquement, les problèmes d'inégalités entre les sexes, en les associant non plus à un phénomène naturel mais à une construction socioculturelle. Néanmoins, l'exclusion et la discrimination des minorités sexuelles s'est trouvée être un sujet mineur pour ce temps du féminisme. Les mouvements militants homosexuels, vont alors, dès la fin des années 1960, pallier à l'invisibilité de ces réalités humaines dans la sphère sociale et s'organiser à leur tour, parallèlement aux luttes féministes.

1.2 Le militantisme LGBT face aux luttes féministes

La théorie *queer*, s'est trouvée être, à partir des années 1990, un point de convergence entre la lutte pour les droits des femmes et celle des minorités sexuelles. En effet, ces deux mouvements ne se sont pas rejoints auparavant, notamment du fait de divergences théoriques trop importantes. Il est donc nécessaire de revenir sur la politisation des mouvements homosexuels, afin de mettre en perspective ce qu'ils ont pu apporter à la réflexion féministe.

[200]LAUFER Laurie, ROCHEFORT Florence, « Avant-propos – Qu'est-ce que le genre ? Pour lutter contres les stéréotypes, les discriminations, les inégalité », *op.cit*, p. 8

Il y a un parallèle historique évident à dresser entre la révolution sexuelle féministe des années 1960 et les premières organisations militantes défendant l'homosexualité. La première manifestation homosexuelle a lieu en 1969, aux États-Unis, dans le quartier de *Greenwich Village.* Communément appelée « les émeutes de *Stonewall* », cette manifestation a marqué les débuts de la constitution d'une force militante ouvertement *gay*, parallèlement au développement d'un féminisme radical. Ces deux luttes ont donc évolué simultanément et n'ont cessé de dialoguer entre elles. À cette période les mouvements homosexuels, majoritairement masculins, s'associaient avec difficulté à la lutte féministe. Le principal point de discorde résidait dans l'insuffisance critique des systèmes *hétéronormatifs* du côté des regroupements féministes. À propos, Michèle Riot Sarcey défini ainsi l'*hétéronormativité* :

> « L 'asymétrie entre le masculin et le féminin dans l'hétérosexualité est l'homologue de l'asymétrie durable entre hétérosexualité et homosexualité, qui se manifeste dans des hiérarchies au sein des masculinités et des féminités. C'est cette double asymétrie qui constitue ce que l'on nomme l'*hétéronormativité*. La sexualité hiérarchise à la fois les sexes et les individus de chaque sexe entre eux. Il est à noter que dans la plupart des cultures, la catégorie d'homosexuel actif est relativement invisible, dans la mesure où elle correspond à la posture de sexe attendue des hommes, de même que, symétriquement, la catégorie de lesbienne « féminine », qui ne fait apparemment qu'exacerber la catégorie du féminin. Les masculinités subordonnées sont assimilées à des formes de féminité, alors que les féminités subordonnées renvoient à une *incomplétude* […][201]. »

C'est bel et bien cette posture différente vis-à-vis de l'*hétéronormativité* qui distingue mouvement féministe et luttes pour les droits pour les homosexuels lors des années 1960 et 1970, ce qui n'empêche pas une réelle proximité entre ces différents mouvements que ce soit en matière d'organisation de critique et d'action militante. Selon le sociologue Guillaume Marche :

> « S'il est indéniable que la mobilisation des hommes homosexuels aux États-Unis se place dans un rapport de filiation vis-à-vis du féminisme radical de la deuxième vague, c'est seulement dans ses premières années que le mouvement gay peut être qualifié d'intrinsèquement féministe. Certes, le rapport de contiguïté, fait d'emprunts aussi bien idéologiques que stratégiques, qui relie ces deux mouvements se retrouve à d'autres périodes de leur histoire, notamment à propos des politiques publiques de santé et de la lutte contre le sida. Mais pour pleinement rendre compte du rapport entre féminisme et politisation de l'homosexualité masculine, il faut plutôt les

[201]RIOT-SARCEY Michèle, « Genre, travail et sexualité », dans Laurie Laufer, Florence Rochefort (dir.), *Qu'est-ce que le genre ?,* Paris, Payot & Rivages, 2014, p. 155-171, p. 155

concevoir comme deux mouvements imbriqués[202]. »

Comme le souligne Guillaume Marche, le mouvement homosexuel depuis les années 1960, est principalement un mouvement de « politisation de l'homosexualité masculine[203]». Il a donc été complexe pour la communauté lesbienne de s'associer aussi bien aux mouvements féministes, ne se mobilisant pas alors en contradiction avec la norme hétérosexuelle, qu'aux mouvements homosexuels masculins.

Néanmoins, il est nécessaire de nuancer cette critique, dont les mouvements féministes peuvent-êtres les cibles. Quand bien même, les luttes en faveur des communautés homosexuelles et transgenres se faisaient rare chez les féministes de la seconde génération, elles n'étaient pas inexistantes pour autant. Karine Bergès, enseignante-chercheuse et maîtresse de conférence, spécialiste du féminisme de la troisième vague ainsi que du renouveau des discours et des répertoires d'action féministe depuis les années 1970, tempère cette accusation dans un article intitulé « Remous autour des vagues féministes » :

> « Dans les années 1970, « le mouvement des femmes se fondait sur une identité-femme très discutée mais qui cernait en quelque sorte une condition commune aux femmes[204] », alors que « la communalité de la condition féminine[205] » est remise en question sous l'influence d'un renouvellement des théories féministes et, notamment, des collectifs LGBTQI. L'homogénéisation du sujet femme, en partant de la prémisse selon laquelle toutes les femmes subissent une expérience commune de la domination en raison du genre, est ainsi soumise à de vifs débats depuis les années 1990 et clairement contestée au sein des cultures *queer* et trans'. Il serait malgré tout injuste d'affirmer que ces préoccupations étaient totalement étrangères aux féministes des années 1970 […]. Nous pouvons affirmer, en revanche, qu'elles sont devenues centrales dans le féminisme de la troisième vague[206]. »

Pour en revenir à l'émergence de la pensée *queer,* rappelons que ce terme a constitué, dès les années 1920, un mot discriminatoire et insultant envers les homosexuels. À la fin des années 1980, différents mouvements de lutte homosexuels

[202]MARCHE Guillaume, « Féminisme et politisation de l'homosexualité masculine : Contiguïté ou imbrication ? », dans *Revue française d'études américaines*, n°114, avril 2007, p. 88-108, p. 102
[203]MARCHE Guillaume, « Féminisme et politisation de l'homosexualité masculine : Contiguïté ou imbrication ? », *ibid*. p. 102
[204]BARD Christine, *Le féminisme au-delà des idées reçues*, Paris, Le Cavalier bleu, 2012, p. 169
[205]LAMOUREUX Diane, « Féminismes singuliers et féminins pluriels », dans *Les possibles du féminisme : agir sans « nous »*, Québec, les Éditions du Remue-ménage, 2016, p. 121-146, p. 138
[206]BERGES Karine, « Remous autour des vagues féministes », dans Karine Bergès, Florence Binard, Alexandrine Guyard-Nedellec (dir.), *Féminisme du XXIe siècle : une troisième vague ?*, Rennes, P.U.R, 2017, p. 11-27, p. 19

comme l'organisation *Queer Nation*, se sont réappropriés cette insulte. Ces mouvements militants ont fait d'un terme discriminatoire, un étendard, une fierté. Un moyen pour eux de revendiquer une identité considérée alors comme déviante tout en dénonçant les violences faites à ces minorités, parfois de manière radicale. À cette période la pensée *queer* se manifeste principalement à travers les mouvements militants, des écrits, témoignages et expressions culturels (les *Ballrooms* New-yorkais par exemple[207]).

> « Ne te méprends pas, le monde appartient aux hétéros, et la seule raison pour laquelle tu as été épargnéE c'est parce que tu es intelligentE, chanceuSE, ou unE battantE. Les hétéros ont un privilège qui leur donne le droit de faire ce qu'ils veulent et de baiser sans peur. Mais ils ne font pas que vivre une vie sans peur ; leur liberté, ils me la balance (sic.) à la gueule. Leurs images sont sur ma télé, dans le magazine que j'ai acheté, dans le restaurant où je désire manger, et dans la rue où j'habite. Je réclame un moratoire sur le mariage hétéro, sur les bébés, sur les démonstrations publiques d'affections envers le sexe opposé et les images médiatiques qui promeuvent l'hétérosexualité. Tant que je ne jouirais pas de la même liberté de mouvement et de sexualité que les hétéros, leur privilège doit cesser et doit m'être donné à moi et à mes frères et sœurs queers. Les hétéros ne feront pas cela volontairement, donc ils doivent être forcés à le faire. Nous devons les forcer par la peur. Nous devons les terroriser. La peur est la plus puissante des motivations. Personne ne va nous donner ce qui nous revient. Les droits ne sont pas accordés, ils sont pris, par la force si nécessaire. Il est plus facile de se battre quand on connaît son ennemi. Les hétéros sont ton ennemi. Ils sont ton ennemi lorsqu'ils ne reconnaissent pas ton invisibilité et continuent de vivre dans / de contribuer à une culture qui te tue.[208] »

Cet extrait d'un tract militant, de la *Queer Nation,* rend compte de la radicalité de ces mouvements et de la critique d'une domination hétérosexuelle tournée à la fois vers les hommes et les femmes. Comme c'est le cas pour le féminisme radical, nous remarquons une même remise en cause des normes diffusées à tous les niveaux de la société, que ce soit dans la « rue », à la « télé » ou dans les « magazines », une même critique des injonctions culturelles et sociales ainsi qu'une revendication à plus de visibilité et à un droit de jouissance égal. Il est important de souligner que

[207]Les *Ballrooms* sont un phénomène de la sous-culture *gay*, apparu aux États-Unis dans les années 1980. Ce sont des bals où se rassemblent les minorités sexuelles (la communauté afro-américaine homosexuelle notamment) pour des compétitions alliant danse et travestissement.

[208]QUEER NATION, *Queer Nation Manifesto*, texte d'un manifeste initialement distribué par des personnes marchant aux côtés du contingent d'*Act Up* à la *Gay Pride* de New York, 1990, [en ligne]: https://infokiosques.net/IMG/pdf/queer_nation_manifesto-20p-A5-fil.pdf, (dernière consultation 02/08/2019)

ces revendications sont antérieures à l'apparition de la théorie *queer* dans le monde académique. Cette dernière n'aurait probablement pas existé telle quelle sans ces organisations militantes.

1.3 Introduction de la théorie *queer* dans le monde universitaire

Suite à ces mouvements populaires, la pensée *queer* va se structurer dans le milieu universitaire. Cependant, à cette période tout du moins, une frontière sépare ces deux mondes, la communauté *queer* accusant la recherche universitaire d'être trop élitiste et de se situer trop loin des problèmes concrets vécus par les personnes concernées.

Teresa de Lauretis, universitaire d'origine italienne et professeure à l'Université de Californie, introduit pour la première fois en février 1990, l'expression théorie *queer.* Elle importe cet adjectif dans le milieu académique universitaire. L'historien et théoricien *queer* américain David Halperin fait la chronique de l'introduction de ce terme dans le milieu universitaire dans le texte « The Normalization of Queer Theory » :

> « Queer theory originally came into being as a joke. Teresa de Lauretis coined thes phrase "queer theory" to serve as the title of a conference that she held in february of 1990 at the University of California, Santa Cruz […] She had heard the world "queer" being tossed about in a gay-affirmative sens by activists, street kids, and memebrs of the art world in New York during the late 1980s. She had the courage, and the conviction, to pair that scurrilous term with the academic holy word […].[209] »

La théorie *queer* propose une conception féministe plus mixte et ouverte aux hommes. Contrairement à un féminisme que nous pourrions qualifier de « traditionnel », ce mouvement énonce une nature performative et fluide de l'identité, conteste l'idée d'une identité commune et universelle, même au sein des

[209]HALPERIN David. M, « The Normalization of Queer Theory », dans *Journal of* Homosexuality, vol. 45, n°2/3/4, 2003, p.339-343, [nous traduisons par :À l'origine, l'appellation « théorie queer » était une blague. Teresa de Lauretis a utilisé l'expression « théorie queer » comme titre pour une conférence qu'elle a tenue en février 1990 à l'université de Californie, Santa Cruz […] Elle avait entendu des personnes gaies, activistes, enfants des rues et acteurs du monde de l'art new-yorkais s'approprier ce terme avec une connotation affirmative à la fin des années 1980. Elle a eu le courage, et la conviction, d'associé ce terme trivial avec le saint monde académique.], p. 339

sexes biologiques. C'est cette conception du genre, qui entraîne parfois un clivage entre la pensée féministe dite « radicale » et le mouvement *queer*. En effet comme l'explique les féministes britanniques Debbie Cameron et Joan Scanlon :

> « Le féminisme radical est une analyse matérialiste qui soutient que le genre n'est pas produit seulement par du discours et de la performance, mais que c'est un système dans lequel un genre (le masculin) possède le pouvoir économique et politique et l'autre (le féminin) ne l'a pas – et un système où le groupe dominant a intérêt à préserver cet état de fait. Le féminisme radical inclut une reconnaissance du fait que l'on ne peut pas produire (ou remettre en question) le système de genre seulement par le discours ou la performance individuelle – du fait d'adopter certains vêtements, un certain langage, ou même par des changements anatomiques. En dehors de certains contextes limités, la culture dominante interprétera toujours ces gestes à la lumière des codes sociaux dominants, et elle cherchera à vous classer dans la catégorie homme ou femme.[210] »

Le mouvement *queer* implique tous les sexes biologiques (homme, femme, inter-sexe), tous les genres (cisgenre, transgenre, non-binaire), les différentes orientations sexuelles (homosexualité, bisexualité, asexualité) et toutes les identités de genres, c'est-à-dire la perception subjective par le sujet de son propre genre (certaines personnes pouvant par exemple se qualifier comme non-binaires ou *agenres* en dépit de leur sexe biologique). En somme, nous pourrions définir la théorie *queer* comme une des potentielles finalités des études du genre, à savoir l'abolition complète des deux catégories de genre « absolues ».

Elle comporte, néanmoins, une autre dimension, particulièrement prégnante ; une réflexion sur la sexualité humaine. Le mouvement *queer* est très en lien avec les mouvements *pro-sex* des années 1980 et 1990, qui interrogent les sujets tabous de la pornographie et du travail sexuel. À propos de cette caractéristique de la pensée *queer*, Michèle Riot-Sarcey décrit la manière dont certains regroupements féministes ont, auparavant, participé à la diabolisation de ces questions :

> « Déconstruire les oppositions binaires qui structurent les rapports de domination constitue l'une des tâches parmi les plus importantes réalisées durant ces trois dernières décennies par les études féministes et les études sur le genre. Ainsi les oppositions masculins/féminins, nature/culture, raison/sentiments, privé/public, hétéro/homo, entre autres, ont fait l'objet d'une attention particulière, et de nombreux travaux montrent comment l'ensemble de ces oppositions hiérarchisées se structure en

[210]CAMERON Debbie, SCANLON Joan, « Convergences et divergences entre le féminisme radical et la théorie queer », Annick Boisset, Martin Dufresne (trad.), dans *Nouvelles Questions Féministes*, février 2014, vol. 33, p. 80-94, p. 91-92

> un système symbolique qui consolide la domination des hommes, hétérosexuels, riches et blancs. Une opposition pourtant, sans doute moins évidente et frontale, résiste non seulement à la déconstruction, mais s'avère avoir été renforcé par certains courants du féminisme. Il s'agit de l'opposition, ou plutôt du clivage, entre le travail et la sexualité […] Je parle de clivage pour souligner à quel point *le sexe est le mauvais objet du travail*.[211] »

La théorie *queer* fait de la sexualité une partie essentielle de la construction de « soi » et propose une conception *pluri-sexuelle* du féminisme. En d'autres termes, elle affirme une diversité de pratiques sexuelles dépassant largement le cadre des rapports hétéro-normés.

Pour résumer, la théorie *queer* incarne une nouvelle étape de la réflexion féministe et des études sur le genre. Une pensée plus inclusive, plus représentative de l'ensemble des femmes et des minorités sexuelles et de genres discriminées. Le mouvement *queer* prend une certaine distance quant au combat pour l'égalité entre les sexes. Il est moins question d'un affrontement entre une population masculine dominante et une population féminine dominée, qu'une relecture des genres, de leurs origines et de la manière dont ils déterminent ou non notre identité. Il ne faut pas, pour autant, considérer le mouvement *queer* comme un contre-féminisme mais davantage comme la possibilité d'une critique interne d'un mouvement qui a pensé la condition féminine selon l'unique prisme des rapports hétéro-sexuels et a parfois omis une réflexion plus importante sur les discriminations portées à d'autres communautés.

Chapitre 2 : Esthétique *queer* et déconstruction du genre

2.1 La performativité du genre selon Judith Butler

Afin de mieux cerner cette conception nouvelle d'une identité de genre fluide, il est intéressant de nous pencher, à présent, sur l'ouvrage de Judith Butler, *Trouble dans le genre*, dans laquelle elle théorise la « performativité du genre », phénomène

[211]RIOT-SARCEY Michèle, « Genre, travail et sexualité », dans Laurie Laufer, Florence Rochefort (dir.), *Qu'est-ce que le genre ?,* Paris, Payot & Rivages, 2014, p. 155-171, p. 155

présent dans les pratiques performatives des années 1990, que nous détaillerons ensuite.

Cette grande chercheuse a beaucoup fait pour la renommée des *gender studies* dans le monde, notamment du fait de cet ouvrage paru en 1990. Cette étude est une critique acerbe de la dynamique féministe hétéro-centristes, c'est-à-dire d'une conception de l'identité féminine comme unique genre opprimé dans un rapport d'opposition au genre masculin prétendument universel. Cet ouvrage reste encore très discuté aujourd'hui. Judith Butler est cependant l'une des premières chercheuses à défendre l'idée d'une identité de genre *fluctuante* et performative.

Faisons un point, tout d'abord, sur la notion de « performativité », initialement utilisée comme concept linguistique, avant d'expliciter plus en détail ce que Judith Butler qualifie de « performativité du genre ». C'est le philosophe britannique John Langshaw Austin, dans son ouvrage *Quand dire, c'est faire*[212] [How to do Things with Words] en 1962, qui énonce pour la première fois la capacité performative des mots, c'est-à-dire la possibilité de transformer le monde en ayant recours à la parole. Il différencie alors le langage dit *constatif* (qui décrit le monde), du langage performatif. L'exemple le plus célèbre associé à cette notion serait la phrase « je vous déclare mari et femme » formulée par un prêtre ou un maire. On peut également ajouter à cela les condamnations au tribunal, prononcées cette fois-ci par un juge. L'acte de dire produit des réalités sociales et fonde les institutions politiques, sociales et religieuses d'une société et leur procure une autorité. Car c'est bien l'autorité qui donne la possibilité pour un locuteur d'énoncer une parole performative. Dans l'ouvrage *Langage et pouvoir symbolique*, Pierre Bourdieu explique :

> « La plupart des conditions qui doivent être remplies pour qu'un énoncé performatif réussisse se réduisent à l'adéquation du locuteur – ou, mieux, de sa fonction sociale – et du discours qu'il prononce : un énoncé performatif est voué à l'échec toutes les fois qu'il n'est pas prononcé par une personne ayant le « pouvoir » de le prononcer […] Tous les efforts pour trouver dans la logique proprement linguistique des différentes formes d'argumentation, de rhétorique et de stylistique le principe de leur efficacité symbolique sont voués à l'échec aussi longtemps qu'elles n'établissent pas la relation entre les propriétés du discours, les propriétés de celui qui les prononce et les

[212]AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire* [*How to do things wirh words*], Gilles Lane (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1991, [1962]

propriétés de l'institution qui l'autorise à les prononcer. [213]»

Ce concept de « performativité » va être pérennisé par différents champs disciplinaires notamment en philosophie, en études littéraires, et dans les arts du spectacle et de la performance. Pour autant Judith Butler est la première à appliquer ce concept au genre.

Selon elle, non seulement le genre n'est pas quelque chose d'inné, mais au contraire, il se construit grâce à la succession et à la répétition de gestes performatifs. De manière générale l'identité d'un individu n'a rien de naturelle, elle est entretenue par des actes de reconnaissance sociale. Cette performativité du genre consiste à imiter un modèle original, faisant bien souvent autorité. Du fait de ces gestes *performés* quotidiennement, chacun se construit l'illusion d'une identité plus ou moins stable**.** Elle note :

> « Il ne faudrait pas concevoir le genre comme une identité stable ou lieu de la capacité d'agir à l'origine des différents actes ; le genre consiste davantage en une identité tissée avec le temps par des fils ténus, posée dans un espace extérieur par une répétition stylisée d'actes. L'effet du genre est produit par la stylisation du corps et doit donc être compris comme la façon banale dont toutes sortes de gestes, de mouvements et de styles corporels donnent l'illusion d'un soi genré durable.[214]»

Pour mieux vulgariser la pensée de Judith Butler et la particularité de sa théorie, il nous faut rappeler qu'à l'origine des *feminist* et *gender studies*, il y a cette idée d'une distinction constante entre le sexe, donnée naturelle et le genre, donnée culturelle. Judith Butler ne nie pas l'existence de la nature, mais pour elle, il n'y a pas de distinction à faire entre nature et culture. Il n'existe pas de stade pré-culturel de l'Homme et la nature est déjà un élément culturel. Les corps naturels et les sexes biologiques sont eux aussi pris dans la culture. En cela, l'universitaire propose une critique du mouvement féministe essentialiste, car il traduit une différenciation binaire et *excluante* au profit d'une catégorie biologique « femme » qui ne serait alors qu'un mythe. La philosophe fait la critique des mouvements féministes qui ont construis leurs discours en se basant sur une catégorie abstraite, à savoir « la

[213]BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir* symbolique, Paris, Points, 2014, [1982], p. 110-111
[214]BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité,* [*Gender Trouble*, 1990], Cynthia Kraus (trad.), Lisieux, La découverte, 2006, p. 265

femme » :

> « On verra alors que la permanence d'un soi genré est structurée par des actes répétés visant à s'approcher de l'idéal du fondement substantiel pour l'identité, mais qui, à l'occasion de discontinuités, révèlent l'absence, temporelle et contingente, d'un tel fondement[215]. »

Le genre, comme sexe biologique et construction socioculturelle est une performance sociale, une construction performative toujours incomplète.

Une grande partie de la théorie de Judith Butler se base sur l'étude des « normes » en partant des « marges », notamment l'art du *drag*.

Le *drag queen* ou *king*, est l'art de se travestir dans un genre opposé au sien en construisant bien souvent des identités archétypales. Toutes les pratiques *drags* ne relèvent pas nécessairement de la performance, mais elle ont tout de même été exploitées comme expression artistique. La performance *drag* regroupe, par ailleurs, un champ très vaste de disciplines artistiques pouvant aller du chant, à la danse mais également à la mise en scène théâtrale souvent par le biais d'imitations ou de performances de s*tand-up*, voire de pratiques transformistes. À l'origine l'expression *drag queen* qualifiait les hommes homosexuels adeptes du travestissement. La popularité, des hommes *drags* notamment, émerge principalement au début des années 1990, dans les clubs gays des grandes capitales telles que New-York, Londres ou Paris.

Nous considérons ici l'art du drag comme une forme de performance associée à la sous-culture homosexuelle, comme a pu le considérer l'artiste Renate Lorenz dans sa théorie *freak*[216]. La performance *drag*, est néanmoins particulièrement ambivalente dans son rapport aux arts de la scène et au concept de performativité. Comme l'explique Luca Greco et Stéphanie Kunert dans « Drag et performance » :

> « Le concept de performance de genre est paradoxal : il renvoie sémantiquement aux arts de la scène, mais porte en lui une référence à la théorie du langage d'Austin et occulte les études théâtrales et de danse – où la performance est analysée à la fois comme genre artistique et comme métaphore pour rendre compte de l'aspect théâtral, improvisé et créatif de toute pratique quotidienne[217]. »

[215]BUTLER Judith, *op.cit*, p. 265

[216]RENATE Lorenz, *Art queer : une théorie Freak*, Paris, B42, 2018

[217]GRECO Luca, KUNERT Stéphanie, « Drag et performance », dans Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre : corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016, p.

Ce faisant nous devons impérativement expliciter ce choix d'association. Nous retrouvons évidement dans les performances de travestissement, un rapport particulier au corps, une mise en jeu de ce dernier, sans établir une frontière explicite entre fiction et réalité, mais l'usage très répandu, également dans l'art performance, d'un pseudonyme, un alter-ego comme amplificateur d'une individualité. En effet, l'individualité et la singularité de l'artiste est une donnée fondamentale dans la construction d'un dispositif performatif. L'échange relationnel entre le performeur et son audience est inhérent à ce type de pratiques.

Ici, la performativité passe par le geste, la parole, les attitudes attribuées socialement aux genres masculin et féminin. Si pour un individu la performativité du genre est un processus bien souvent inconscient, les *drags* révèlent par leurs performances scéniques la nature artificielle du genre. Pour en revenir à la théorisation de Judith Butler, elle précise sa pensée en distinguant « jouer » et « performer ». Là où le jeu maintient une forme de distance entre le sujet, et ce à quoi il joue, la performance transforme le sujet. Le *drag* stylise un genre hybride ou extrême dans son utilisation d'éléments codifiés, masculin ou féminin.

Il nous faut préciser ici, que la performativité incluse dans ces types de performances, mais également concernant l'art performance, ne se situe pas à l'endroit de l'échange relationnel allant du performeur vers le spectateur. L'artiste n'a pas prétention à exercer une quelconque autorité sur ce dernier, ni à le transformer explicitement (ce qui n'abolit pour autant pas l'efficacité d'une performance). Maud Hagesltein, docteure en philosophie et chercheuse au F.R.S (Fonds de la recherche scientifique) à Bruxelles, a traité, au contraire, de la non-performativité de la performance. Elle explique :

> « De son côté, l'artiste performeur refuse radicalement – il s'agit en effet d'un projet esthétique *radical* – d'exercer un quelconque pouvoir sur l'imagination du spectateur. La réaction de ce dernier aux actions visuelles présentées lui appartient en propre et, idéalement, ne doit pas être influencée par les intentions de l'artiste. L'essence même de ce genre est d'appeler des lectures toujours et nécessairement subjectives. Souligner la non- performativité de la performance revient à montrer qu'elle déjoue par avance toute prise de pouvoir, tout exercice autoritaire visant le spectateur. On serait alors confronté à une œuvre ouverte aux interprétations variées et n'indiquant

221-231, p. 229

rien sur la manière dont il faut la recevoir[218]. »

Nous approuvons sans difficulté l'absence de prise de contrôle sur le spectateur établi par Maud Hagesltein. Sans exercer une prise de contrôle sur la lecture subjective de celui qui regarde ou participe de l'œuvre, le performeur, en tant qu'artiste, peut établir une autorité sur sa propre personne et se transformer sous nos yeux. Celui-ci peut en effet *performer* sa propre identité et s'en servir comme création pour outrepasser les injonctions et autres normes sociales :

> « Quiconque participe à des pratiques artistiques dispose de son libre arbitre […] il devient possible d'expérimenter diverses incarnations et fantasmes qui ne sont pas limités par des normes, ni appelés à venir s'inscrire sur le corps comme de nouvelles normes. Des liens mettant en place d'auto-transformation et d'auto-faconnement peuvent être créés ou investis[219]. »

Les propositions photographiques de Cindy Sherman, depuis la fin des années 1980 jusqu'au début des années 1990, sont particulièrement intéressantes, en lien avec ce concept de « performativité du genre », ainsi que les notions « d'auto-transformation » et « d'auto-façonnement » décrites par Lorentz.

Cette artiste, performeuse et photographe américaine, née le 19 janvier 1954, est connue pour s'être servie d'elle-même comme modèle dans des séries photographiques interrogeant la représentation féminine dans la société contemporaine.

Cependant, après avoir uniquement traité d'icônes de la féminité dans son travail d'autoportraits photographiques, Sherman va s'essayer aux travestissements en homme dans sa série *History Portraits/Old Masters*[220]. Ici, la performeuse et photographe met de côté les représentations de la femme dans la culture contemporaine, et s'applique à questionner l'identité et ses modes de représentation en réinterprétant cette fois de célèbres tableaux de maîtres de la Renaissance Italienne. Un choix intéressant, tant la peinture italienne de la Renaissance traduit encore aujourd'hui un idéal de beauté occidentale. Si certaines photographies

[218]HAGELSTEIN Maud, « La non performativité de la performance », dans *Klesis : Revue Philosophique*, vol.28, *Imagination et performativité*, 2013, p. 97-108, p. 103

[219]RENATE Lorenz, *Art queer : une théorie Freak*, *op.cit*, p. 37

[220]SHERMAN Cindy, *History Portraits/Old Masters*, Los Angeles, Collection of Linda and Jerry Janger, 1988-1990

pastichent toujours quelques fameuses représentations féminines, d'autres traitent de figures masculines. Dans *Untitled #224*[221], Cindy Sherman prend les traits du dieu Bacchus, dieu du vin et de l'ivresse, dans le portrait[222] qu'en a peint l'artiste italien Michelangelo Merisi Da Caravagio, le Caravage, en français à la fin du XVI^{e} siècle.

Sur cette photographie, Cindy Shermann reprend la pose du Bacchus de Caravage. Elle est accoudée à une table sur laquelle repose plusieurs grappes de raisons noirs. Elle a une couronne de feuilles de lierre sur la tête et une toge antique qui dévoile une partie de son dos et de son bras droit. Elle tient dans sa main une grappe de raisin verre.

La photographie de Cindy Sherman se situe entre le pastiche et la parodie. Le modèle d'origine est particulièrement identifiable, ce qui nous permet d'observer plus aisément la manière dont elle a réinvesti cette figure. Ce n'est pas le cas pour toutes les photographies de cette série. En effet, pour certaines, l'artiste reprend, dans un seul portrait, des éléments issus de différents tableaux, ce qui vient troubler sa lecture. Ici, l'exercice de citation est particulièrement assumé. Néanmoins pour *Untitled #224* comme pour toutes les autres, la photographie est qualifiée par un numéro de série. On peut envisager alors que l'artiste en refusant de citer ouvertement l'œuvre par son titre, souhaite également conserver une forme de mystère. Seule la figure compte ici. Cindy Sherman sait qu'en dépit de cet exercice de travestissement, l'emploi de son propre corps et visage viendra obligatoirement défigurer le modèle de base.

Pour créer ce portrait, Cindy Sherman pose elle-même face à un miroir et se photographie à l'aide d'une commande à distance. Nous pourrions penser qu'elle reprend les proportions de l'œuvre dans l'unique but d'en produire un double. C'est certainement le cas, néanmoins c'est également le moyen pour l'artiste d'opérer une mise à distance réflexive. La peinture du Caravage est considérée par certains historiens comme un auto-portrait dissimulé. En effet, s'il peint le Dieu Bacchus

[221]SHERMAN Cindy, *Untitled #224*, photographie cibachrome, 121.9 × 96.5, dans la série *History Portraits/Old Masters*, Los Angeles, Collection of Linda and Jerry Janger, 1990, voir annexe p. XII

[222]LE CARAVAGE, *Le jeune Bacchus malade*, huile sur toile, 66 × 52 com, Rome, Galleria Borghese, 1594, voir annexe p. XII

affaibli et malade, c'est parce qu'il est lui-même, à ce moment, atteint de la malaria. Il se serait même peint, lui aussi, en se regardant dans un miroir. C'est sans doute de là que provient l'intérêt de Cindy Sherman pour cette toile. Sa photographie devenant ainsi un auto-portrait, fait à partir d'un auto-portait de Caravage, hybridé à une figure mythologique.

Ici, l'identité se fait par le regard. Cindy Sherman regarde, Le Caravage, qui lui-même regarde le dieu Bachus. L'identité est glissante et nous est restituée par fragments. Elle est construite par la juxtaposition d'éléments éclatés (ceux du dieu Bacchus, de Caravage et de Sherman) sur une même photographie :

> « […] le concept de l'identité avec Sherman devient un concept caméléon, le principe de la reconnaissance identitaire (le « je suis » qualifié) se voyant ramifié dans une conception paradoxale de l'identité comme réalisation plurielle, comme construction de l'être par fragments accumulés et entrechoqués. Au bout du compte, à regarder les *Untitled*, l'impression prévaut que l'identité se donne à travers l'image et non à travers l'être[223]. »

Un autre point intéressant, provient du fait qu'elle reprend à son compte le travail de clair/obscur cher à l'œuvre du Caravage. Pour autant cette technique se traduit ici par un sentiment d'artificialité assumée. À l'aide de maquillage, elle feint une musculature « masculine » ainsi que les traits du visage modèle. Le travail de la lumière dévoile le déguisement (en cela la méthode employée par Sherman est exactement la même que pour les performances transformistes où les *drags queens* se servent de maquillage et de jeu de lumière pour donner l'illusion d'une poitrine sur leur décolleté ou encore de pommettes par exemple). L'artificialité se trouve aussi bien dans la réinterprétation du modèle que dans l'image en elle-même. En effet, il peut être difficile d'établir distinctement si nous faisons face à une photographie ou une peinture tant les traits du visage et de la musculature semblent artificiels. Cindy Sherman opère ici une mascarade de la masculinité, de la même manière que Natacha Lesueur et ORLAN ont travaillé à une mascarade de la féminité.

Cindy Sherman se métamorphose, portrait après portrait, alors que dans une même œuvre sa figure d'artiste vient se frotter et s'hybrider avec celles des autres.

[223]ARDENNE Paul, *L'image corps*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 235

La performativité provient également du fait de la répétition. Néanmoins ici, l'artiste change constamment d'actes performatifs. Elle ne traduit pas un seul et unique genre tout au long de cette série, mais passe de l'un à l'autre. En produisant un nombre important de portraits, elle dévoile la manière dont on peut se ré-inventer de façon permanente. Elle *performe* à l'infini, les genres masculins et féminins.

Le concept de performativité du genre est particulièrement intéressant. Il nous permet, rétrospectivement, d'appréhender sous un nouvel angle le travail de nombreuses performeuses. Comme nous avons pu le voir, ces artistes ont consciemment ou non produit diverses figurations féminines. Nous avons étudié la manière dont ces figures étaient construites et les différents éléments qui les constituaient. Seulement, mise en lien avec la notion de performativité de genre, ces mêmes figures produisent un effet bien plus ambivalent que nous ne pouvions le penser. En effet, la dimension performative de ces œuvres construit l'illusion d'une figure tout en dévoilant son artificialité (un processus de figuration et défiguration simultané comme pouvait l'expliquer ORLAN). Nous pourrions là aussi parler de stylisation du genre. C'est le cas pour les travestissements de Valie Export, les hybridations d'ORLAN, les nombreuses transformations de Cindy Shermann et les compositions organiques de Natacha Lesueur. On retrouve chez toutes ces figures des « rapports productifs du naturel et de l'artificiel, de l'animé et de l'inanimé[224] » Ces artistes ont toutes joué des attributs propres au genre féminin, et ainsi, dévoile ce que Judith Butler nomme la « comédie sociale [225]» du genre, à savoir son artificialité.

2.2 L'esthétique *queer* dans la sous-pratiques culturelles américaine

Nous retrouvons donc la pensée singulière *queer*, ainsi que ce goût pour les figures outrancières et androgynes dans différentes disciplines artistiques. Nous allons, à présent, essayer de déterminer la manière dont toutes ces formes ont réinvesti la figure du *freak,* et en quoi elle constitue un tournant de la pensée

[224]RENATE Lorenz, *Art queer : une théorie Freak*, Paris, B42, 2018, p. 38
[225]BUTLER Judith, *Trouble dans le genre: le féminisme et la subversion de l'identité, op.cit,* p. 264

féministe.

Nous la retrouvons, notamment, dans les pratiques *drags*. Comme le souligne Lorentz « Le terme *freak* n'indique aucune position de retrait, mais plutôt un mouvement de distanciation, de distance gardée par rapport aux idéaux de l'être blanc, de l'être hétérosexuel, de l'être valide, de l'être productif [226]». Cette figure est réhabilitée par cette pratique comme moyen de passer outre les injonctions normatives infligées aux corps. Elle poursuit :

> « Ce qui devient visible […], ce ne sont pas des gens, des individus, des sujets, des identités, mais plutôt des assemblages qui n'œuvrent pas à faire « du genre, de la sexualité de la race », mais plutôt à défaire ces catégories. Si « je », comme l'a écrit Judith Butler, suis toujours constitué.e à travers des normes que je n'ai pas moi-mêmes produites, alors le drag est une manière de comprendre comment s'opère cette constitution, et de la reconstruire sur son propre corps. Mais en même temps, le drag est une manière d'organiser un ensemble de méthode efficaces, laborieuses, mi amicales, mi-agressives, pour produire une certaine distance[227] . »

Le mouvement musical Punk américain est très souvent considéré comme étendard de la communauté *queer*. Des chanteuses telles que Joan Jett, Courtney Love ou Patti Smith sont des icônes du mouvement :

> « Au cours des années 80 et 90, les artistes punks américaines avaient déjà donné le ton, en réinterrogeant la représentation féminine par l'entremise de leurs accoutrements. […] les femmes n'étaient plus le sujet des chansons, ni un objet de désir, ni des personnes associées à une image romantique, ni des groupies. L'idéologie punk a permis d'ouvrir un « front de libération », une nouvelle figure pour la féminité[228]. »

Pour la plupart, ce sont des artistes multi-disciplinaires. Si nous reprenons l'exemple de Patti Smith, elle est à la fois chanteuse, écrivaine peintre et poète. Rarement considérées comme des performeuses, la manière dont elles usent des attributs féminins sur scène (maquillage, talons aiguilles, porte-jarretelles…) en les exagérant fait pourtant écho à certaines performances des années 1960 et 1970. Seulement ici, la représentation féminine est plus outrancière et volontairement vulgaire :

---

[226]RENATE Lorenz, *Art queer : une théorie Freak*, Paris, B42, 2018, p. 46-47

[227]RENATE Lorenz, *ibid,* p. 38

[228]AUSINA Anne-Julie, « La performance comme force de combat dans le féminisme », dans « Où en sommes-nous avec le féminisme en art ?, dans *revue Recherche féministes*, n°27, 2014, p. 81-96, p. 82

> « […] Ces symboles appartiennent au registre du « trop » . Ils provoquent rires, répulsions ou fascination et permettent de renverser la représentation féminine et masculine, tout en utilisant ses codes et en inversant ses pôles représentatifs. Cependant ce « trop » sous-entend également une volonté de changement de dépassement[229]. »

Anne-Julie Ausina souligne ici la manière dont ces artistes se réapproprient des éléments culturellement très genrés pour mieux les dépasser. L'outrance devient un moyen de s'extraire des carcans féminins ou masculins, de réaliser et remodeler son propre genre au-delà de l'opposition binaire entre homme et femme.

Le néo-burlesque *(new burlesque*) est lui aussi considéré comme une pratique *quee*r, et féministe. Il s'est développé aux débuts des années 1990 aux États-Unis. Ce sont des spectacles exclusivement scéniques réalisées par des danseurs et plus particulièrement des danseuses. Le néo-burlesque est une forme artistique populaire au sens où il a principalement été soutenu par des communautés minoritaires et dominées (femmes, gays, lesbiennes, trans…) dans des espaces comme les bars, salles de concert et plus rarement des théâtres, c'est une culture communautaire à proprement parler.

La troupe de néo-burlesque *The Velvet Hammer* dirigée par Michel Carr a été particulièrement importante pour la renommée de cette pratique. Là aussi, il est question de réhabiliter des corps considérés comme hors normes et/ou monstrueux (personnes handicapées, obèses, travesties). Le néo-burlesque est l'héritier de deux époques différentes, à la fois le burlesque originel du XIX[e] siècle en France, qui émane des cabarets comme le Moulin Rouge et le Chat Noir, mais également de l'âge d'or du cinéma burlesque dans les années 1940 et 1950 aux États-Unis.

> « Les performeuses burlesques vont en effet puiser leur inspiration dans les différents médias et supports de l'imagerie populaire: le cinéma, les comics, la littérature, la peinture et les représentations saintes. Cette utilisation de l'imagerie populaire s'explique notamment par cette volonté de lisibilité des gestes, de l'intrigue et du personnage qui est un aspect important de la forme cabarétique et de la tradition burlesque. Il n'y a pas de psychologie du personnage ou de sens caché : le sens se donne dans l'immédiateté. Ces références communes permettent aussi de souder le public et les performeurs autour de figures connues de tous et avec lesquelles chacun

[229]AUSINA Anne-Julie, « La performance comme force de combat dans le féminisme », *op.cit*, p. 84

a déjà construit une relation personnelle, un attachement ou un rejet[230]. »

Ce mouvement est lui aussi politique, car il remet ouvertement en cause les standards de beauté féminins et masculins et développe la représentation des sexualités lesbiennes et homosexuelles par l'entremise de figures populaires et communes à tous :

> « De nombreuses performeuses politico-burlesques, proposent aux femmes qui les regardent une réflexion alliée à un soulagement, à un relâchement de la pression sociale. Entre un bien être évident et un positionnement politique, les performeuses offrent un champ de liberté féministe qui ne pourrait exister autrement que par le passage à l'acte, par l'acte performatif.[231] »

Nous pouvons également citer, concernant les années 1990, l'avènement du cinéma *post-porn,* pratique *queer* et féministe *pro-sex* par excellence. Ce mouvement constitue une catégorie particulière du cinéma pornographique étasunien qui revendique une dimension militante féministe dans sa représentation de la sexualité. Cette esthétique constitue un contre-discours, une alternative au féminisme « traditionnel ». Stéphanie Kunert, maîtresse de conférence en science de l'information et de la communication et membre fondateur de la revue *Genre, sexualité et société*, note à propos de cette mouvance :

> « La pornographie féministe telle qu'elle est née aux États-Unis est d'abord un métadiscours du féminisme, qui commente le mouvement féministe et se positionne par rapport à lui. Il émerge en réaction au discours féministe « dominant » (celui qui rencontre le plus d'écho dans la sphère publique) visant à abolir la pornographie et la prostitution. À ce sujet, on parle de sex wars – expression à distinguer de la locution française « guerre des sexes » puisqu'il ne s'agit pas du conflit opposant des hommes et des femmes dans le combat pour l'égalité entre les sexes, mais du conflit opposant les féministes dites « pro-sexe » aux féministes dites abolitionnistes ou prohibitionnistes visant à interdire la pornographie et/ou la prostitution[232]. »

Au cours des années 1990, le mouvement *post-porn* s'illustre aussi bien dans des productions audiovisuelles que scéniques. On y retrouve cette idée de

[230]SAINTAGNE Camille, « Les performeuses néo-burlesques : stéréotypes et/ou icône féminin(e)s de la culture populaire », sur le site POP-en-stock, [en ligne] : http://popenstock.ca/dossier/article/les-performeuses-néo-burlesques-stéréotypes-etou-icônes-féminines-de-la-culture#footnote3_y3p22yu (dernière consultation le 18/08/2019)

[231]AUSINA Anne-Julie, « La performance comme force de combat dans le féminisme », dans Estelle Lebel (dir.), *Recherches Féministes*, n°27, *Où en sommes-nous avec le féminisme en art ?,* 2014, p. 81-96, p. 85

[232]KUNERT Stéphanie, « Les métadiscours pornographiques », dans *Questions de communication*, n°26, 2014, p. 137-152, p. 141

dépassement du genre, une critique acerbe du phallocentrisme dans les circuits de diffusions pornographiques dominants. Les artistes *post-porn* revendiquent une sexualité au présent, loin des clichés habituels, où tous les corps, tailles, sexes, genres et orientations sexuelles sont représentés.

Les origines de ce mouvement ne sont par ailleurs pas étrangères à l'art performance, Julie Lavigne dans son article « La post-pornographie comme art féministe : la sexualité explicite de Carolee Schneemann, d'Annie Sprinkle et d'Emilie Jouvet[233]» fait la genèse de mouvement *post-porn* en remontant à la performance-vidéo de Carolee Schneeman, *Fuses*[234], dans laquelle elle filme ses ébats sexuels avec son mari.

C'est un mouvement plus englobant, inclusif et, pour beaucoup, plus réaliste que la pornographie classique. Le *post-porn* a été un terrain de jeu formidable pour les artistes *queers* et féministes pro-sexe. Un nouveau moyen d'aborder la sexualité (féminine) dans les arts :

> « Le geste de produire des images sexuellement explicites est considéré par ses auteures comme une réponse politique féministe à la domination masculine de l'industrie pornographique et des imaginaires sexuels, dans la mesure où ce sont ordinairement des hommes qui produisent, distribuent les produits de l'industrie pornographique. Peu nombreuses dans les métiers de la technique, de la réalisation et de la production des films pornographiques, les femmes se trouvent souvent devant la caméra, dans la position d'objets du désir. Ainsi des actrices américaines telles Annie Sprinkle, Candida Royalle (dans les années 80-90) […] ont-elles voulu devenir sujets et auteures de leurs propres discours. On assiste alors à l'émergence d'un mouvement politique qui défend les droits des travailleuses du sexe et, parallèlement, à la diffusion de zines (petits journaux photocopiés, fabriqués avec peu de moyens et de façon alternative), photographies et films qui explorent, exposent, interrogent, définissent et revendiquent les sexualités des femmes, des lesbiennes et des queers d'un point de vue situé, celui des femmes et des minorités sexuelles et de genre[235] . »

Ces quelques exemples montrent combien le mouvement *queer* marque un tournant dans la pensée féministe. Ce mouvement et l'esthétique qu'il fait apparaître s'est principalement développé en lien avec des registres culturels populaires. Pour

[233]LAVIGNE Julie, « La post-pornographie comme art féministe : la sexualité explicite de Carolee Schneemann, d'Annie Sprinkle et d'Emilie Jouvet », dans *Recherches féministes*, vol. 27, n°2, *Où en sommes-nous avec le féministe en art ?*, 2014, p. 63-79
[234]SCHNEEMANN Caroline, *Fuses*, film cinématographique 16mm couleur, silencieux, présenté au festival de Cannes devant le jury de sélection, 1968
[235]KUNERT Stéphanie, « Les métadiscours pornographiques », *op.cit.*, p. 142-143

autant, les expressions *queers* sont restées minoritaires, en marge des pratiques et autres industries culturelles qu'elles souhaitaient réinvestir. Elles ont tout de même réussi à dévoiler le phallocentrisme et l'omniprésence du désir masculin hétérosexuel dans la représentation des corps et de la sexualité humaine.

2.3 Sexualités et identités mutantes dans l'œuvre d'Annie Sprinkle

Après avoir dénoncé l'oppression du désir masculin sur la représentation des femmes, il est désormais question, pour les artistes *queers* et féministes de réhabiliter les désirs féminins et homosexuels à travers l'art et non plus montrer uniquement en quoi la femme a été assujettie au rôle d'objet de désir, mais de la remettre à une place de sujet désirant. Le travail d'une performeuse comme Annie Sprinkle, qui se définit comme artiste *queer* et militante féministe *pro-sex,* illustre parfaitement cette volonté de réhabiliter la sexualité féminine.

Après avoir entamé dès l'âge de 18 ans, une carrière dans le milieu du *striptease,* de la prostitution et du cinéma pornographique, la jeune femme choisit elle-même le nom d'Annie Sprinkle, en référence au verbe anglais *to sprinkle* que nous pourrions traduire par asperger, arroser. Suite à ses différentes expériences dans le milieu de la pornographie, elle décide d'entamer diverses formations artistiques et universitaires en parallèle à son activité. Elle obtient un « BFA » (*Bachelor of Fine Arts*) en photographie à la *School of Visual Arts* en 1986 et un doctorat en sexualité humaine à l'*Institute for Advanced Study of Human Sexuality* à San Francisco en 1992. Cette artiste reviendra ensuite à la pornographie, non plus comme actrice, mais comme réalisatrice. Elle devint alors une des rares femmes réalisatrices de films pornographiques et une figure importante du mouvement *post-porn.*

Pour beaucoup, la performance *«* The Public cervix announcement » d'Annie Sprinkle jouée lors des tournées internationales du spectacle *Post porn modernist show*[236]*,* marque les débuts de cette pratique artistique reprenant à son compte la production pornographique à des fins féministes et pédagogiques. Elle est, par

[236]SPRINKLE ANNIE, *Post porn modernist* show, New-York, Harmony Theater, 1989

ailleurs, la première à utiliser l'expression « *post-porn* » Pour cette scène en particulier, elle se saisit d'une pancarte sur laquelle est dessinées le sexe féminin. Elle montre au public, face à elle, les trompes de Fallope, l'utérus et le canal vaginal. Elle leur demande de répéter chacun de ces termes en chœur, pour apprendre à mieux connaître l'appareil génital féminin. Elle prend ensuite un spéculum qu'elle insère dans son canal vaginal, en assurant au public que cela n'a rien de douloureux, avant d'inviter les spectateurs à venir regarder son col de l'utérus de plus près avec une lampe torche :

> « You may be wondering why I'm going to show you my cervix. What is this all about ? There are probably 1000 reasons. I'll just tell you three.
> Reason number one: a cervix is such a beautiful thing and most people go through their whole lives and never get to see one. I'm really proud of mine, and I'd like to give that opportunity to anyone who'd like to have it.
> Reason number two is, I find it's a lot of fun to show my cervix in little groups like this.
> And reason number three is, I want to prove to some of the guys out there that there are absolutely no teeth inside there[237]. »

La maîtresse de conférence Rachele Borghi, spécialisée dans les rapports intersectionnels entre espace, genre et sexualité, rappelle, dans un article intitulé « Post-Porn », différents critères propres à ce mouvement en prenant pour principal exemple cette fameuse performance :

> « Cette performance présente en effet de nombreuses caractéristiques constitutives du post-porn : abolition de la distinction entre public et privé, usage de l'ironie, rupture avec la dichotomie sujet/objet, effacement de la frontière entre la culture légitime (l'art) et les productions culturelles illégitimes (la pornographie), implication des spectateurs, exposition publique de pratiques traditionnellement inscrites dans la sphère privée, dénonciation de la médicalisation des corps, renversements, mise en question du lien entre sexe et sexualité, usage de prothèses […]. Le post-porn rompt avec toutes ces dichotomies, mettant l'accent sur la dimension politique de la sexualité.[238] »

---

[237]SPRINKLE ANNIE, « Public cervix announcement », dans *Post porn modernist* show, New-York, Harmony Theater, 1989*,* [scripts en ligne]: https://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/versions.html, (dernière consultation le 17/08/2019, [Nous traduisons par « Vous devez-vous demander pourquoi je m'apprête à vous montrer mon col de l'utérus. Quel est l'intérêt ? Il y a probablement mille raisons. Je vous en donne trois. Raison numéro une : un col de l'utérus est une chose magnifique et la plupart des gens passent leurs vies entières sans jamais en voir un. Je suis très fière du mien, et j'aimerais donner cette opportunité à quiconque le voudra.
La raison numéro deux, c'est que je trouve très amusant de montrer mon col de l'utérus à un petit groupe de personne comme celui-ci
Et la raison numéro trois est que je veux prouver à certains gars ici qu'il n'y absolument aucune dent à l'intérieur.], voir annexe p. XIX-XXI

[238]BORGHI Rachele, « Post-Porn »*,* dans *Rue Descartes*, n°79*,* mars 2013, p. 29-41, p. 29

La notoriété de cette séquence a dépassé le cadre du spectacle dans lequel elle figurait et a parfois dénaturé le propos de ce dernier. Afin d'éclairer au mieux quelle figuration féminine est produite ici par l'artiste, nous allons non seulement étudier l'intégralité de ce spectacle, mais également revenir spécifiquement sur trois points : le passage du monologue auto-biographique, au rituel en passant par la performance *conférencée*, la mise en jeu du corps de l'artiste comme objet et sujet et enfin le motif récurrent de la transformation.

Dans *Post porn modernist show*, Annie Sprinkle est à la fois « sujet », dans la mesure où elle orchestre elle-même le récit public de sa vie sexuelle, et objet à certains moments précis du spectacle, par la mise en jeu offerte de son propre corps. Cette forme de « passivité » n'a cependant rien en commun avec celles que nous avons pu décrire auparavant chez Gina Pane ou Yoko Ono. Ici, Annie Sprinkle offre sa chair au public dans un souci de démystification du corps féminin. Le spectateur n'a accès à son corps que par son entremise et son autorisation. Dévoiler au public son col de l'utérus dans *Public cervix announcement* est un moyen pour elle de lutter face à la désinformation sur l'anatomie féminine et à la médicalisation du corps féminin. Plus généralement, les féministes *pro-sex* ont protesté face à l'invisibilité du sexe féminin et à sa méconnaissance. À ce propos, David Le Breton dans *Anthropologie du corps et modernité*, explique :

> « La médecine veut se situer hors du cadre social et culturel comme parole de vérité, seule « scientifique » […]. Elle renvoie l'ensemble des autres médecines qu'elles soient occidentales ou d'ailleurs, au doute sur leur validité. Tout se passe comme si la médecine occidentale était l'aune à laquelle devait s'évaluer les autres modes de gestion du mal[239]. »

Il insiste sur le fait qu'il est nécessaire d' « interroger la médecine comme institution sociale, notamment à travers la vision de l'Homme qu'elle défend et la représentation du corps sur laquelle elle repose[240]». C'est exactement ce que tente de faire Annie Sprinkle en dévoilant de manière très directe son sexe, dans une démarche pédagogique et ludique. Elle invite par ailleurs, à ce moment de la performance, les autres femmes présentes à faire de même. La soit-disante

[239]LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, P.U.F, 2001, p. 185
[240]LE BRETON David, *ibid.*

« passivité » de l'artiste, liée à sa posture et à son corps offert aux regards, est ici particulièrement enjouée dans un esprit de dédiabolisation du sexe féminin.

La forme de ce spectacle est particulièrement originale et hybride, ainsi que le montre la captation vidéo que nous avons consultée[241]. Annie Sprinkle introduit son spectacle en se présentant à la première personne face au public. On assiste alors à une sorte de monologue autobiographique. Dès son introduction, le spectateur est prévenu. Il est « chez » Annie Sprinkle. Notons que les lieux dans lesquels était joué *Post porn modernist show* étaient particulièrement petits et proposaient un rapport intime entre la scène, l'artiste et les spectateurs. Annie Sprinkle commence donc par évoquer son enfance et sa carrière. Tout au long du spectacle, elle utilisera de nombreuses sources documentaires pour enrichir son récit, des photographies principalement, mais également des bandes sonores (notamment de la musique). C'est en prenant la parole qu'Annie Sprinkle rythme ce spectacle ; elle introduit chaque scène et annonce même parfois ce qui va advenir. En cela, la forme est particulièrement didactique. Elle interagit également beaucoup avec le public, va même jusqu'à le faire participer à certaines scènes. Un aspect important de ces interactions avec le public c'est leur dimension humoristique. Annie Sprinkle aborde des sujets complexes et tabous avec beaucoup de décontraction et d'humour. Toujours selon David Le Breton :

> « Aucune sensibilité n'est heurtée grâce au style humoristique dont la fonction sociale consiste à autoriser l'abord de thèmes interdits, pour dire, comme en passant, des vérités que l'on ne saurait exprimer de front. L'humour […] rends acceptables des images ou des propos soustraits à l'intime qui indisposeraient s'ils étaient formulés autrement[242]. »

L'aspect performantiel, se situe particulièrement dans les échanges avec les spectateurs. Une interaction forte, verbale la plupart du temps, mais également physique. Annie Sprinkle propose notamment en plein milieu du *show* un entracte, lors duquel les spectateurs peuvent lui demander, pour 5 dollars, de prendre une photo avec elle seins nus. Insidieusement, elle dé-stigmatise une certaine conception du travail sexuel et de ce que l'autrice Virginie Despentes a nommé le « contrat

[241]SPRINKLE ANNIE, *Post porn modernist* show, New-York, Harmony Theater, 1989, [captation d'une représentation en ligne]: http://hidvl.nyu.edu/video/pg4f4t4g.html (dernière consultation le 16/08/2019)
[242]LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, *op.cit*, p. 136

prostitutionnel[243]». Elle s'écarte alors de toutes formes de trames narratives et fait de son cabaret une véritable performance.

D'autre part, Annie Sprinkle se tourne par moment davantage vers une forme de conférence-performance, notamment lors de la scène « Pornstistic ». Lors de celle-ci, l'artiste montre au public des statistiques liées au métier d'actrice pornographique. Elle passe en revue, le temps de travail, les horaires ou encore le salaire gagné. Il s'agit encore une fois d'aller au-delà des préjugés et clichés dont ce type de profession est particulièrement la cible.

Enfin, le spectacle s'octroie également une dimension rituelle notamment lors de son final quasi-mystique. Lors de cette dernière scène, Annie Sprinkle allume quatre bougies. La première, dite « *personnal* », est dédiée à elle-même. Elle souhaite trouver l'inspiration et rester en bonne santé. La seconde, « *global* », symbolise une possible cure contre le sida. La troisième, « *audience* », permet à chaque spectateur présent dans la salle de faire un souhait, alors que la dernière, « *call spirit* », rend hommage et honore les experts de la sexualité humaine, allant des maîtres taoïstes de la sexualité aux prostituées et prostitués. Elle allume ensuite un feu en plein milieu de la scène, qui symbolise ses amants « le ciel et la terre » avant de demander aux spectateurs de s'emparer de hochets et de les secouer en guise d'applaudissement. Elle propose ensuite à l'audience présente de rester autant qu'elle le souhaite en sa compagnie. Le spectacle repose donc sur ce passage d'un format à une autre. Jusque dans sa forme, *Post porn modernist show* illustre l'idée d'une transformation qui va autant se matérialiser dans la forme du spectacle que chez l'artiste elle-même.

En effet, Annie Sprinkle entame sa performance en présentant son « moi » d'avant, Ellen. Elle explique aux spectateurs présents, comment elle est passée d'une jeune fille sage et ennuyeuse, selon elle, à Annie Sprinkle, femme et artiste libérée. En se présentant ainsi, elle commence à instaurer un réel trouble sur sa propre identité et sa représentation, entre son « moi » réel et son personnage d'artiste.

Annie Sprinkle va en effet également déployer un troisième alter ego, celui

[243]DESPENTES Virginie, *King Kong théorie*, Paris, Grasset, 2006, p. 12

d'Anya. Pendant la scène « The Women & Men i loved » dans laquelle elle décrit les liaisons importantes de sa vie (tant avec des femmes, des hommes, qu'avec des personnes transgenres), notamment celle qui a duré dix ans avec un homme du nom de Marco. Elle explique avoir entrepris une relation passionnelle et particulièrement stimulante sexuellement avec cet écrivain. Marco est pourtant diagnostiqué séropositif. Ils cessent donc toutes relations sexuelles pendant près d'un mois. Après cette période, et ne supportant plus de ne pas pouvoir faire l'amour, ils décident de s'initier tout deux à des pratiques sexuelles différentes, d'origine chinoises ou indiennes (les sexualités taoïstes notamment) qui ne requièrent aucune pénétration, mais un travail sur la circulation d'énergie, la lenteur et le souffle. Cette expérience affectera beaucoup Annie Sprinkle. Après la mort de Marco, elle réalise qu'elle n'est plus la même femme. Elle devient alors Anya :

> « Annie Sprinkle loves everybody. Anya loves herself.
> Annie Sprinkle seeks attention. Anya seeks awareness.
> Annie Sprinkle is a feminist. Anya is a Goddess.
> Annie Sprinkle wants a career, fame and fortune. Anya wants love, intimacy and the one-hour orgasm.
> Annie Sprinkle enjoys an animal attraction. Anya prefers a more spiritual connection.
> Annie Sprinkle enjoys sex with men. Anya loves, adores and prefers sex with women.
> Annie Sprinkle is a very modern woman. Anya is very ancient.
> Annie Sprinkle likes sex with transsexuals, midgets, and amputees. Anya makes love withthe sky, the mud and the trees.
> Annie Sprinkle masturbates. Anya meditates...while she masturbates, of course.
> And Anya exists today only because Annie Sprinkle was yesterday[244]. »

Une réelle ambivalence existe entre ces différentes personnalités. La transition entre chacune d'entre elles se fait par le biais d'un nouveau costume, et d'une perruque rousse et bouclée utilisée lors des scènes particulièrement explicites, tandis

[244]SPRINKLE Annie, « Annie/Anya », dans *Post porn modernist* show, New-York, Harmony Theater, 1989, [scripts en ligne]: https://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/script.html, (dernière consultation le 17/08/2019) [Nous traduisons par : Annie Sprinkle aime tout le monde. Anya s'aime elle-même.
Annie Sprinkle recherche l'attention. Anya recherche l'éveil.
Annie Sprinkle est une féministe. Anya est une déesse.
Annie Sprinkle désir une carrière, la gloire et la fortune. Anya désire l'amour, l'intimité et des orgasmes durant une heure.
Annie Sprinkle apprécie une attrirance animale. Anya préfère une connexion plus spirituelle.
Annie Sprinkle aime le sexe avec des hommes. Anya adore et préfère le sexe avec les femmes.
Annie Sprinkle est une femme très moderne. Anya est très ancienne.
Annie Sprinkle aime le sexe avec des transsexuels, des nains et des amputés. Anya fait l'amour au ciel, à la boue et aux arbres.
Annie Sprinkle se masturbe. Anya médite… en se masturbant bien sur.
Et Anya existe aujourd'hui seulement parce qu'Annie Sprinkle était hier.]

que lors scènes plus explicatives Annie Sprinkle ne porte aucune perruque mais ses cheveux noirs attachées. Lors de la scène rituelle où Annie devient Anya, elle est, pour la première fois totalement dénudée. Bien qu'Annie Sprinkle précise qu'elle est toutes ces personnes à la fois, certaines facettes apparaissant plus que d'autres à certains moments de sa vie, elle montre au moment où elle prononce la phrase «[…] *Anya exists today only because Annie Sprinkle was yesterday*.», l'image d'une tombe où est écrite Annie Sprinkle. Comme si pour chaque transformation, une perte, une petite mort était nécessaire. L'artiste présente également cette transformation comme un choix volontaire de sa part. Elle illustre par son parcours de vie la possibilité pour individu de choisir consciemment son orientation sexuelle par exemple. Seulement ici, il est bel et bien question d'une dimension spirituelle voire religieuse, d'un passage de l'humain vers le divin. Cette transition semble pour l'artiste être l'unique moyen de se libérer entièrement des contraintes et autres injonctions propres au monde des Hommes.

Tout au long de sa performance, Annie Sprinkle fait état, pour elle-même et pour d'autres d'une identité fluide et d'une possible transformation choisie. Cette idée, propre à la théorie *queer* est présente dans la scène « The transformation salon ». Dans cette scène, Annie Sprinkle montre en image différentes femmes. Elle évoque leurs noms et quelques éléments biographiques (études, carrières, passions, vie de famille…), avant de révéler que ces dernières sont toutes des actrices pornographiques. Elle dévoile alors une seconde image pour chacune de ces femmes. Sur cette deuxième photographie l'alter ego de chacune. Cette dualité induit une possible réinvention pour chaque individu. Après avoir listé ces différentes personnalités de l'industrie pornographique, Annie Sprinkle pointe du doigt un fauteuil vide avec, au-dessus, une pancarte sur laquelle est écrite « *This could be you* ». La performeuse s'adresse alors aux spectateurs : « […] *and this could be you. Maybe there's a little porn star in some of you out there and maybe not. But I can tell you from a whole lot of experience, there's a lot of you in every porn star*[245] . »

[245]SRINKLE Annie, « The transformation salon », dans *Post porn modernist* show, New-York, Harmony Theater, 1989, [scripts en ligne]: https://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/script.html,: (dernière consultation le 17/08/2019, [Nous traduisons par : Ça pourrait être vous. Peut-être y a-t-il

Avec cette performance Annie Sprinkle, se détourne du stéréotype ou de la figure de la « putain ». Par la répétition et la stylisation des actes sexuels sur scène, elle nous permet d'entrevoir une autre réalité de ces pratiques. En ce sens, elle expose son propre désir de femme. La performativité permet ici, à chacun, de déconstruire ses préjugées autour de la sexualité et du travail sexuel.

C'est une réelle invitation à la ré-invention de soi, destinée aux spectateurs de la part d'Annie Sprinkle, dont l'attitude peut aisément s'apparenter à celle d'un gourou. L'artiste représente une figure féminine hyper-sexualisée, mais il est intéressant de constater que la dernière partie du spectacle expose, au contraire, une figure quasi-divine. L'artiste change d'états et d'identités alors que la pièce prend une tout autre dimension. Annie Sprinkle fait l'éloge de la transformation, elle la traite comme un fait naturel et nécessaire. Avec cette performance, Annie Sprinkle, révèle et incarne à travers sa propre histoire de nombreuses figures féminines (prostituée, actrice pornographique, déesse). En cela, elle traduit parfaitement la conception d'une identité mutante, sexuelle ou autre, défendue par la pensée *queer.*

Chapitre 3 : L'art performance à l'ère d'un renouveau féministe

3.1 Troisième vague féministe : un héritage fragmenté

Depuis les années 1990, le féminisme est particulièrement fragmenté. L'expression *queer* dans les arts, la culture populaire et la recherche universitaire, marque une rupture entre le monde anglo-saxon et les pays européens, notamment en France. En dresser le bilan serait une entreprise bien compliquée tant ce dernier varie selon les pays ; là où le féminisme de la seconde génération a marqué de manière bien plus homogène les pays occidentaux et s'est rapidement institutionnalisé du point de vue de la recherche, la pensée *queer* et les études du genre trouvent progressivement leur place, mais restent aujourd'hui, encore, un sujet de discorde. En France, par exemple, les initiatives politiques prenant en compte cette nouvelle

une graine de star de porno en certains d'entre vous, peut-être pas. Mais je peux vous assurer du haut de ma grande expérience qu'il y a beaucoup de vous dans chaque star du porno.]

conception des genres comme l'expérimentation *ABCD de l'égalité* initiée par Najat Vallaud-Belkacem en 2013, alors ministre des Droits des femmes, visant à lutter contre le sexisme et les stéréotypes de genre dans les classes d'enseignement maternelles et élémentaires a suscité une vaste polémique et a été occasionné à l'expression impropre de « théorie du genre ». Comme l'indique Réjane Sénac :

> « L'expression « théorie » du genre est utilisée par des responsables politiques, associatifs, religieux et par des intellectuels et journalistes […] pour faire advenir dans le débat public un ennemi à dénoncer et à combattre au nom de l'intérêt général et national : une idéologie contre-nature menaçant l'ordre politique de notre société et l'équilibre psychique de nos enfants. Cette expression disqualifie ainsi à la fois la légitimité scientifique des études de genre et la légitimité politique des évolutions juridiques[246] . »

Pour le moment les études de genre et en particulier le mouvement *queer* sont loin d'avoir pénétré la sphère politique et culturelle dominante avec autant de force que le féminisme de la seconde génération et souffrent encore d'une grande défiance. Néanmoins, un tel processus est long à se mettre en place et suscitera encore, vraisemblablement, de vifs débats.

Cependant, en un peu plus d'un siècle d'histoire, le mouvement féministe est apparu comme pluriel et particulièrement constitutif de nos sociétés occidentales contemporaines. Cette lutte pour l'égalité des sexes se caractérise par sa discontinuité. Il n'est guère étonnant de voir les historiennes du féminisme employer l'expression de « vague » pour en qualifier les différentes étapes, périodes de creux et de résurgences.

Les avancées politiques, depuis les années 1960, sont réelles et nombreuses, cependant des obstacles spécifiques demeurent. Les combats pour la parité, la visibilité des femmes et des autres minorités, la défense du droit à l'IVG restent encore de mise.

La troisième vague féministe n'a pas fait émerger une pensée unifiée et cohérente. Les différents mouvements qui la composent ne se sont pas accordés, ni sur les moyens d'actions ni sur les buts et objectifs à atteindre. Selon Diane

[246]ROCHEFORT Florence, « Le contrat social à l'épreuve contre ladite « théorie du genre », dans Laurie Laufer, Florence Rochefort (dir.),*Qu'est-ce que le genre ?,* Paris, Payot & Rivages, 2014, p. 231-244, p. 235

Lamoureux, professeure de sociologie et philosophie politique, cette fracture perdure encore aujourd'hui :

> « Ce qui affaiblit le plus le féminisme étasunien, c'est probablement son caractère extrêmement morcelé qui rend difficile une concertation, sauf sur la question de l'avortement. Féministes de terrain et féministes médiatiques. Femmes qui ont « réussi » dans le modèle capitaliste patriarcal et femmes laissées-pour-compte, souvent employées par les premières comme condition de leur réussite sociale. Femmes blanches des classes moyennes et supérieures et femmes noires, latinas ou d'immigration récente confrontées au racisme et à l'exploitation. Hétérosexuelles et lesbiennes. Universitaires des women's studies et militantes au quotidien. Sans parler des vieilles querelles idéologiques entre libérales et radicales[247]. »

Néanmoins, cette pluralité d'opinions témoigne à elle seule de la vitalité constante de cette « révolution permanente [248]», comme a pu le dire Françoise Collin dans l'ouvrage *Parcours Féministe* en 2005. Les apports théoriques du féminisme intersectionnel et des mouvements LGBTQI+ ont favorisé, dès les années 1980, une compréhension plus inclusive des enjeux féministes, qui semblent alors moins attachés aujourd'hui aux revendications communautaristes de groupes sociaux hétérogènes, mais à une réflexion sur les liens qui unissent entre eux différents types d'oppressions.

Notons également l'ouverture à plus de mixité dans les mouvements militants féministes depuis les années 1990. Du féminisme de la seconde génération à la troisième, l'égalité des sexes n'est plus uniquement une affaire de femmes. Dans son article « Où en est le féminisme aujourd'hui », Françoise Gaspard fait état, concernant les organisations militantes françaises, de cette acceptation nouvelle d'un féminisme ouvert aux hommes :

> « Les associations qui ont émergé depuis la seconde moitié des années 1990 affirment, pour la plupart, leur volonté d'y associer les hommes. […] Les Assises nationales pour les droits des femmes, qui se sont tenues en mars 1997 dans le prolongement de la manifestation de l'automne de 1995, se sont réunies sous une large banderole qui aurait fait frémir les militantes des années 1970 : « Tous ensemble, défendons les droits des femmes. ». Au sein de l'Université, à Paris comme en province, on constate aussi l'émergence de groupes contre le sexisme au milieu de la décennie 1990 qui eux aussi, même si des étudiantes en sont à l'origine,

[247]LAMOUREUX DIANE, « Féminisme aux États-Unis », dans *Relations*, n°709, juin 2006, [en ligne]: https://cjf.qc.ca/revue-relations/publication/article/feminisme-aux-etats-unis/, (dernière consultation le 05/07/2019)
[248]COLLIN Françoise, *Parcours Féministe,* Donnermarie-Dontilly, Editions iXe, 2014, [2005], p. 32

> revendiquent la mixité. En réaction contre des expressions de violence verbales à l'encontre de femmes publiques est également apparu un groupe dont le nom a retenu l'attention des médias : Les Chiennes de garde. Sur la page d'ouverture de son site Internet, elles manifestent le même souci d'intégrer les hommes à leur combat[249] . »

Les difficultés que rencontre, encore aujourd'hui, le féminisme proviennent très certainement du paradoxe suivant : un des enjeux, notamment pendant les années 1960 et 1970 fut de composer une *communalité* de femmes, pour autant l'objectif fut également de mettre en perspective les différences de traitements entre ces dernières, selon des données sociales, ethniques, ou sexuelles. Pour certains, la diversité des combats menés par le mouvement féministe, à partir des années 1980, peut être néfaste et venir fragiliser l'utopie d'égalité absolutiste et universaliste revendiquée par le féminisme au profit de la reconnaissance de différentes communautés et de leurs particularités :

> « La richesse des confrontations n'empêche pas cependant la conduite d'impasse. À trop faire valoir les différences, la dimension politique d'une lutte féministe peut être reléguée au rang d'accessoire au profit des revendications des droits des personnes, identifiées à partir des différenciations successives. La lutte pour l'acquisition des droits des « minorités » peut aboutir, au mieux, à la reconnaissance d'une infériorité construite socialement et susceptible d'être dépassée, au pire au classement des individu(e)s dans des catégories immuables […][250] . »

Nous pourrions également considérer que les inégalités entre les hommes et les femmes fonctionnent comme la matrice même des injustices et inégalités sociales. L'exclusion des femmes des lieux de pouvoirs, de la possibilité de s'exprimer ou d'agir, présentes dans une majorité de sociétés est légitimée sur la base d'une différence de « nature » entre les deux sexes. Si cette « justification naturaliste » tombe, alors nous pourrions légitimement penser que toute autre différence, de classe sociale, de couleur de peau ou des affinités amoureuses et sexuelles ne saurait tenir. Le féminisme reste un point de convergence fondamental entre ces différentes révoltes :

> « Aujourd'hui encore, nous sommes mis au défi de comprendre à quel point des notions telles que la race, la classe, le genre, l'orientation sexuelle, la nationalité ou le handicape sont inextricablement liées. Il nous faut apprendre à dépasser ces catégories afin de mettre en lumière les interactions entre des idées et des processus qui semblent

[249]GASPARD Françoise, « Où en est le féminisme aujourd'hui », dans *Cités*, n°9, 2002, p. 59-72, p. 67-68
[250]RIOT-SARCEY Michèle, *Histoire du féminisme*, Lisieux, La découverte, 2015, p. 109

pourtant distincts et sans aucun lien[251] . »

L'année 2016 a constitué un revirement important pour les mouvements féministes étasuniens. L'élection du président Donald Trump a suscité une vive inquiétude quant à la défense des droits des femmes. Le lendemain même de son investiture, *The Women's March*, a rassemblé des centaines de milliers de manifestants dans les rues de Washington. En octobre 2017, suite à plusieurs cas d'agressions sexuelles particulièrement médiatisées aux États-Unis, un féminisme « nouvelle génération » s'est déployé sur les réseaux sociaux par l'entremise de différents hashtags. Le mouvement américain *#MeToo* a produit un séisme médiatique d'envergure. Ce hashtag s'est diffusé dans 85 pays à travers le monde, sous les occurrences : #BalanceTonPorc en France, *#YoTambién* en Espagne ou encore *#QuellaVoltaChe* en Italie mais également en Chine, en Inde ou en Russie. Ce mouvement est inédit dans l'histoire du féminisme, car il ne résulte d'aucune structure militante. Cette libération de la parole et de témoignages tant au sujet du sexisme quotidien que d'agressions sexuelles plus caractérisées encourage à briser l'omerta entourant la « culture du viol[252]» dans les pays occidentaux et partout ailleurs dans le monde. Le caractère viral du phénomène, encouragée par les réseaux sociaux, est sans précédent. Il rappelle à bien des égards, et aussi par les nombreux clivages qu'il suscite, la radicalité et la vigueur des mouvements féministes de la seconde vague.

3.2 L'art performance contemporain : entre retour aux sources et renouvellement esthétique

Se pose alors la question des performeuses de notre époque, de leur positionnement face à un héritage artistique et féministe dense et pluriel. De quelles

[251]DAVIS Angela, *Une lutte sans trêve*, textes réunis pas Frank Barat, Frédérique Popet (trad.) Paris, la Fabrique éditions, 2016, p. 11

[252]Concept sociologique désignant une société dans laquelle le viol et les agressions sexuelles seraient minimisés, normalisés voire encouragées culturellement. On parle de « rape culture » dans les pays anglo-saxons. Le premier recensement de cette expression dans une optique féministe a lieu lors de la publication du livre, *Rape : the first sourcebook for women*, écrit par le collectif *New-York Radical Feminists* en 1975, [NEW YORK RADICAL FEMINISTS, *Rape : the first sourcebook for women*, Cassandra Wilson, Noree Connell (éd.), New York, New American Library, 1974]

manières traitent-elles aujourd'hui la figuration du féminin ?

La majeure partie des artistes de notre corpus poursuivent leurs expérimentations artistiques. D'une part ORLAN poursuit ses recherches sur la science et le numérique. Le questionnement identitaire, ainsi que l'hybridation, demeurent une constante dans sa production artistique. Seulement aujourd'hui, ses expérimentations s'articulent davantage autour du trans-humanisme et des nouvelles technologies. Elle a notamment créé ORLAN-OÏDE un double robotique avec lequel elle interroge l'intelligence artificielle, ou encore un jeu-vidéo dans lequel le joueur utilise un avatar de l'artiste. Elle poursuit également ses expérimentations scientifiques, comme pour sa performance *Le Manteau d'Arlequin*[253], qui mêle à la fois art et biotechnologie, ainsi pour la création du manteau, elle a cultivé et mélangé ses propres cellules avec des cellules animales. Elle poursuit également plusieurs de ses séries performatives ou photographiques comme *MesuRage* ou encore ses *Self-hybridations*.

Depuis 2009, Natacha Lesueur s'est concentrée sur la figure de l'actrice Carmen Miranda, qu'elle fait rejouer à un modèle pour réaliser des portraits photographiques. Cette dernière est une actrice de cinéma américain des années 1940. Tout au long de sa courte carrière, cette comédienne et chanteuse brésilienne d'origine portugaise s'est construit un personnage influencé par diverses figures féminines folkloriques sud-américaines. Par ailleurs, c'est l'industrie cinématographique qui a aidé à la conception de ce personnage de cinéma. Natacha Lesueur accorde aujourd'hui moins d'importance à la corporalité et axe davantage son travail sur des questionnements identitaires et sur l'artificialité de la figure féminine, de l'actrice et du modèle.

Patty Chang continue elle aussi son travail filmique et la mise en jeu de son propre corps. Elle semble néanmoins s'être écartée de la problématique féministe. Récemment elle a dédié plusieurs de ses courts-métrages tels que *Invocation for a Wandering Lake*[254], à la relation entre corps et paysage.

[253]ORLAN, *Le Manteau d'Arlequin,* Australie, Université de Perth, école d'anatomie et de biologie humaine, laboratoire SymbioticA, 2007
[254]CHANG Patty, *The Wandering Lake* [2009-2017], Los Angeles, Institute of Contemporary Arts,

Enfin, depuis 2002, Annie Sprinkle collabore avec sa conjointe Elizabeth Stephens. Suite à la guerre d'Irak en 2014, elles décident de mettre en place un *Laboratoire de l'art de l'amour*. Ce laboratoire expérimental propose dix-sept performances prenant la forme d'un mariage décliné à chaque fois selon une couleur et un thème différents. Sur ces dix-sept performances, quatorze traite de l'*écoféminisme*[255].

On voit également apparaître, dans le paysage de la performance contemporaines, deux scènes de performeuses aux revendications féministes assumées. D'une part, de jeunes artistes qui revendiquent une filiation avec les performeuses féministes du *body art* des années 1960 et 1970. Nous évoquions lors de notre introduction la performeuse et *ex-femen* Déborah de Robertis. Une majeure partie de son travail consiste à se produire dans des musées sans aucune autorisation. Ainsi, elle interpelle les institutions culturelles sur la place accordée aux femmes artistes en plus de dénoncer des siècles de représentations féminines produites par des hommes. En cela, Déborah de Robertis est la digne héritière des *Guerilla Girls* et de leur fameux constat : « *Do women have to be naked to get into the met. Museum ? Less than 4% of the artists in the Modern Art sections are women, but 76% of the nudes are female*[256]». Elle dévoile ce que ces tableaux, anciens ou contemporains, ne montrent pas, à savoir le point de vue l'objet observé. Ce qui distingue les performances de Déborah de Robertis, c'est la manière dont elle se confronte directement à l'œuvre réelle. Le médium est présent au sein même de la performance. Sa posture est aujourd'hui particulièrement critiquée. Pour certains, il ne s'agit que d'exhibition, pour d'autres, sa démarche artistique est creuse et souffre de n'être qu'une action militante dépourvue d'une esthétique renouvelée, là où les performeuses des années 1960 et 1970 proposaient un rapport esthétique aux corps, subversif et inédit. Pourtant, selon la philosophe Geneviève Fraisse qui emploie pour Déborah de Robertis le terme « corps regardant[257]», « la dimension quasi-militante

2019

[255]Mouvement féministe anglo-saxon, apparu au cours des années 1980, dont les militantes établissent un lien entre l'oppression des femmes et la destruction de la nature par l'Homme.

[256]GUERILLA GIRLS, *Do Women have to be naked to get into the met. Museum ?*, New-York, 1989

[257]VATON Marie, « Sexe et art : le réveil des féministes contemporaines », sur le site du *Nouvel Observateur,* mars 2019, [en ligne] https://o.nouvelobs.com/lifestyle/20190307.OBS1341/sexe-et-art-le-reveil-des-feministes-contemporaines.html, (dernière consultation le 02/09/2019)

de sa démarche ne mérite pas qu'on la disqualifie. […] L'histoire de l'art n'est faite que de répétitions. Si résurgences il y a, c'est que le processus est loin d'être achevé.[258]» Au vu des réactions, parfois violentes et indignées, suscitées par les performances de Déborah de Robertis, on peut aisément s'accorder à dire qu'il y encore beaucoup de choses à dévoiler et à exprimer sur le corps féminin et ses représentations, même à une époque où nous pourrions croire à la fin des tabous sociaux et moraux entourant la féminité.

La citation de Geneviève Fresse pourrait également s'appliquer au travail de l'artiste suisse Milo Moiré. À la fois peintre, modèle et performeuse, elle se sert très souvent de sa nudité dans ses performances. Elle se réfère directement au *body art* américain en utilisant son corps et en réadaptant diverses performances des années 1970. Par exemple, l'action *Mirror Box*[259] (2016) où elle se promène nue dans les rues avec la poitrine ou la vulve partiellement cachées par une boite en miroirs. Un homme interpelle les passants et leur propose de la toucher pendant trente secondes. Elle cite ouvertement le concept de « cinéma-tactile » initié par Valie Export en 1968 dans sa performance *tap and touch cinema*[260]. Selon l'artiste, cette action est l'expression-même du droit pour les femmes, de choisir quand, comment et par qui elles peuvent se faire toucher, alors que pour Valie Export, il s'agissait davantage d'une critique sur la place de la femme objet au cinéma. Elle décida alors de figurer cette femme dans les rues, en autorisant les passants à la toucher tout en défiant leurs regards.

Enfin Casey Jenkins, performeuse, vidéaste et activiste féministe australienne qui a inventé le tricot vaginal, en 2013, pour sa performance *Casting off my womb*[261] [*Casting off* est un terme anglais, utilisé pour le tricot, qualifiant le rabat des mailles. Nous traduisons donc : rabattement de mon utérus]. Pendant, 28 jours, toute la durée d'un cycle menstruel, elle insère chaque jour une pelote de laine blanche dans son

[258]VATON Marie, « Sexe et art : le réveil des féministes contemporaines », *op.cit*
[259]MOIRE Milo, *Mirror Box*, Düsseldorf, London, Amsterdam, 2016, [extraits en ligne]: https://www.youtube.com/watch?v=TEjYUaKiY9c&has_verified=1, (dernière consultation le 17/08/2019)
[260]EXPORT Valie, *Tap and Touch Cinema*, Munich, 1968
[261]JENKINS Casey, *Casting of my Womb,* Darwin, Australie, Darwin Visual Arts Association, 2013, [extraits vidéo en interview de l'artiste en ligne]: https://www.youtube.com/watch?v=q6RZZf6HMzo (dernière consultation le 18/08/2019)

vagin à partir duquel elle tricote une écharpe, dont la coloration variera au gré du cycle de l'artiste. L'artiste affirme pour sa performance, une envie de s'approprier et entretenir une intimité avec son propre corps. Son travail explore également cette relation d'intimité féminine, exercée devant le collectif. Elle utilise son sexe non pas pour provoquer ou choquer, mais dans un acte qu'elle qualifie, elle-même, de familier et de parfois ennuyeux.

On voit également apparaître une nouvelle scène de web-artistes, *digi-féministes* et performeuses, qui utilisent le numérique et les réseaux sociaux pour mieux mettre à mal les paradoxes et contradictions de la sphère numérique et de son rapport au féminin. C'est le cas de Arvida Bystrom, photographe, autrice et performeuse qui se joue des censures *d'Instagram* en publiant des photographies artistiques de ses poils pubiens. En 2013, alors qu'une grande majorité de ses photos ont été censurées par la plate-forme, elle décide, en partenariat avec l'artiste et *influenceuse* Molly Soda, de les compiler dans un livre *Pics or it didn't happen : images baned from Instragram*[262] [titre que nous pourrions traduire par : Montre-moi la photo ou alors ce n'est jamais arrivé : les images censurées d'*Instagram*].

Citons également la vidéaste et mannequin canadienne Petra Collins qui a notamment réalisé une performance vidéo au MoMA en partenariat avec l'artiste Madelyne Beckles, intitulée *In search of Us*[263] [à notre recherche]. Dans cette performance, elle interroge différents de courants de l'art pictural et leur représentation du féminin, projetant tout d'abord ces tableaux sur un fond verre. Elle fait ensuite ré-incarner les figures féminines présentes sur ces derniers par des femmes *racisées*, masculines, rondes et ainsi de suite, dans une succession de tableaux vivants.

On remarque également, chez cette nouvelle génération, la dissolution totale du clivage entre culture légitime et sous-culture, culture élitiste et culture pop. En effet, pour reprendre nos exemples, Milo Moiré a participé en 2017, à une émission de TV réalité allemande, semblable au *Big Brother* américain. Petra Collins réalise

[262]BYSTROM Arvida, SODA Molly, *Pics or it didn't happen : images baned from Instagram*, Chris Kraus (dir), Londres, PRESTEL, 2017
[263]BECKLES Madelyne, COLLINS Petra, *In search of Us,* New-York, MoMA, mars 2017

concomitamment des œuvres vidéos expérimentales et des clips pour des chanteuses et chanteurs pops internationaux, de Selena Gomez, à Lil Yachty ou encore Cardi B. Arvida Bystrom, quant-à-elle est devenue en 2017 l'égérie de la marque *adidas*.

Ces nouvelles performeuses féministes poursuivent et s'inscrivent totalement dans les expérimentations de leurs aînées. Nous y retrouvons des actions directes proches du *body ar*t, une ré-appropriation des nouveaux médias comme le numérique ainsi qu'une mise en jeu toujours aussi prégnante de leur propre corps. On remarquera tout de même chez cette nouvelle génération d'artistes un goût certain pour l'hyper-sexualisation de leur féminité, une volonté de faire voir des femmes hors des canons de beauté, un rapport au genre bien plus ludique que par le passé, ainsi qu'un intérêt moindre pour des figurations d'ordres symboliques au profit d'une démarche réaliste et crue pour certaines, à la croisée de l'art performance et du pop-art pour d'autres.

CONCLUSION

Tout au long de ce travail de recherche l'enjeu a été de déterminer, d'une part, les mutations esthétiques de l'art performance féministe depuis les années 1960, la façon dont il a traité la figuration du féminin, mais également de comprendre la manière dont elle s'est articulée aux théories et mouvements militants féministes.

La constitution d'une communalité féminine : re-figuration du féminin

Nous avons entamé cette étude en nous intéressant à la place occupée par les femmes dans la production culturelle occidentale au cours de l'histoire. Nous l'avons vu, les femmes ont très souvent été « mises à l'index » de la création artistique. Ce refus de proposer aux femmes l'accès à des formations artistiques notamment, était « légitimé » par une philosophie « naturaliste » ramenant inexorablement la femme à la reproduction et l'homme à la production. Or, certaines femmes, à la fin du XIX^{e} siècle et au début du XX^{e} siècle, ont réussi à briser ce plafond de verre. Dès lors, ces peintres, sculptrices ou écrivaines ont très vite eu à cœur de traiter de la condition féminine et de revendiquer l'égalité entre les sexes à travers leurs œuvres.

L'art performance, qui apparaît au cours des années 1950 et 1960, a été investi, lors des années 1970 notamment, par une toute nouvelle génération d'artistes femmes, désireuses de s'éloigner des pratiques artistiques traditionnelles, régies par les hommes depuis bien longtemps, mais également d'un marché de l'art profondément inégalitaire. Nous avons vu combien la performance s'est trouvée être la forme la plus efficiente pour la revendication féministe à cette période.

Parallèlement à cela, nous avons étudié l'apparition et l'institutionnalisation des *feminist* et *gender studies*, respectivement au cours des années 1960 et 1970. Ces travaux de recherches ont permis la mise en place d'une critique virulente du système patriarcal. L'art performance et la recherche féministe ont ainsi pu dialoguer l'une et l'autre. Nous avons observé une même conscience du corps comme lieu du

politique. Il s'agissait alors d'émanciper la femme par l'entremise d'une lutte à la fois critique et artistique, sur le corps féminin et ses représentations. Concernant l'art performance, il était nécessaire, pour beaucoup de ces femmes artistes, de mettre en acte leur travail artistique.

Le discours féministe se fondait alors sur l'existence d'une « *communalité*[264] » féminine pour reprendre l'expression de Diane Lamoureux. Cette croyance dans l'expérience commune des femmes, s'est formidablement matérialisée dans les nombreuses actions corporelles de cette même période. On assiste alors à une mise en jeu crue, voire violente, du corps féminin, interrogeant le corps comme lieu du politique, ainsi que les limites entre l'art et la vie

Nous avons alors tenté d'établir deux manières distinctes d'exprimer cette parole militante féministe dans le cadre de l'art performance. D'une part, réinvestir les figures féminines « traditionnelles » dans une mise à distance réflexive et critique, comme ce fut le cas pour les *Untitled film stills*[265] de Cindy Sherman ou les albums d'Annette Messager.

D'autre part, mettre au jour et révéler la nature véritable d'une condition féminine réduite au silence, que ce soit par l'entremise d'une mise en jeu d'un corps passif et objectivé face aux violences machistes chez Yoko Ono, ou bien par la figuration d'une femme martyre, en ayant recours à la blessure, chez Gina Pane, qui, en se blessant elle-même, se réapproprie ces blessures symboliques. Ces artistes ont tenté de matérialiser par des actions directes la réalité des violences faites aux femmes, dans une démarche critique, détournant les clichés associés à la féminité et/ou *refigurant* le féminin hors des canons et autres figures archétypales propres à l'image de la femme.

Remise en cause de l'identité féminine : hybridation et défiguration

Dans un deuxième temps, nous sommes revenus sur l'émergence d'une

[264]LAMOUREUX Diane, « Féminismes singuliers et féminins pluriels », dans *Les possibles du féminisme : agir sans « nous »*, Québec, les Éditions du Remue-ménage, 2016, p. 121-146, p. 138
[265]SHERMAN Cindy, *Untitled Film Stills,* New-York, 1976-1980

troisième vague féministe. Nous avons alors traité de l'éclatement théorique propre à cette nouvelle génération de féministes, qui, contrairement à la seconde vague, ne s'est pas fondée sur l'idée d'une *communalité* féminine. Comme nous l'avons observé, cette nouvelle ère a davantage participé à une remise en cause de l'identité féminine en s'appuyant sur « une éthique de l'hétérogénéité et de l'individualisme[266] ».

Nous assistons, au même moment, chez les performeuses, à un éclatement similaire dans la production de nouvelles figures féminines. Ces artistes vont moins s'appuyer sur une réflexion autour de la corporalité fruit d'actions directes, mais davantage sur des problématiques identitaires et sur une défiguration du féminin.

Pour cela, les performeuses ont eu recours à de nombreux supports de création, allant de la photographie numérique, à l'art vidéo en passant par des pratiques scientifiques. La pratique performative des années 1980 et 1990 s'éloigne alors de l'héritage de l'art corporel et de la performance comme forme artistique « situationnelle[267] » et favorise un frottement disciplinaire inédit dans l'histoire, à la croisée des arts, pour créer des formes hybrides :

> « la question de la figure de l'hybride ne nous a jamais quittés. Elle paraît amorcer son retour au travers d'un requestionnement du Body art et de l'apparition d'un corps lié de plus en plus à la technologie, nous renvoyant à notre univers, qui lui-même se peuple de plus en plus de prothèses, de greffes, d'une biotechnologie envahissante, jusqu'au clonage, acte ultime d'une hybridation dont les capacités sont de plus en plus étendues et généralisables. Lesquelles peuvent désormais mettre en cause le réel, le corrompre, au sens où il perd sa substance, sa matérialité, et devient réellement fictif[268]. »

Nous avons donc observé cette progressive déconstruction esthétique et remise en cause identitaires chez ORLAN, à travers ses hybridations culturelles ou ses opérations-chirurgicales-performances. Nous l'avons également vue dans l'œuvre de Patty Chang reprenant à son compte certains principes de l'art corporel, en le confrontant à différents médiums dans une esthétique grotesque**.** Enfin, chez Natacha

[266]OPREA Denisa-Adriana, « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », dans *Recherches Féministes*, vol. 21, n°2, 2008, p. 5-28, p. 5

[267]BEGOC Janig, BOULOUCH Nathalie et ZABUNYAN Elvan (dir.), *La performance: entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, P.U.R, 2011, p. 13

[268]MOLINET Emmanuel, « L'hybridation: un processus décisif dans le champ des arts plastiques », dans *Le Portique*, février 2006, [en ligne]: https://journals.openedition.org/leportique/851#tocto2n11, (dernière consultation le 14/08/2019), p. 16

Lesueur pour qui l'alliage entre la chair et l'alimentaire était primordiale dans la construction de figures féminines génériques aux identités troubles et effacées. Nous retrouvons chez ces artistes les motifs de la transformation, à l'aide de postiches, de sculptures biologiques, et de l'hybridation, ou encore par l'entremise de la chirurgie esthétique et de logiciels de *morphing,* mis au service d'une ré-invention, sans limite, de la figure féminine.

Théorie queer et performativité du genre et de l'identité

Il nous a ensuite, semblé primordial de nous intéresser spécifiquement, pour cette même période, à l'apparition du mouvement *queer*. De nombreuses pratiques *queers* se sont révélées affiliées à l'art performance, mais cette fois-ci elles ont réinvesti des pratiques culturelles peu considérées par les luttes féministes de la seconde génération, à savoir la pornographie avec le *post-porn*, le *strip-tease* avec le néo-burlesque ou encore le rock avec la scène musicale punk.

Cette mouvance constitue, selon nous, une réelle redéfinition du combat féministe, plus inclusif et critique quant à la catégorisation binaire homme/femme et prônant une nature fluide et renouvelable de l'identité, incarnée par le concept de « performativité du genre » théorisé par Judith Butler.

Nous avons alors tenté d'illustrer cette notion avec les premiers travestissements de Cindy Sherman. Cette performativité produite par l'alliance du naturel et de l'artificiel, dévoile l'habilité de la performance à transformer le performeur. Une artiste comme Annie Sprinkle nous a permis d'observer la façon dont chacun pouvait *performer* sa propre identité. Il n'a plus été ici, question de subir ou de se révolter face à elle, mais d'affirmer la possibilité de se réinventer chaque jour :

> « Performer l'identité à travers le genre, la race ou toute autre construction culturelle, c'est donc aussi la jouer, tout comme nous jouons à être ou à nous comporter de telle ou telle manière dans notre environnement culturel et social. La fiction affleure ainsi à la surface de toute performance et cette fiction est projection de soi à travers un faire[269]. »

[269]FERAL Josette, « De la performance à la performativité », dans *Communications*, n°92, janvier

Vers une quatrième vague féministe ? L'art performance à l'ère du numérique

Enfin, il nous a semblé nécessaire d'étudier la possible formation d'une quatrième vague féministe. Dans un premier temps, nous avons observé une résurgence, suite aux mouvements *#metoo* et *#balancetonporc* à travers le monde, d'un « féminisme radical 2.0 ».

> Depuis la fin des années 2000, l'irruption, mais surtout la démocratisation des réseaux sociaux ont considérablement affecté les pratiques militantes, de plus en plus tributaires de ce web 2.0. Le regain d'intérêt pour la cause des femmes auquel on assiste dans l'espace public depuis cette même période ne fait que renforcer ce constat de l'existence d'un nouveau cycle[270]. »

Nous nous sommes alors posé la question des artistes de performances face à cette reconfiguration du militantisme féministe. Si la performance a été au cours des années 1960, un moyen d'investir l'espace public (et elle l'est toujours encore aujourd'hui), beaucoup de nos performeuses contemporaines tentent aujourd'hui d'investir les espaces numériques. Une filiation réelle autour de la mise en jeu des corps persiste tout de même, qu'elle se fasse en présence réelle ou de manière virtuelle. Le processus de réappropriation des représentations féminines est donc loin d'être achevée, il constitue même une constante de l'art performance, mais change sans cesse de forme.

Une nouvelle question se pose à nous à l'ère de ce renouveau. En effet, le clivage, entre art « noble », sous culture et pop culture est de moins en moins marqué. De nombreuses performeuses investissent aujourd'hui la publicité, les marques, et deviennent elles-mêmes des égéries. Cela pose inévitablement, la question de la récupération potentielle, par un système mercantile, des artistes féministes. Ce pourrait être également le signe d'une adhésion plus grande de la culture *mainstream* au discours féministe.

En somme, l'art performance féministe a muté de bien des façons. Il a été et reste encore aujourd'hui une lutte artistique, dont la fonction féministe est bel et bien

2013, p. 205-218, p. 215

[270]BETRAND David, « L'essor du féminisme en ligne », dans *Réseaux*, n°208, *Symptôme de l'émergence d'une quatrième vague féministe ?*, février 2018, p. 232-257, p. 237

de venir sans cesse troubler, interroger et mettre en crise notre définition, parfois étroite et *exluante*, de l'identité féminine et de ses représentations. Cette pratique incarne encore aujourd'hui un refus des normes, une lutte intempestive face aux diktats d'un monde intrinsèquement inégalitaire. En cela, son principal défi est de persister, de ré-inventer sans cesse, dans la provocation et l'insoumission, comme porte-voix des opprimés.

BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES

I- CORPUS

CHANG Patty, Legs Lemons, 59,4 × 40, New-York, Jack Tilton Gallery, 1999

CHANG Patty, *Melons (at loss)*, 4 minutes, SD Video, 1998, [en ligne]: https://vimeo.com/26829336, (dernière consultation le 28/06/2019)

LESUEUR Natacha, *Aspics*, épreuve chromogène brillante ou ilfochrome, 80 × 80, Nice, Galerie Soardie, 1998

ONO Yoko, *Cut Piece*, New-York, Carnegie Recital Hall, 1965

ORLAN, *Opérations Chirurgicales-Performances,* 1990-1993 :

- *Première Opération Chirurgical-Performance*, Paris, juillet 1990
- *La réincarnation de la sainte ORLAN* ou *Images nouvelles images,* Paris*,* septembre 1990
- *Opération Chirurgicale-Performance,* dite O*pération Opéra*, Paris, juillet 1991
- *Quatrième Opération Chirurgicale-Performance,* dite *Opération Réussie*, Paris, décembre 1991
- *Septième Opération Chirurgicale-Performance* dite *Omniprésence*, New York, novembre 1993
- *Neuvième Opération Chirurgicale-Performance*, dite *Omniprésence II*, New York, décembre 1993

ORLAN, *Défiguration-Refiguration, Self-hybridations précolombiennes*, Paris, Collection Centre Pompidou, 1998

ORLAN, Série *Séduction-contre-Séduction*, New-York, galerie Sandra Gering, 1993-1997

ORLAN, Série *Entre-deux*, New York, galerie Sandra Gering, 1994

PANE Gina, *Azione Sentimental*, Milan, Galerie Diagramma, 1973

SHERMAN Cindy, *Untitled #224*, photographie cibachrome, 121.9 × 96.5, issue de la série *History Portraits/Old Masters*, Los Angeles, Collection of Linda and Jerry Janger, 1990

SPRINKLE Annie, *Post porn modernist show,* New-York, Harmony Theater, 1989

II- À PROPOS DU CORPUS

Yoko Ono

CONCANNON Kevin, « Yoko Ono's CUT PIECE: from texte to performance and back again », 2008, [en ligne]: http://imaginepeace.com/archives/2680, (dernière consultation le 05/09/2019)

COPELAND Mathieu, HENDRIKS Jon, RASPAIL Thierry, *Yoko Ono: lumière de l'aube : [exposition, Lyon, Musée d'art contemporain de Lyon, 9 mars-10 juillet 2016],* Harrison Jeremy, Hoepffner Bernard (trad.), Paris, Somogy éditions d'Art, 2016

extrait vidéo :

MAYSLES Albert, MAYSLES David, Cut Piece, *performée* par Yoko Ono le 21 mars 1965, New-York, Carnegie Recital Hall, [en ligne]: https://www.youtube.com/watch?v=-yqhSZsXIJQ, (dernière consultation le 01/09/2019)

Gina Pane

BEGOC Janig, « La vraie image selon Gina Pane. Quelques réflexions pour une anthropologie des images de l'art corporel », communication réalisée dans le cadre de la journée d'étude *Les fluides corporels dans l'art contemporain*, organisée à l'INHA, Paris, le 29 juin 2010, [en ligne]: http://www.hicsa.univ-paris1.fr, (dernière consultation le 26/07/2019)

DUPLEIX Sophie, *Gina Pane : terre, artiste, ciel*, Arles, Actes Sud, 2012

LE BRETON David, « Body Art : la blessure comme œuvre chez Gina Pane », *Communications*, n°92, janvier 2013, p.99-110

PANE Gina, « Je », dans *ArTitudes international*, n°1, oct-nov 1972, p.15

PANE Gina, « Le Corps et son support image pour une communication non-linguistique », dans *ArTitudes international*, n°3, févr-mars 1973, p. 6

PANE Gina, *Lettre à un(e) inconnu(e*), textes réunis pas Blandine Chavanne, Anne Marchand, Julia Hountou, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2003

PLUCHART François, « Dossier Gina Pane », dans *ArTitudes international,* n°15/17, octobre-décembre 1974, p. 33-52

PLUCHART François, « L'être selon Gina Pane », dans *ArTitudes international,* n°9/11, avril-juin 1974, p.66-67

VERRON Sarah, *Théâtralité et performance chez deux figures centrales de l'art corporel des années 1970 : Gina Pane et Marina Abramovic,* mémoire master 2, Études théâtrales, Bénédicte Boisson (dir.), Université rennes 2, 2013

ORLAN

Ouvrages généraux :

NEUTRES Jérôme (dir.), *ORLAN en capitales,* Paris, Maison européenne de la photographie, 2017

ORLAN, *Ceci est mon corps… Ceci est mon logiciel,* Standartu spaustuvé (Vilnius/Europe), AL DANTE AKA, 2011

ORLAN, PLACE Stéphane (dir.), *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997

ROLLAND Dominique (dir.) *ORLAN Strip-tease : des cellules jusqu'à l'os,* Paris, Centre des arts de Enghien-Les-Bains, septembre, 2015

ROQUES Sylvie, « Les préjugés ébranlés par l'art-action », entretien avec ORLAN, dans *Communications*, n°92, janvier 2013, p.219-229

THOMPSON Sophy (dir.), *ORLAN*, Paris, Flammarion, 2004

AUTEUR INCONNU, « ORLAN, en chair et en art : Une artiste engagée corps et âme », sur le site Culture secrets, 07 avril 2017, [en ligne]: https://www.culturesecrets.com/articles/interview-orlan-mep?locale=fr, (dernière consultation le 31/08/2019)

Le Baiser de l'Artiste :

ORLAN, « Scandale à la FIAC : Comment le "Baiser de l'Artiste" d'ORLAN a défrayé la chronique", dans *Antidode*, n°7, *The romance issue*, mars 2014, [en ligne]: https://magazineantidote.com/art/souvenez-vous-le-baiser-de-lartiste-dorlan-a-la-fiac-1977/, dernière consultation le 02/09/2019)

Opérations-chirurgicales-performances :

BRUNET-GEORGE Jacques, « De la chirurgie esthétique à ORLAN : corps performant ou corps performé ? », *Revue d'interrogation* n°7, *Le corps performant,* décembre 2008 [en ligne]: http://www.revue-interrogations.org/De-la-chirurgie-

esthetique-a-Orlan**,** (consulté le 07/03/2018)
CHAPUIS Frédéric, « Ceci est mon corps » dans *Télérama*, n°2596, 13 octobre 1999 [document d'archive, numéro de page illisible]

Extraits vidéos : ORLAN Studio sur vimeo

OMNIPRESENCE :
https://vimeo.com/67017074*,* (dernière consultation le 05/01/2019)

SUCCESFUL OPERATION :
https://vimeo.com/66967753*,* (dernière consultation le 05/01/2019)

Self-hybridations

BOURGEAD Pierre, *ORLAN : Self-hybridations*, Marseille, AL DANTE AKA, 1999

BAQUE Dominique, BARTLELIK Marek, ORLAN, *Refiguration Self Hybridations, Série Précolombienne*, Paris, AL DANTE, 2001

BUSCA Joelle, *Les Visages d'ORLAN: pour une relecture du post-humain*, Bruxelles, la Lettre Volée, 2003

Natacha Lesueur

DAVILA Thierry, *Natacha Lesueur : Surfaces, merveilles et caprices*, Genève, Mamco, 2011

GOLSENNE Thomas « Natacha Lesueur ou le retour DE l'œuvre » 2003, [en ligne], http://www.documentsdartistes.org/cgibin/site/affiche_art_web.cgi&ACT=2&ID=142, (dernière consultation le 04/09/2019)

KERTENIAN Remy, entretien avec Natacha Lesueur dans le catalogue *Je suis folle de la bouche et de la fraise*, Toulon, musée de la photographie, 2007, [en ligne]: http://www.documentsdartistes.org/artistes/lesueur/rep-ker.html,
(dernière consultation le 01/09/2019)

LESUEUR Natacha, *Purée paysage Natacha Lesueur*, Genève, Quiquandquoi, 2006

MATRAY Maxime, *Natacha Lesueur*, catalogue d'exposition, Rome, Galerie française de Piazza Navona, 2003

Patty Chang

POLLACK Barbara, « Patty Chang – Femal Body and Ecosystems »,4 octobre 2017

[en ligne]: https://www.cobosocial.com/dossiers/patty-chang-wandering-lake/, (dernière consultation le 31/07/2019)

LEFFINGWELL Edward, « Patty Chang at Jack Tilton », dans *Art in America*, novembre 1999, [document d'archive numéro de page illisible],

OISHI Eve, « Passionate Interaction : Interview with Patty Chang », dans *X-tra*, Vol. 5 n°4, 2005, p.14-17

OISHI Eve, « Interview with Patty Chang », dans *Camera Obscura*, vol. 18, n°13, 2003, p.119-130

SMITH Roberta, « ART IN REVIEW; Patty Chang », dans *The New York Times*, 16 avril 1999, p.35

Cindy Sherman

CRIQUI Jean-Pierre, DURAND Régis, MULVEY Laura, *Cindy Sherman*, Paris, Flammarion, 2016

KRAUSS Rosalind, *Cindy Sherman: 1975-1993*, New-York, Rizzoli, 1993

Annie Sprinkle

BORGHI Rachele, « Post-Porn », dans *Rue Descartes*, n°79*,* mars 2013, p. 29-41

KUNERT Stéphan, « Les métadiscours pornographiques », dans *Questions de communication*, n°26, 2014, p. 137-152

LAVIGNE Julie, « La post-pornographie comme art féministe : la sexualité explicite de Carolee Schneemann, d'Annie Sprinkle et d'Emilie Jouvet », dans *Recherches féministes*, vol. 27, n°2, « Où en sommes-nous avec le féministe en art ? », 2014, p.63-79

LECHNER Marie, « Annie Sprinkle, un cas d'écolo-sexe », [en ligne], https://next.liberation.fr/arts/2013/09/25/annie-sprinkle-un-cas-d-ecolo-sexe_934661 , (dernière consultation 16/06/2019)

SPRINKLE ANNIE, *Post Porn Modernist, My 25 years as a Multimedia Whore,* San Francisco, Cleis Press, 1998

BELLIDO Ramon, PERREAU David et ZABUNYAN Elvan, *Sous-titrée X : la pornographie entre image et propos*, Rennes, P.U.R, 2001

Captation vidéo :

captation d'une représentation en ligne de *Post porn Modernist Show*, http://hidvl.nyu.edu/video/pg4f4t4g.html (dernière consultation le 16/08/2019)

Sitographie :

- ➔ CHANG Patty : http://www.pattychang.com/
- ➔ LESUEUR Natacha : https://natachalesueur.com/
- ➔ ORLAN : http://www.orlan.eu/
- ➔ SPRINKLE Annie : https://anniesprinkle.org/

III- LES OEUVRES CITEES

Performances

CAGE John, *Untitled Event,* Caroline du nord, Black Mountain College, 1952

DE SAINT PHALLE Niki, *Les Tirs*, Paris, Centre Pompidou, 1961

DE ROBERTIS Déborah, *Le miroir de l'origine*, Paris, musée d'Orsay, 29 mai 2014

EXPORT Valie, *Tap and Touch Cinema*, Munich, 1968

JENKINS Casey, *Casting off my Womb,* Darwin, Australie, Darwin Visual Arts Association, 2013

JONAS Joan, *Mirror Check* (*Le Test du Miroir*), Los Angeles, Ace Gallery, 1970

KUBOTA Shigeko, *Vagina Painting*, New-York, Perpetual Fluxus Festival, 4 juillet 1965

MOIRE Milo, *Mirror Box*, Düsseldorf, London, Amsterdam, 2016,

ORLAN, *MesuRage de la rue Chateaubriand*, Nice, rue Châteaubriand, 1976

ORLAN, *Le Baiser de l'Artiste*, Paris, quatrième édition de la Foire Internationale d'Art Contemporain, 1977

ORLAN, *Le Manteau d'Arlequin,* Australie, Université de Perth, école d'anatomie et de biologie humaine, laboratoire SymbioticA, 2007

ORLAN, *Se Vendre sur les Marchés,* Portugal, Caldas DaRainha, Rencontre internationale d'art contemporain, 1976

PANE Gina, *Action Escalade non-anesthésiée*, Paris, action réalisée dans l'atelier de l'artiste, 26 juin 1971

WILDING Faith, *Waiting*, Santal Clarita, Womanhouse, 1972

WILDING Faith, *Waiting*, Santa Clarita, Womanhouse, 1972

Performances vidéos

BECKLES Madelyne, COLLINS Petra, *In search of Us,* New-York, MoMA, mars 2017

CHANG Patty, *Fountain,* 6 minutes, SD vidéo, 1999, [en ligne]: https://vimeo.com/26829530 (dernière consultation le 28/06/2019)

CHANG Patty, *Shaved (at a loss),* 5 minutes, SD vidéo, 1998, [en ligne]: https://player.vimeo.com/video/26830292, (dernière consultation le 28/06/2019)

Photographies, sculptures & peintures, Installations

BYSTROM Arvida, SODA Molly, *Pics or it didn't happen : images baned from Instagram*, Chris Kraus (dir), Londres, PRESTEL, 2017

CHANG Patty, *The Wandering Lake* [2009-2017], Los Angeles, Institute of Contemporary Arts, 2019

COURBET Gustave, *L'Origine du monde*, 46 × 55 cm, Paris, Musée d'Orsay, 1866

DE SAINT PHALLE Niki, *La mort du patriarche*, Allemagne, Hanovre, Sprengel Museum Hannover, 1972

DE SAINT PHALLE Niki, Série des *Nana*, internationale (Paris, New-York, Hanovre, Tokyo…), 1965-2002

GUERILLA GIRLS, *Do Women have to be naked to get into the met. Museum ?*, New-York, 1989

LE CARAVAGE, *Le jeune Bacchus malade*, huile sur toile, 66 × 52 com, Rome, Galleria Borghese, 1594

MANET Édouard, *Olympia*, 130,5 × 191 cm, Paris, Musée d'Orsay, 1863

MORRIS Robert, *Sans titre*, lithographie offset, 94 × 61, New-York Castelli-Sonnabend Gallery, 1974

ORLAN, *ORLAN accouche d'elle-m'aime,* photographie noir et blanc de la série *Corps-Sculpture*, Tirage unique collection de l'artiste, 1964

ORLAN, *Le Drapé-le Baroque*, Lyon, Espace Lyonnais d'art contemporain, 1971-1981

PANE Gina, série des *Partitions*, internationale (New-York, Tours, Paris, Milan), 1981-1985

SHERMAN Cindy, *Untitled Film Stills,* New-York, 1976-1980

ORLAN *Skai and Sky et vidéo,* Paris, 1983

Cinéma

SCHNEEMANN Caroline, *Fuses*, film cinématographique 16mm couleur, silencieux, présenté au festival de Cannes devant le jury de sélection, 1968

VARDA Agnès, *La Pointe Courte*, France, Ciné-Tamaris, 1950

IV – ART PERFORMANCE

BEGOC Janig, *L'art corporel et sa réception en France : chronique 1968-1979*, thèse de doctorat en Histoire de l'art, Jean-Marc Poinsot (dir.), Université Rennes 2, 2008

BEGOC Janig, BOULOUCH Nathalie, ZABUNYAN Elvan (dir.), *La performance : entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, P.U.R, 2011

EHRENBERG Alain, *Le Culte de la performance, S*aint-Amand-Montrond, Calmann-Lévy, 1993

FERAL Josette, « De la performance à la performativité », dans *Communications*, n°92, janvier 2013, p.205-218

GOLDBERG RoseLee, *Performance : L'art en action,* Christian-Martin Diebold (trad.), Londres, Thames & Hudson, 1999

GOLDBERG RoseLee, *La Performance : du futurisme à nos jours,* Christian-Martin Diebold et Lydie Echasseriaud (trad.), Paris, Thames & Hudson, 2001

HAGELSTEIN Maud, La non performativité de la performance, dans *Klesis : Revue Philosophique*, vol. 28, « Imagination et performativité », 2013, p.97-108

HOFFMANN Jens et JONAS Joan, *Action,* Michèle Hechter (trad.), Paris, Thames & Hudson, 2004

LABELLE-ROJOUX Arnaud, L'*Acte pour l'Art,* Paris, Al Dante, 2004

LEBEL Jean-Jacques, *Le Happening*, Paris, Denoel Les Lettres Nouvelles, 1966

PLUCHART François, *Art Corporel,* Paris, Maison de la culture de Nevers et de la Nièvre, 1981

PONTBRIAND Chantal, « Violence, Psycho » dans *Parachute. Essais choisis [1978-1984]*, Montréal, La Lettre volée, 2004, p. 8-11

SAINTAGNE Camille, « Les performeuses néo-burlesques : stéréotypes et/ou icône féminin(e)s de la culture populaire », sur le site POP-en-stock, [en ligne] : http://popenstock.ca/dossier/article/les-performeuses-néo-burlesques-stéréotypes-etou-icônes-féminines-de-la-culture#footnote3_y3p22yu (dernière consultation le 18/08/2019)

SCHECHNER Richard, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA,* Christian Biet (dir.), Marie Pecorari et Marc Boucher (trad.), Paris, Éditions Théâtrales, 2008

SCHECHNER Richard, *Performance studies : an introduction*, New York**,** Routledge, 2002

Art performance et féminisme

AUSINA Anne-Julie, « La performance comme force de combat dans le féminisme », dans Estelle Lebel (dir.), *Recherche féministes*, n°27, *Où en sommes-nous avec le féminisme en art ?*, 2014, p. 81-96

BUEE Lucie, *Évolution des représentations du corps féminin dans la performance depuis 1968. Entre domination culturelle et émancipation sociale,* mémoire master 2, Études théâtrales, Bénédicte Boisson (dir.), université rennes 2, 2015

LEHMANN Maria Rosa, « La métamorphose de l'objet: La nouvelle représentation de la femme dans l'art performance « féministe » des années 1960/1970 », pour le colloque *Nouveaux Imaginaires du Féminin*, Sara Calderon, Marc Marti, Florence Salanouve (dir.), Université de Nice, LIRCES, septembre 2017, [en ligne] : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01665788/document, (dernière consultation le 01/06/2019)

MERCIER Clémentine, « Valérie Export, le féminisme à bras-le-corps » dans *Libération*, 14 janvier 2018, [en ligne] :

https://next.liberation.fr/arts/2018/01/14/valie-export-le-feminisme-a-bras-le corps_1622358 (dernière consultation le 08/01/2019)

WARK Jayne, *Radical Gestures, Feminisme and Performance Art in North America*, Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2006

V- PLURIDISCIPLINARITÉ ET ARTS CONTEMPORAINS

DEBRAY Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991

DE MAISON ROUGE Isabelle, *L'Art contemporain,* Paris, Le Cavalier Bleu, 2009

DE MEREDIEU Florence, *Arts et nouvelles technologies*, Paris, Larousse, 2003

HELBO André, LEGERET Katia (dir.), *La Transdisciplinarité en question(s)*, Bruxelles, AISS-IASPA, 2016

MILLET Catherine, *L'Art contemporain en France*, Luçon, Flammarion, 1994

MOLINET Emmanuel, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », dans *Le Portique*, février 2006, [en ligne]: https://journals.openedition.org/leportique/851#tocto2n11, (dernière consultation le 14/08/2019), p.16

PAVIS Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale* : *voix et images de la* scène, Villeneuve d'Ascq, Presse universitaire du Septentrion, 2007, [1982]

RUSH Michael, *L'Art vidéo*, Dominique Labranche (trad.), Paris, Thames & Hudson, 2003

TRIBE Mark et REENA Jana, *Art des nouveaux médias,* Boris Kremer (trad.), Paris, Taschen, 2006

WILSON Stephen, *Art+Science*, Gilles Berton (trad.), Paris, Thames & Hudson, 2010

VI – LE CORPS

ARDENNE Paul, *L'Image corps*, Paris, Éditions du Seuil, 2001

DETREZ Christine, *La Construction sociale du corps*, Paris, Éditions du Seuil, 2002

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2018, [1975]

LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité,* Paris, PUF, 2001

Corps et créations

MICHAUD Yves, « Le corps et les arts visuels », Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), dans *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard. Le XX^{e} siècle*, Paris, Édition du Seuil, 2006, p. 417-436

O'REILLY Sally, *Le Corps dans l'art contemporain,* Lydie Echasseriaud (trad.), Paris, Thames & Hudson, 2010, [2009]

PEARL Lydie, *Corps, sexe, art. Dimension symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2001

PORTIER Julie, « Le langage du corps », dans *Le Journal des Arts*, n°299, 2 avril 2009, p.12

WARR Tracey, JONES Amélia, *Le Corps de l'artiste*, Denis-Armand Canal (trad.), Paris, Phaidon, 2005

VII – FIGURES ET REPRESENTATIONS FEMININES

La figuration dans les arts

LEGER Fernand, *Fonctions de la peinture,* Paris, Gallimard, 2004, [1975]

MATRAY Maxime, *La Figure en dessous de tout*, Rome, Galerie Française de la place Navone, 2013

SERMON Julie, « Figure (approche théorique) », Michel Corvin (dir.), dans *Le Dictionnaire encyclopédique du Théâtre,* Paris, Bordas, 2008

SERMON Julie, *L'Effet-figure: états troublés du personnage contemporain*, thèse de doctorat en Études théâtrales, Jean-Pierre Ryngaert (dir.), Paris 3, 2004

Histoire de la représentation féminine

CHOLLET Mona, *Beauté fatale : Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, Zones, 2012

CHOLLET Mona, *Sorcières : La puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones, 2018

GRENIER Catherine, *La Manipulation des images dans l'art contemporain,* Paris*,* éditons du regard, 2014

KARIBOU Farah, *Rapports entre arts plastiques et mode, travail ironique de l'image de la femme*, thèse de doctorat en Art et histoire de l'art, Michel Sicard (dir.), Panthéon-Sorbonne, Paris I, 2014

SAGAERT Claudine, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Imago, 2015

VIGARELLO Georges, *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Éditions Seuil, 2004

VIII – FEMINISME

Histoire du féminisme occidental

BARD Christine, *Le féminisme au-delà des idées reçues*, Paris, Le Cavalier bleu, 2012

BARD Christine (dir.), *Les Féministes de la première vague*, PUR, 2015

BETRAND David, « L'essor du féminisme en ligne », dans *Réseaux*, n°208, *Symptôme de l'émergence d'une quatrième vague féministe ?*, février 2018, p.232-257

COLLOMB-BOURREAU Colette et Fillard Claudette, *Les Mouvements féministes américains,* Aubin, Ellipses, 2003

BERGES Karine, « Remous autour des vagues féministes », dans Karine Bergès, Florence binard, Alexandrine Guyard-Nedellec (dir.), *Féminisme du XXI^e^ siècle : une troisième vague ?*, Rennes, P.U.R, 2017, p. 11-27

COLLIN Françoise, *Parcours Féministe*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2014, [2005]

DAVIS Angela, *Une lutte sans trêve*, textes réunis pas Frank Barat, Frédérique Popet (trad.) Paris, la Fabrique éditions, 2016

DESPENTES Virginie, *King Kong théorie*, Paris, Grasset, 2006

FRASER Nancy, *Le Féminisme en mouvement : des années 1960 à l'ère néolibérale*, Estelle Ferrarese (trad.), Lisieux, La découverte, 2012

LAMOUREUX DIANE, « Féminisme aux États-Unis », dans *Relations*, n°709, juin 2006, [en ligne]:
https://cjf.qc.ca/revue-relations/publication/article/feminisme-aux-etats-unis
(dernière consultation le 05/07/2019)

MARCHE Guillaume, « Féminisme et politisation de l'homosexualité masculine : Contiguïté ou imbrication ? », dans *Revue française d'études américaines*, n°114, avril 2007, p.88-108

NEW YORK RADICAL FEMINISTS, *Rape : the first sourcebook for women*, Cassandra Wilson, Noree Connell (éd.), New York, New American Library, 1974

OPREA Denisa-Adriana, « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », dans Elstelle Lelbel (dir.), *Recherches Féministes*, Vol. 21, n°2, *Le féminisme : une question de valeur(s)*, 2008, p. 5-28

GASPARD Françoise, « Où en est le féminisme aujourd'hui », dans *Cités*, n°9, 2002, p.59-72

RIOT-SARCEY Michèle, *Histoire du féminisme*, Lisieux, La découverte, 2015

SARAH Elizabeth, *Reassessments of First Wave Feminism*, Netherlands, Elsevier Science & Technology, 1983, [1920]

Écrits et théories féministes

BARD Christine, CHAPERON Sylvie (dir.), *Dictionnaire des féministes – France XVIIIe – XXIe siècle*, Paris, P.U.F, 2017

CIXOUS Hélène, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, [1975]

COLLIN Françoise, « Féminisme – Les théories », *Encyclopedia Universalis*, 2008, [en ligne] :
https://www.universalis.fr/encyclopedie/feminisme-les-theories/, (dernière consultation le 05/09/2019)

DE BEAUVOIR Simone, *Le Deuxième Sexe* I, Paris, Gallimard, 2008, [1949]

DE BEAUVOIR Simone, *Le Deuxième Sexe* II, Paris, Gallimard, 2008, [1949]

LAMOUREUX Diane, *Les Possibles du féminisme : agir sans « nous »*, Québec, les Éditions du Remue-ménage, 2016

LEAR WEINMAN Martha « The second wave feminisme », dans le *New-York Time*s, 10 mars 1968, p.24-25

WALKER Rebecca, « Becoming the third wave » dans *Ms. Magazine,* 11, n°2, 1992, p.39-40

WILLIAMS CRENSHAW Kimberlé, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur » [1994], dans *Cahiers du Genre*, n°39, février 2005, p.51-82

WOOLF Virginia, *Une Chambre à soi*, Clara Malraux (trad.), Paris, Denoël, 1992, [1929]

Histoire de l'art et féminisme

BOUGERET Florence « Sociologie/femme artistes et images de femmes », article en ligne sur le site des Papiers Universitaires, 20 mai 2012, [en ligne] : https://papiersuniversitaires.wordepress.com/2012/05/20/sociologie-femmes.artistes-et-images-de-femmes-par-florence-bougueret/ (consulté le 22/12/2018)

DUMONT Fabienne, « Les années 1969 des plasticiennes : création de collectifs et ruptures dans les parcours individuels », dans *Clio : Histoire, femmes et sociétés*, n°29, 2019, p. 141-151

KRAKOVITCH Odile et SELLIER Geneviève, *L'Exclusion des femmes; masculinité et politique dans la culture au XX^e siècle,* Bruxelles, Éditions Complexe, 2001

MORINEAU Camille, *Artistes femmes de 1905 à nos jours,* Paris, Centre Pompidou, 2010

VATON Marie, « Sexe et art : le réveil des féministes contemporaines », sur le site du *Nouvel Observateur, 8 mars 2019,* [en ligne] : https://o.nouvelobs.com/lifestyle/20190307.OBS1341/sexe-et-art-le-reveil-des-feministes-contemporaines.html, (dernière consultation le 05/09/2019)

NOCHLIN Linda, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes » [1972], dans *Femmes, art et pouvoir : et autres essais,* Oristelle Bonis (trad.) Nîmes, 1993, p. 201-241

WATTEAU Diane, « Regarde-moi : les appels muets des femmes dans l'art contemporain », dans *Savoirs et Clinique*, n°4, janvier 2004, p. 108-118

ZABUNYAN Elvan, « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 », dans *Cahiers du Genre*, n°43, février 2007, p. 171-186

IX -*GENDER STUDIES* ET THEORIE *QUEER*

Études sur le genre

BUTLER Judith, *Du genre à la non violence*, Mylène Botbol-Baum (trad.), Lormont, Les Éditions nouvelles, 2017

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité,* [*Gender Trouble*, 1990], Cynthia Kraus (trad.), Lisieux, La découverte, 2006

CAMERON Debbie, SCANLON Joan, « Convergences et divergences entre le féminisme radical et la théorie queer », Annick Boisset, Martin Dufresne (trad.), dans *Nouvelles Questions Féministes*, février 2014, vol. 33, p.80-94

CLAIR Isabelle, *Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, 2012

DAVID-MENARD Monique (dir.), *Sexualités, genres et mélancolie : s'entretenir avec Judith Butler*, Paris, Campagne première, DL, 2009

HALPERIN David. M, « The Normalization of Queer Theory », dans *Journal of Homosexuality,* vol. 45, n°2/3/4, 2003, p.339-343

HURTIG Marie-Claude, KAIL Michèle et ROUCH Hélène (dir.), *Sexe et genre : de la hiérarchie entre les sexes*, Paris, Éditions CNRS, 1991

KENNEDY Hubert, *Karl Heinrich : Leben und Werk*, Berlin, Bibliothek Rosa Winkel, 1988

LAUFER Laurie, ROCHEFORT Florence (dir.), *Qu'est-ce que le genre ?*, Paris, Payot & Rivages, 2014

OAKLEY Ann, *Sex, Gender and Society,* Londres, Temple Smith : new society, 1972

PARINI Lorena, *Le Système de genre : Introduction aux concepts et théories*, Zurich, Seismo, 2006

ROVENTA-FRUMUSANI Daniela, *Concepts fondamentaux pour les études de genre,* Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009

Culture et esthétique *Queer*

BOURCIER Sam, *Queer Zones : politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, édition Amsterdam, 2011

DE LAURETIS Teresa, *Théorie queer et cultures populaires: de Foucault à Cronenberg*, Marie-Hélène Bourcier (trad.), Paris, la Dispute, 2007

PERREAU Bruno, *Qui a peur de la théorie queer ?*, Paris, SciencesPo les presses, DL, 2018

PLANA Muriel, SOUNAC Frédéric (dir.), *Esthétique(s) « queer » dans la littérature et les arts : sexualités et politique du trouble*, Dijon, Éditions universitaire de Dijon, 2015

QUEER NATION, *Queer Nation Manifesto*, texte d'un manifeste initialement distribué par des personnes marchant aux côtés du contingent d'*Act Up* à la *Gay Pride* de New York, 1990, [en ligne] : https://infokiosques.net/IMG/pdf/queer_nation_manifesto-20p-A5-fil.pdf, (dernière consultation 02/08/2019)

RENATE Lorenz, *Art queer : une théorie Freak*, Paris, B42, 2018

RENNES Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre : corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016

Annexes

A- Photographies du corpus

ONO Yoko, *Cut Piece*



ONO Yoko, *Cut Piece*, photographie de Minoru Niizuma, New-York, Carnegie Rectital Hall, 21 mars 1965
Source :COPELAND Mathieu, HENDRIKS Jon, RASPAIL Thierry, *Yoko Ono : lumière de l'aube : [exposition, Lyon, Musée d'art contemporain de Lyon, 9 mars-10 juillet 2016],* Harrison Jeremy, Hoepffner Bernard (trad.), Paris, Somogy éditions d'Art, 2016, p. 118

PANE Gina, *Azione Sentimentale*



PANE Gina, *Azione Sentimentale*, photographies de Françoise Masson, Milan, Gallerie Diagramma, 1973
Source : TRONCHE Anne, *Gina Pane Actions*, Paris, Fall édition, 1997, p.6

ORLAN, *Le Baiser de l'Artiste*



Le Baiser de l'Artiste, le distributeur automatique ou presque ! Photographie d'ORLAN avec un de ses participants, 50 × 60 cm, photographie en noir et blanc, 1977
Source : ORLAN, *Ceci est mon corps… Ceci est mon logiciel,* Standartu spaustuvė (Vilnius/Europe), AL DANTE AKA, 2011, p.19



Le Baiser de l'Artiste. 225,5 × 170 × 70 cm. Sculpture et piédestal du Baiser de l'artiste, photographies noir et blanc, socle en bois, fleurs, cierges, lettres en plastique, chaise, bande sonore, 1977
Source : ORLAN, *Ceci est mon corps… Ceci est mon logiciel,* Standartu spaustuvė (Vilnius/Europe), AL DANTE AKA, 2011, p.19

ORLAN, Opérations Chirugicales-Performances



ORLAN en train de lire La Robe d'Eugénie Lemoine-Luccioni, 1ère Opération-chirurgicale- performance, juillet 1990, Paris. Cibrachrome diasec mount, 165 m x 110 cm
Source : https://www.orlan.eu/works/performance-2/ (dernière consultation le 02/09/2019)



Dégustation avant l'opération, 4e chirurgie, Opération réussie, 8 décembre, 1991, Paris. Cibachrome en diasec, 165 × 110 cm
Source : https://www.orlan.eu/works/performance-2/nggallery/page/2 (dernière consultation le 02/09/2019)



7éme Opération-chirurgical-performance dite *« Omniprésence »*, 21 novembre 1993. Cibachrome en diasec. 65 × 63 cm
Source : https://www.orlan.eu/works/performance-2/nggallery/page/1 (dernière consultation le 02/09/2019)



9éme chirurgie performance, New York, 14 décembre, 1993. Cibachrome en diasec. 165 × 110 cm
Source : https://www.orlan.eu/works/performance-2/nggallery/page/1 (dernière consultation le 02/09/2019)

ORLAN, Série *Séduction-contre-Séduction*



Séduction-contre-séduction. Triptyque photographique opération-opéra n°6, 1993
89 × 272 x 5 cm, deux cibachromes, cadre en bois noir, photographie noir et blanc.
Source : http://www.orlan.eu/works/photo-2/ (dernière consultation le 04/09/2019)



Séduction-contre-séduction. *Triptyque photographique opération-opéra n°6,* 1993
89 × 272 x 5 cm, deux cibachromes, cadre en bois noir, photographie noir et blanc.
Source : http://www.orlan.eu/works/photo-2/ (dernière consultation le 04/09/2019)

ORLAN, Série *Entre-deux*



Self-Hybridation : Entre-Deux avec le portrait d'ORLAN n°1, 47 × 63 cm, photographie couleur dans une boîte lumineuse, 1994
Source : http://www.orlan.eu/works/photo-2/ (dernière consultation le 02/09/2019)



Self-Hybridation : Entre-Deux avec le portrait d'ORLAN n°3, 47 × 63 cm, photographie couleur dans une boîte lumineuse, 1994
Source :http://www.orlan.eu/works/photo-2/ (dernière consultation le 02/09/2019)

ORLAN, *Défiguration-Refiguration*



Défiguration-Refiguration, Self-hybridation précolombienne n°1, 150 × 100 cm, cibachrome, 1998
Source :http://www.orlan.eu/works/photo-2/ (dernière consultation le 02/09/2019)



Défiguration-Refiguration, Self-hybridation précolombienne n°2, 150 × 100 cm, cibachrome, 1998
Source : http://www.orlan.eu/works/photo-2/ (dernière consultation le 02/09/2019)

CHANG Patty, *Melons (at a loss)*





CHANG Patty, *Melons (at loss)*, photographies par David Kelley, 1998
Source : GOLDBERG RoseLee, *La Performance : du futurisme à nos jours,* Christian-Martin Diebold et Lydie Echasseriaud (trad.), Paris, Thames & Hudson, 2001, p. 140

CHANG Patty, *Legs Lemons*



Chang Patty, *Legs Lemons,* 59,4 × 40, New-York, Jack Tilton Gallery, 1999

Source : http://www.pattychang.com/legs-lemons (dernière consultation le 02/09/2019)

Natacha Lesueur, *Aspics*



LESUEUR Natacha, série des *Aspics*, épreuve chromogène brillante ou ilfochrome, 80 × 80, 1998, Nice, Galerie Soardie, 1998
Source : https://natachalesueur.com/ (dernière consultation le 02/09/2019)

SHERMAN Cindy, *Untitled #224*



LE CARAVAGE, *Le jeune Bacchus malade*, huile sur toile, 66 × 52 com, Rome, Galleria Borghese, 1594
Source : https://slideplayer.fr/slide/9548912/ (dernière consultation le 02/09/2019)



Source : SHERMAN Cindy, *Untitled #224*, photographie cibachrome, 121.9 × 96.5, issue de la série *History Portraits/Old Masters*, Los Angeles, Collection of Linda and Jerry Janger, 1990
Source : https://www.moma.org/audio/playlist/261/3365 (dernière consultation le 02/09/2019)

SPRINKLE Annie, ***Post porn modernist show***







SPRINKLE Annie, *Post porn modernist show,* photographies de Leslie Barany, New-York, Harmony Theater, 1989
Source : http://anniesprinkle.org/photos/press-photos/ (dernière consultation le 02/09/2019)

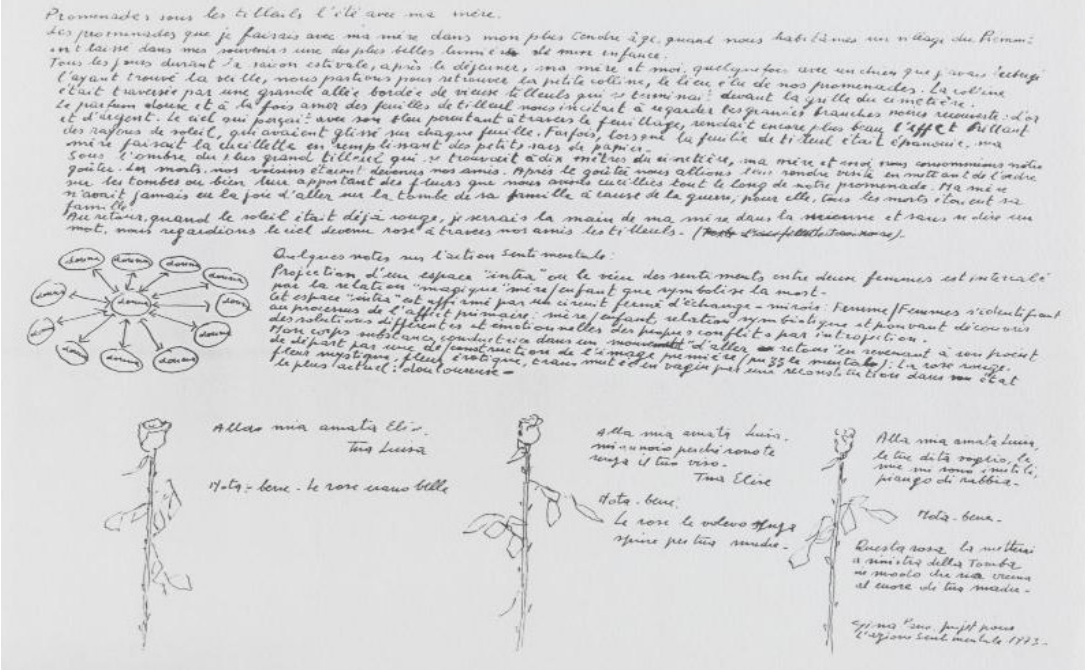
DE ROBERTIS Déborah, *Le miroir de l'origine*



DE ROBERTIS Déborah, *Le miroir de l'origine*, Paris, musée d'Orsay, 29 mai 2014
Source :https://jeunescritiquesdart.org/2017/10/05/deborah-de-robertis-ou-lart-corporel-feministe-actualise/ (dernière consultation le 02/09/2019)

B- Écrits, manifestes et scripts des performances

PANE Gina, *Azione Sentimentale*, Milan, Galerie Diagramma, 1973



Source : PANE GINA, *Projet pour « Azione Sentimentale »*, dans ArTitudes International, n°15-17, octobre-décembre 1974, p. 46

ORLAN, *Le Manifeste de l'Art Charnel*

Source : ORLAN, « Manifeste de l'Art Charnel », dans *Ceci est mon corps… Ceci est mon* logiciel, Standartu spaustuvé, (Vilnius/Europe), AL DANTE AKA, 2011, p. 44-49

Définition :

L'Art Charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps. Il oscille entre défiguration et refiguration. Il s'inscrit dans la chair parce que notre époque commence à en donner la possibilité. Le corps devient un « ready-made modifié » car il n'est plus ce ready-made idéal qu'il suffit de signer.

Distinction :

Contrairement au « Body Art » dont il se distingue, l'Art Charnel ne désire pas la douleur, ne la recherche pas comme source de purification, ne la conçoit pas comme Rédemption. L'Art Charnel ne s'intéresse pas au résultat plastique final, mais à l'opération-chirurgicale-performance et au corps modifié, devenu lieu de débat public.

Athéisme :

En clair, l'Art Charnel n'est pas l'héritier de la tradition chrétienne, contre laquelle il lutte ! Il pointe sa négation du « corps-plaisir » et met à nu ses lieux d'effondrement face à la découverte scientifique. L'Art Charnel n'est pas davantage l'héritier d'une hagiographie traversée de décollations et autres martyres, il ajoute plutôt qu'il n'enlève, augmente les facultés au lieu de les réduire, l'Art Charnel ne se veut pas automutilant. L'Art Charnel transforme le corps en langue et renverse le principe chrétien du verbe qui se fait chair au profit de la chair faite verbe ; seule la voix d'ORLAN restera inchangée, l'artiste travaille sur la représentation. L'Art Charnel juge anachronique et ridicule le fameux « tu accoucheras dans la douleur », comme Artaud il veut en finir avec le jugement de Dieu ; désormais nous avons la péridurale

et de multiples anesthésiants ainsi que les analgésiques, vive la morphine! À bas la douleur !

Perception :

Désormais je peux voir mon propre corps ouvert sans en souffrir…Je peux me voir jusqu'au fond des entrailles, nouveau stade du miroir. « Je peux voir le cœur de mon amant et son dessin splendide n'a rien à voir avec les mièvreries symboliques habituellement dessinées ». – Chérie, j'aime ta rate, j'aime ton foie, j'adore ton pancréas et la ligne de ton fémur m'excite.

Liberté :

L'Art Charnel affirme la liberté individuelle de l'artiste et en ce sens il lutte aussi contre les a priori, les diktats ; c'est pourquoi il s'inscrit dans le social, dans les médias (où il fait scandale parce qu'il bouscule les idées reçues) et ira jusqu'au judiciaire.

Mise au point :

L'Art Charnel n'est pas contre la chirurgie esthétique, mais contre les standards qu'elle véhicule et qui s'inscrivent particulièrement dans les chairs féminines, mais aussi masculines. L'Art Charnel est féministe, c'est nécessaire. L'Art Charnel s'intéresse à la chirurgie esthétique, mais aussi aux techniques de pointe de la médecine et de la biologie qui mettent en question le statut du corps et posent des problèmes éthiques.

Style :

L'Art Charnel aime le baroque et la parodie, le grotesque et les styles laissés-pour-compte, car l'Art Charnel s'oppose aux pressions sociales qui s'exercent tant sur le corps humain que sur le corps des œuvres d'art. L'Art Charnel est anti-formaliste et anti-conformiste

Script *Post porn modernist show,* « Public Cervix announcement »

Source : https://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/versions.html (dernière consultation le 02/09/2019)

INTRODUCTION TO THE PUBLIC CERVIX ANNOUNCEMENT

I have really enjoyed performing here in *(name of the city.)* I was thinking, what could I do to give something back to this wonderful city and the wonderful people here ? I thought maybe I could show you all my cervix. It's'a lot of fun and I think you'd all enjoy it. Would you like to see it ? OK great.

I'm going to need a little help to get these panties off over my shoes. Would someone volunteer? Would you mind ?

(Someone volunteers.)

Thank you so much.

(Annie hands the panties to the volunteer.)

Here, you can keep these as a little souvenir.

Before I actually show you my cervix, I thought I'd take a little douche.

(Annie crosses to the toilet, above which hangs a full douche bag.)

This is just straight water. There are no chemicals, except the chemicals in the water, of course. Normally, I never douche because I really like everything about my pussy. I like all the smells and juices, even the blood. But not everyone feels the same way about it, so when I show my cervix I rinse it off first.

(Annie hums a little tune, chats with the audience.)

It wasn't long ago a woman couldn't wear a dress above her ankles or she'd get thrown out of town. Now we can douche on stage. Isn't it great ? We've come a long way. And if we have the freedom we may as well use it.

(Improvisation. Annie chats about some local events.)

Ok that's about it.

(Annie wipes.)

Anyone want this toilet paper as a little souvenir ?

A PUBLIC CERVIX ANNOUNCEMENT

You may be wondering why I'm going to show you my cervix. What is this all about ? There are probably 1000 reasons. I'll just tell you three. Reason number one: a cervix is such a beautiful thing and most people go through their whole lives and never get to see one. I'm really proud of mine, and I'd like to give that opportunity to anyone who'd like to have it.

Reason number two is, I find it's a lot of fun to show my cervix in little groups like this.

And reason number three is, I want to prove to some of the guys out there that there are absolutely no teeth inside there.

Do you all know what to look for ?

(Annie holds up a diagram.)

In case you don't, I've drawn up a diagram of the female reproductive system. This is the vaginal canal. Let's all say that together, shall we ? VAGINAL CANAL. This is the uterus. UTERUS. These are the Fallopian tubes. FALLOPIAN TUBES. And this is the where the cervix is located. It's represented by the light pink magic marker. I was just in Holland and I learned how to say cervix in Dutch. It's Baarmoedermond. BAARMOEDERMOND.

What you're going to look for is actually this, only smaller. The way we're going to do this is really simple. I have a standard gynecological speculum, just like they use in the doctor's office.

(Annie inserts speculum.)

It doesn't’hurt at all. It actually feels kind of cool and nice. The speculum opens up the vaginal canal. *(To the audience)* You can all breathe. It's just amazing how tight

that pussy is after all these years. I have a flashlight here. If any of you would like to come up and take a look at the Baarmoedermond, you can. Please form a line here. You have to get down low to see it.

(Annie chats with the audience, answers questions, asks them to describe it to the rest of the audience, etc.)

(After the last person in the line has seen her cervix, Annie removes speculum.)

Wasn't that fun ? I take fun and pleasure very seriously. There's so much pain and suffering in the world. I believe that we have to consciously balance those scales with as much pleasure and joy and ecstasy as we possibly can. There's a saying that I really love, "When a butterfly flaps its wings in Japan, it can cause a hurricane in New York." It has actually been scientifically proven that on some level we are all connected. That means that as you experience pleasure, I can feel it. And as I experience pleasure and ecstasy, the whole universe feels it, too. That's why my motto is, let there be pleasure on earth and let it begin with me.

We're going to take an intermission. That will give you all time to come up and use the toilet, if you want to. I'm going to stay up here. I'll be doing "Tits On Your Head Polaroids." They are $5. If you want to come up and have your picture taken with my tits on your head, please do. You can take it home with you as a little souvenir.

Thank you.

INTERMISSION (Tits On Your Head Polaroids.) (Music plays continuously.)

Presse *Art in America* Patty Chang



Art in America
NOVEMBER 1999

Patty Chang at Jack Tilton

Confident heir to the traditions of Imagist poetry, Patty Chang integrated wit and broad allusion in this solo debut exhibition of video documents, live performance and C-print portraits (David Kelley's shots of her in action). Chang seems unconcerned about the public's response to the suave complexity of gestures in her body- and gender-savvy material; that response seemed to be both attraction and revulsion.

In the videotaped performance *Melons (At a Loss)*, Chang energetically slices off one cup of an oversized brassiere, revealing a halved melon within. Shoveling the seeds onto a plate ridiculously balanced on her head, she devours its flesh as she calmly recites a commemorative narration regarding an aunt's death from breast cancer, incidentally associating the event with the iconography of martyrdom by referring to the plucked eyes of St. Lucy. Here and elsewhere, Chang focuses on a single evocative image and uses fluids and food to address the ways an event is interpreted, consumed and transformed by memory.

In the photo titled *Fountain* (1999), the conservatively dressed artist appears on hands and knees, alone in a cubicle of a common public lavatory, a urinal mounted on the wall beyond. In the posture of a dog lapping at a bowl, Chang presses her lips to her reflection in a mirror on the floor. If the tableau seemed to address sexual degradation, a related video in the rear gallery undermined that reading by eliminating any supporting context. The video camera focuses on a detail of Chang's face as she appears to drink her reflection from the water on a mirrored surface. She continues until she has almost completely taken the water, if not the image, into herself.

In the photo *Candies (XM) #1*, 1998, a primly suited Chang faces the camera, her stockings stitched together from hem to ankle, sleeves basted to her jacket's bodice. A two-pronged metal device adds a striped candy to the sweets that fill her mouth as dissolving sugar drips down her jacket, pooling at her feet. In *Legs (TKO)*, 1998, it's raw eggs that strain through the fabric of her stockings and puddle below.

In performance on the show's last day, Chang undressed to a white pleated bodice and voluminous paper skirt. A spotlight dangled high above her and two white anklets stuffed with mechanical dildos writhed like maggots on the floor. Not quite motionless, Chang extended her skirt as though in curtsy, cradling on its folds a large red cup and saucer molded out of ice. Very slowly the frozen objects melted, turning the skirt red. As in much of this astonishing work, the effect was breathtaking.

—*Edward Leffingwell*

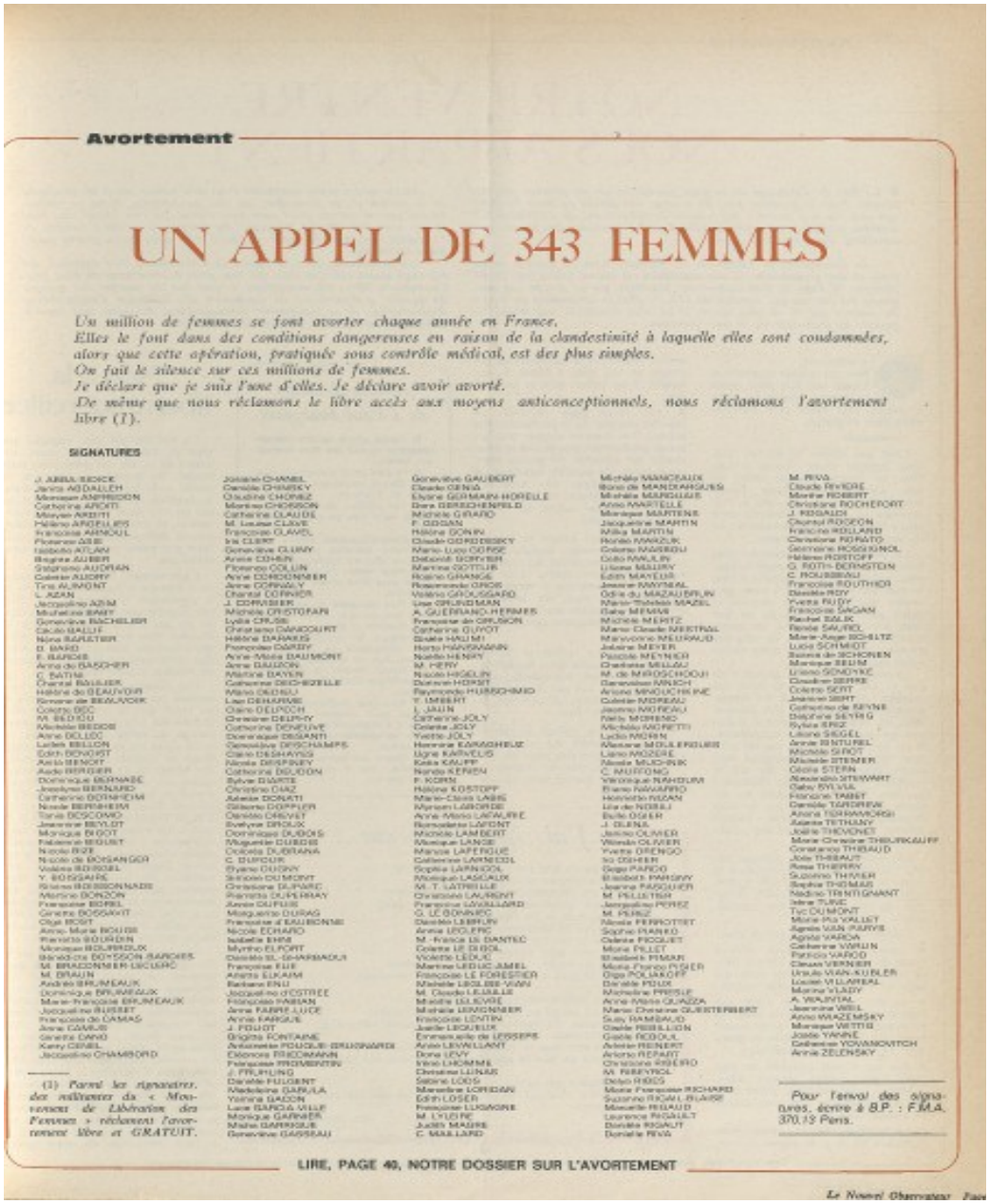
Patty Chang: *Fountain*, 1999, C-print, 40 by 60 inches; at Jack Tilton.

JACK TILTON GALLERY 49 Greene Street New York, N.Y. 10013 tel. (212) 941 1775 fax (212) 941 1812

LEFFINGWELL Edward, « Patty Chang at Jack Tilton », dans *Art in America*, novembre 1999, [document d'archive numéro de page illisible]
Source :https://static1.squarespace.com/static/57a3a21859cc68cdfbfc0c9d/t/58e7a55420099ea651809569/1491576150449/1999_ChangAIA.jpg (dernière consultation le 02/09/2019)

C- Écrits et manifestes féministes

Le Manifeste des 343



Avortement

UN APPEL DE 343 FEMMES

Un million de femmes se font avorter chaque année en France.
Elles le font dans des conditions dangereuses en raison de la clandestinité à laquelle elles sont condamnées, alors que cette opération, pratiquée sous contrôle médical, est des plus simples.
On fait le silence sur ces millions de femmes.
Je déclare que je suis l'une d'elles. Je déclare avoir avorté.
De même que nous réclamons le libre accès aux moyens anticonceptionnels, nous réclamons l'avortement libre (1).

SIGNATURES

(1) *Parmi les signataires, des militantes du « Mouvement de Libération des Femmes » réclament l'avortement libre et GRATUIT.*

Pour l'envoi des signatures, écrire à B.P. : F.M.A. 370,13 Paris.

LIRE, PAGE 40, NOTRE DOSSIER SUR L'AVORTEMENT

Le Nouvel Observateur

DE BEAUVOIR SIMONE, *Le Manifestes des 343*, dans *Le Nouvel Observateur*, n°334, 5 avril 1971, p.5
source: http://expositions.bnf.fr/presse/grand/pre_190.htm (dernière consultation le 02/09/2019)

Becoming the Third Wave

by Rebecca Walker

I am not one of the people who sat transfixed before the television, watching the Senate hearings. I had classes to go to, papers to write, and frankly, the whole thing was too painful. A black man grilled by a panel of white men about his sexual deviance. A black woman claiming harassment and being discredited by other women. . . . I could not bring myself to watch that sensationalized assault of the human spirit.

To me, the hearings were not about determining whether or not Clarence Thomas did in fact harass Anita Hill. They were about checking and redefining the extent of women's credibility and power.

Can a woman's experience undermine a man's career? Can a woman's voice, a woman's sense of self-worth and injustice, challenge a structure predicated upon the subjugation of our gender? Anita Hill's testimony threatened to do that and more. If Thomas had not been confirmed, every man in the United States would be at risk. For how many senators never told a sexist joke? How many men have not used their protected male privilege to thwart in some way the influence or ideas of a woman colleague, been a metaphoric castration. Of course this is too great a threat.

While some may laud the whole spectacle for the consciousness it raised around sexual harassment, its very real outcome is more informative. He was promoted. She was repudiated. Men were assured of the inviolability of their penis/power. Women were admonished to keep their experiences to themselves.

The backlash against U.S. women is real. As the misconception of equality between the sexes becomes more ubiquitous, so does the attempt to restrict the boundaries of women's personal and political power. Thomas' confirmation, the ultimate rally of support for the male paradigm of harassment, sends a clear message to women: "Shut up! Even if you speak, we will not listen."

I will not be silenced.

I acknowledge the fact that we live under siege. I intend to fight back. I have uncovered and unleashed more repressed anger than I thought possible. For the umpteenth time in my 22 years, I have been radicalized, politicized, shaken awake. I have come to voice again, and

concern is primarily with Thomas' propensity to demolish civil rights and opportunities for people of color. I launch into a tirade. "When will progressive black men prioritize my rights and well-being? When will they stop talking so damn much about 'the race' as if it revolved exclusively around them?" He tells me I wear my emotions on my sleeve. I scream "I need to know, are you with me or are you going to help them try to destroy me?"

A week later I am on a train to New York. A beautiful mother and daughter, both wearing green outfits, sit across the aisle from me. The little girl has tightly plaited braids. Her brown skin is glowing and smooth, her eyes bright as she chatters happily while looking out the window. Two men get on the train and sit directly behind me, shaking my seat as they thud into place. I bury myself in *The Sound and the Fury*. Loudly they begin to talk about women. "Man, I fucked that bitch all night and then I never called her again."

"Man, there's lots of girlies over there, you know that ho, live over there by Tyrone? Well, I snatched that shit up."

The mother moves closer to her now quiet daughter. Looking at her small back I



eyes to burn into him. He takes up two seats and has hands with huge swollen knuckles. I imagine the gold rings on his fingers slamming into my face. He senses something. "What's your name, sweetheart?" The other men lean forward over the seat.

A torrent explodes: "I ain't your sweetheart, I ain't your bitch, I ain't your baby. How dare you have the nerve to sit up here and talk about women that way, and then try to speak to me." The woman/mother chimes in to the beat with claps of sisterhood. The men are momentarily stunned. Then the comeback: "Aw, bitch, don't play that woman shit over here 'cause that's bullshit." He slaps the back of one hand against the palm of the other. I refuse to back down. Words fly.

My instinct kicks in, telling me to get out. "Since I see you all are not going to move, I will." I move to the first car. I am so angry that thoughts of murder, of physically retaliating against them, of separatism, engulf me. I am almost out of body, just shy of being pure force. I am sick of the way women are negated, violated, devalued, ignored. I am livid, unrelenting in my anger at those who invade my space, who wish to take away my rights, who refuse to hear my voice.

As the days pass, I push myself to figure

can see that she is listening to the men. I am thinking of how I can transform the situation, of all the people in the car whose silence makes us complicit.

Another large man gets on the train. After exchanging loud greetings with the two men, he sits next to me. He tells them he is going to Philadelphia to visit his wife and child. I am suckered into thinking that he is different. Then, "Man, there's a ton of females in Philly, just waitin' for you to give 'em some." I turn my head and allow the fire in my



out

FOR THE UMPTEENTH TIME

IN MY 22 YEARS,

I HAVE BEEN RADICALIZED.

what it means to be a part of the Third Wave of feminism. I begin to realize that I owe it to myself, to my little sister on the train, to all of the daughters yet to be born, to push beyond my rage and articulate an agenda. After battling with ideas of separatism and militancy, I connect with my own feelings of powerlessness. I realize that I must undergo a transformation if I am truly committed to women's empowerment. My involvement must reach beyond my own voice in discussion, beyond voting, beyond reading feminist theory. My anger and awareness must translate into tangible action.

I am ready to decide, as my mother decided before me, to devote much of my energy to the history, health, and healing of women. Each of my choices will have to hold to my feminist standard of justice.

To be a feminist is to integrate an ideology of equality and female empowerment into the very fiber of my life. It is to search for personal clarity in the midst of systemic destruction, to join in sisterhood with women when often we are divided, to understand power structures with the intention of challenging them.

While this may sound simple, it is exactly the kind of stand that many of my peers are unwilling to take. So I write this as a plea to all women, especially the women of my generation: Let Thomas' confirmation serve to remind you, as it did me, that the fight is far from over. Let this dismissal of a woman's experience move you to anger. Turn that outrage into political power. Do not vote for them unless they work for us. Do not have sex with them, do not break bread with them, do not nurture them if they don't prioritize our freedom to control our bodies and our lives.

I am not a postfeminism feminist. I am the Third Wave. Ms.

Rebecca Walker is a student at Yale and a contributing editor to "Ms."

WALKER Rebecca, « Becoming The third wave » dans Ms. Magazine, 11, n°2, 1992, p.39-40
Source : https://fr.scribd.com/ (dernière consultation le 02/09/2019)