



HAL
open science

Prendre la parole, performance et contrôle du corps féminin : au delà des normes

Paola Fernandez

► **To cite this version:**

Paola Fernandez. Prendre la parole, performance et contrôle du corps féminin : au delà des normes. Art et histoire de l'art. 2023. dumas-04327024

HAL Id: dumas-04327024

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04327024>

Submitted on 6 Dec 2023

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.

PRENDRE LA PAROLE



Performance
et contrôle
du corps féminin

Au delà des normes



Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
UFR 04 Arts et sciences de l'art
Master Recherche en Arts Plastiques et
Création Contemporaine
2022-2023

Paola Fernandez

Prendre la parole
Performance et contrôle du corps féminin- Au delà
des normes

Sous la direction de Sandrine Morsillo

Remerciements

Tout d'abord, je souhaiterais remercier Sandrine Morsillo, qui a su m'orienter et me conseiller au mieux, aussi bien dans mes lectures, que dans mes recherches artistiques et performatives.

Ensuite j'aimerais dire un grand merci aux étudiant·e·s avec qui j'ai collaboré, Joséphine Zabierek, Pierre Duval et Florent Delieutraz, pour la réalisation de performances filmées mais aussi d'œuvres collectives qui ont été des expériences extrêmement enrichissantes et épanouissantes artistiquement.

Je voudrais également exprimer ma gratitude envers mon ami et photographe, Quentin Strauss, pour sa vision éclairée et ses conseils.

Enfin, ma dernière pensée va à ma mère, Héléna, que je souhaite remercier pour son aide et sa participation quant à la conception et la réalisation de mes costumes, mais aussi pour son soutien indéfectible.

Résumé

Nous vivons dans un système genré et inégalitaire, dont l'art fait partie. Il va donc être intéressant de voir les stratégies adoptées par les artistes femmes pour contourner et dépasser les normes imposées par ce système dominant. La performance est un médium artistique qui, de par son histoire, est associé aux luttes féministes contestataires, donc le choisir comme pratique artistique principale, n'est pas anodin, lorsqu'on appartient, pour la société, à la catégorie des femmes. De plus, il s'agit d'une pratique très ouverte où l'on peut se permettre une pluridisciplinarité de techniques artistiques, mais aussi, un mélange avec d'autres univers tels que le théâtre, les arts du spectacle, et, la conférence, qui sont des espaces où l'acteur et le conférencier, par exemple, ont le pouvoir grâce à leur prise de parole et à leur gestuelle corporelle, face à un public. La performance permet donc de prendre la parole, dans un espace propice à l'écoute, en transmettant un savoir, le temps de l'acte performatif. Ainsi, comme cette prise de pouvoir est intimement liée au corps, qui est directement impliqué dans cette pratique, ce choix de médium est stratégique pour transgresser et dénoncer, voir pourquoi pas se libérer des normes genrées qui contraignent les corps féminins. C'est ce que nous tenterons d'analyser à travers des pratiques performatives comme la mienne, ainsi que celles d'artistes femmes, principalement, depuis les années 1970.

We live in a gendered and unequal system, which art is a part. So, it will be interesting to observe female artists' strategies to exceed the norms imposed by this dominant system. Performance is an artistic medium who is associated with feminist protest, because of its history. Therefore, to choose it as main artistic practice is not innocent when one belongs to the category of women, for the society. In addition, it is an open artistic practice because it promotes the pluridisciplinarity of artistic techniques, but it is also a mixture with other universes such as theatre, show, and conference, that are spaces where the actor and the speaker, for example, have power by speaking and making and making physical gestures in front of an audience. The performance allows to speak, in a space conducive to listening, and to transmit a knowledge, the time of the performative act. Thus, since this seizure of power is intimately linked to the body, which is directly involved in this practice, this choice of médium is strategic for transgressing, denouncing and freeing from gendered norms that constrain the female bodies. This is what we will try to analyze through performative practices like mine and those of women artists, mainly, since 1970's.

Sommaire

Résumé.....	2
Introduction.....	4
Précisions grammaticales.....	7
I/ La performance, le médium pour questionner le genre féminin....	8
1) La performance : un mode artistique choisi par les « femmes ».....	8
2) Se réapproprier un corps devenu une image.....	16
3) Le Brouillage des domaines et des frontières(en utilisant des éléments provenant de la conférence, du théâtre et des arts plastiques).....	25
II/ Contrôler le corps dit « féminin ». Les normes de la féminité.....	37
1) Paraître "jeune, belle et mince", la figure de la miss.....	37
2) Correspondre à la norme hygiéniste.....	45
III/ Prendre la parole pour transmettre, hors du contrôle du corps « féminin ».....	61
1) Stratégies pour sortir de ce contrôle.....	61
2) Une oralité nécessaire à la transmission de la performance.....	74
Conclusion.....	86
Bibliographie	89
Index des Noms.....	96
Index des Notions.....	100
Table des illustrations	101

Introduction

« Le « genre » est le système de division hiérarchique de l'humanité en deux moitiés inégales. »¹ Ce système de division en deux catégories, celles des hommes et celles des femmes s'exerce au sein de la société à l'aide de normes de genre qui contrôlent les corps des individus, en fonction de la catégorie à laquelle ils vont appartenir. Ces normes s'expriment de manière implicite ou explicite et, elles vont être intégrées tout au long de la vie, par un système d'incorporation.²

Nous sommes « immergés dans le filet politique de la différence sexuelle, et je ne me réfère pas exclusivement aux questions administratives, mais à toute une série de pouvoirs microscopiques qui opèrent sur nos corps, et modèlent nos comportements. »³

Cette citation de Paul B. Preciado souligne bien le fait que la bicatégorisation sexuelle s'éprouve dans le corps lui-même. Elle est incorporée par les personnes, aussi bien de manière physique en marquant nos chairs (avec par exemple l'épilation pour les femmes, une abondance de tatouages pour les hommes etc.) mais aussi au sens figuré, c'est-à-dire « le processus à travers lequel les individus constituent des habitus sexués, c'est-à-dire des dispositions [...] considérées comme féminines ou masculines. »⁴(Ces normes incorporées métaphoriquement peuvent être, par exemple, l'idée qu'une fille n'est pas douée en maths ou a moins d'appétence pour le sport que les garçons etc.)

Prônant une société où s'aboliraient ces normes, où les individus ne seraient plus cloisonnés dans ces deux catégories, et où le genre n'existerait pas, je n'ai pu m'empêcher de constater, en tant qu'individu appartenant à la catégorie des femmes, que ces normes servaient à assouvir un système patriarcal où l'homme blanc, cisgenre, et hétérosexuel, oppresse à outrance les autres catégories de la population. Il est bien entendu évident que cette bicatégorisation de la société (que Paul B. Preciado compare à une cage) enferme aussi bien les individus catégorisés comme hommes que ceux catégorisés comme femmes, dans des stéréotypes qui

1 Christine Delpy, *L'ennemi principal 2*, Penser le genre, p.52, citée par Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunat « et.al. », *Introduction aux études sur le genre*, octobre 2020, 3ème édition, Deboeck supérieur, p.33

2 « L'incorporation peut être définie de manière générale comme le processus à travers lequel le « social », c'est-à-dire très exactement les normes, les contraintes et les hiérarchies sociales, s'inscrit dans les corps des individus, au sens propre comme au figuré. » Martine Court, « Incorporation », dans *Encyclopédie critique du Genre*, sous la direction de Juliette Rennes, Éditions la Découverte, 2021.

3 Paul, B. Preciado, *Je suis un monstre qui vous parle*, Grasset, 2020, p32.

4 Martine Court, « Incorporation », Sous la direction de Juliette Rennes, *Encyclopédie critique du genre*, op.cit., p.377.

contraignent les corps. Les individus considérés comme des hommes subissent donc aussi ces carcans liés au genre comme par exemple la virilisation extrême pouvant engendrer une mise en danger perpétuelle de ces individus⁵ (la consommation d'alcool et de drogues, la recherche de vitesse en voiture, ou encore le refus d'aller voir des médecins parce que cela serait un signe de faiblesse etc..).

Il est important de préciser que je vais seulement traiter des normes qui contrôlent les corps des individus considérés comme « féminins » par la société. Je me suis, pour l'écriture de ce mémoire, mais aussi pour ma création performative, beaucoup appuyée sur le travail de l'artiste Gral⁶, et comme il s'agit d'une pratique artistique très critique vis à vis du genre, assez forte et qui se situerait vraiment dans un entre deux, au milieu de la « norme masculine » et de « la norme féminine » que ce soit aussi bien dans le choix des médium qu'il utilise que dans le contenu de son travail, il est important pour moi, de me positionner par rapport à cette pratique, puisque qu'il s'agit d'une pratique performative critique du genre, et actuelle. Étant moi-même *cisgenre*⁷, il est plus compliqué de me positionner en dehors du genre. D'autant plus que j'ai pu ressentir, personnellement, toutes les injonctions imposées au corps considérés comme féminins, par la société. Et, que ces injonctions m'ont pendant longtemps parues normales et naturelles, participant de mon essence. Dans mon cas donc, le milieu entre « art masculin » et « art féminin » s'effectue par une pratique performative critique de ces normes. Venant d'une formation de comédienne, l'oralité, le langage et la plasticité de la voix sont très importants dans mon travail. La conférence-performance est un moyen pour moi de prendre la parole, une parole qu'il est plus difficile de prendre en tant que femme dans cette société patriarcale. Cette prise de parole associée à une transmission de savoir (puisque mes discours sont systématiquement consolidés et appuyés par des recherches approfondies en sciences humaines, ou par d'autres documents), me permettent de dépasser ces normes grâce au changement de statut rendu possible, (avec par exemple, l'utilisation d'un langage masculin et sexiste), le temps de la performance. Et, du moins de jouer avec ces codes, les épouser puis les contourner, pour enfin les critiquer. Pour moi, déconstruire le genre est une des clefs pour défaire le système patriarcal, mais il est important je trouve, à travers ma pratique, de montrer que ces normes liées au genre et ce contrôle du corps existent bel et bien au sein de la société en général, mais aussi dans le milieu artistique (et même dans nos

5 Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunat « et.al. », *Introduction aux études sur le genre*, octobre 2020, 3ème édition, Deboeck supérieur, chapitre 1, p51.

6 Bastien Gral, *Au-delà : Transgression. Trans-identité. Transcendance*, mémoire en arts plastiques, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2021, 157p.

7 Être *cisgenre* signifie que l'on correspond aux critères genrés associés à son sexe de naissance. Dans mon cas, je suis née femme, et, je suis genrée au féminin.

sociétés occidentales où tout un chacun bénéficie des mêmes droits). C'est pourquoi l'utilisation de mon corps (pour en démontrer l'objectivation quotidienne) ainsi que la confection de costumes (avec la dimension humoristique et explicite qu'ils permettent), sont également essentiels dans mon travail. Et ces normes sont ancrées dans nos êtres dès notre naissance et tout au long de la vie. Donc, peut-être qu'avant de sortir du genre, faut-il en prendre conscience, et voir tous les aspects subtils et pervers qu'il peut prendre.

C'est pourquoi j'aimerais démontrer que la relation entre pratique performative et prise de parole peut être une voie, pour les « femmes artistes »⁸, de libération des carcans liés au genre, le temps de l'acte performatif, et pourquoi pas aussi au sein de la vie quotidienne (par un phénomène de débordement de l'art sur la vie). Dans quelle mesure donc, les femmes artistes peuvent-elles, par une prise de parole le temps de la performance, contourner les normes de genre qui contraignent leurs corps, et ainsi, exister dans le monde de l'art?

Il sera tout d'abord important de voir que l'invisibilisation et la réification des femmes dans l'histoire de l'art a conduit à une forte réappropriation de leur corps par les femmes artistes, grâce au médium de la performance, et à la parole, puisqu'il y a eu une corrélation, dans les années 1960-1970, entre un nombre croissant de femmes artistes et, l'avènement du médium de la performance. Ensuite, nous verrons, dans un second temps, quelles sont ces normes (présentes aussi bien dans la société en général, que dans le monde de l'art), et comment les contester performativement. Puis, enfin, nous tenterons, dans une dernière partie, d'établir un lien entre prise de parole, transgression et transmission future de l'acte de performance.

8 Je parle des artistes qui sont se considèrent comme des femmes et qui donc ont pu ressentir ces normes associées au « féminin ».

Précisions grammaticales

Je tiens à préciser que j'ai choisi d'utiliser l'écriture inclusive pour la rédaction de ce mémoire. Il y figurera donc des hybridations telles que spectateur·rice·s, ou encore, certain·e·s, par exemple.

Ensuite, précisons également, que l'emploi des termes femmes, hommes, féminin, masculin, et féminité et masculinité sont utilisés car ce sont les catégories genrées existant au sein de la société, où s'opère la bicatégorisation sexuelle, et où être cisgenre est la norme. Ces termes sont donc employés pour un meilleure compréhension, mais ils ne reflètent aucunement ma façon de penser.

I/ La performance, le médium pour questionner le genre féminin

1) La performance : un mode artistique choisi par les « femmes »

Dans son histoire, la performance est un médium qui a surtout été investi par des femmes. Il est vrai qu'il n'a pas la même charge historique que la peinture, médium dans lequel la figure du peintre, presque déifiée, est toujours associée à un homme. Il est donc important, avant de s'intéresser précisément à la performance, de questionner cette invisibilisation des femmes dans une histoire de la peinture majoritairement masculine.

.Une invisibilisation des « artistes femmes » dans l'histoire de l'art

Les femmes ont été perpétuellement invisibilisées et effacées au sein d'une histoire de l'art majoritairement faite et racontée par des hommes (blancs et venant d'un certain milieu). C'est ce que je cherche à démontrer à travers la performance *Séminaire sur comment devenir un historien de l'art*⁹, dans laquelle je joue le rôle d'une porte parole cherchant à prouver que l'on ne peut devenir un historien de l'art que si l'on est un homme. Cette performance que nous allons analyser à présent, est participative, les spectateur·rice·s qui le souhaitent, peuvent répondre à des questions. Ces questions cherchent à montrer au public une vérité différente de celle que l'on connaît. Comme, par exemple, une remise en question du génie total et absolu de Picasso, qui en réalité pour réussir à dû écraser et utiliser un certain nombre de personnes, et en particulier des femmes (pour les questions concernant Picasso, je m'appuie sur la biographie de Sophie Chauveau, *Picasso le Minotaure*¹⁰). Et, justement, cette question de l'absence de génie chez les artistes femmes au cours de l'histoire, est soulevée par Linda Nochlin dans son essai *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes*¹¹? Le fait qu'il n'y ait pas eu de grands artistes femmes passe, oui par l'invisibilisation des rares artistes femmes, qui malgré les énormes embûches sur leur chemin (la plupart venait d'une famille d'artistes), ont réussi à exister plastiquement. Mais, cette invisibilisation historique des femmes dans l'art passe aussi par un refus des institutions artistiques, de permettre aux femmes de devenir artistes, car, l'art est un domaine lié au pouvoir. C'est pourquoi donc aussi, il n'y en avait peu. Linda Nochlin prend notamment l'exemple du dessin d'après modèle nu, auquel

9 Cette performance dure entre 8 et 10min environ, en fonction de la participation ou non du public.

10 Sophie Chauveau, *Picasso le Minotaure*, Gallimard, 2020, 624p., Folio.

11 Linda Nochlin, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ?*, Thames Hudson Gb, 2021, 112p.

les femmes n'ont pas eu accès pendant une longue période, et qui pourtant était considéré comme un élément essentiel à la formation des peintres et des sculpteurs. Les femmes ont été acceptées tardivement aux beaux arts et dans les académies, et ont eu accès encore plus tardivement au modèle féminin nu (pas avant 1850 environ). Et, jusqu'en 1893, les femmes n'avaient pas accès au cours de dessin d'après modèle vivant. Quand elles en ont eu le droit, après cette date, le modèle était souvent revêtu en partie d'un drap. « Pour les femmes, se voir privées de cette ultime étape de la formation revenait donc à voir disparaître la possibilité de créer des œuvres majeures [...] »¹²

L'argument principal de Lina Nochlin dans son essai est donc le suivant, « la créativité est le résultat du soutien institutionnel et éducatif plutôt que d'un mystérieux germe du génie ou du talent ». ¹³ Elle contribue ainsi à déconstruire cette insinuation permanente sur le fait qu'il n'y aurait pas de génie artistique inné chez les femmes. L'idée de génie artistique est aussi abordée par Sophie Chauveau, qui démontre, avec l'exemple de Picasso, que ce dévouement total à la création est rendu possible chez lui parce que, tout au long de sa vie, des femmes (les femmes de sa famille, ses compagnes, ou des femmes qu'il employait) ont réalisé toutes les tâches ingrates lui permettant de créer librement et exclusivement.

Cette invisibilisation institutionnelle des artistes femmes a aussi eu lieu avec le médium de la performance, dans les années 1970, et notamment pour les artistes féministes, car peu sont celles qui sont reconnues aujourd'hui. Dans un de ses articles¹⁴, Clélia Barbut, une chercheuse actuelle dont le travail est dédié à la performance, démontre la disparition, avec le temps, de ces pratiques performatives engagées politiquement, des années 1970 en Californie. Elle s'appuie sur la théorie d'Amelia Jones, qui parle de ce phénomène, en qualifiant ces performances oubliées, de « corps-perdus ». Elle souligne le fait que ces « corps-perdus » n'étaient pas du tout invisibles à leur époque, et qu'ils ont même parfois dépassé leur communauté. Mais , ils ont subis, et leur créatrices avec, un « effacement » institutionnel.¹⁵ Et, en 2014, Cheri Gaulke, une artiste performeuse très prolifique dans les années 1970, dit, dans un entretien personnel avec Clélia Barbut, que même si la performance est maintenant enseignée, ce sont toujours des hommes blancs qui sont étudiés.¹⁶

12 Linda Nochlin, *Pourquoi n'y a t-il pas eu de grandes artistes femmes ?*, op.cit., p.148

13 Linda Nochlin, *Ibid.*

14 Clélia Barbut, « Du document aux entretiens. Transmission, mémoire et historiographie des performances féministes des années 1970 », dans *Constellations subjectives, pour une histoire féministe de l'art*, une anthologie présentée par Marie-Laure Allain Bonilla, Emilie Blanc, Johanna Renard et Elvan Zabunyan, 2020, Editions iXe, Collection racine de iXe. 360p.

15 Clélia Brabut, *Ibid.*, p.108

16 Clélia Barbut, *Ibid.*, p.107

Ensuite, j'aborde également, dans la performance *Séminaire sur comment devenir un historien de l'art*, la place de la femme d'artiste, avec ma question sur Guernica. D'après Sophie Chauveau encore, ce serait Dora Maar et non Picasso qui aurait eu l'idée de Guernica. Dora Maar, qui pourtant aurait abandonné la photographie, domaine dans lequel elle excellait (et possédait sa propre galerie), à la demande de Picasso, pour se mettre à la peinture et devenir dépendante de son "maître". Mais même ainsi, elle a été une grande source d'inspiration pour lui, mais n'a eu en signe de reconnaissance que coups et mépris. C'est le cas de beaucoup d'autres femmes d'artistes, elles-mêmes artistes, comme Ana Mendieta qui est sans cesse ramenée à l'œuvre de Carl André, ou encore Hannah Höch dont l'invention du photomontage a longtemps été attribuée à son compagnon, Raoul Hausmann.

Enfin, j'ai, pour cette performance *Séminaire sur comment devenir un historien de l'art*, choisi de porter deux costumes. Le premier, la toge universitaire renvoie à la figure du chercheur, de l'orateur, de l'homme puissant, détenteur d'un savoir. Car, rappelons-le, même si les femmes sont plus nombreuses que les hommes dans les universités et les écoles d'art elles sont ensuite sous-représentées dans les hautes instances artistiques et culturelles. Si on prend le cas de l'École des arts de la Sorbonne, il s'y trouve une majorité d'étudiantes. Au sein de l'enseignement, la représentation des hommes et des femmes est assez égalitaire. C'est même une femme qui dirige cet UFR. Mais, par contre, aucune femme n'a jamais été



Photos de Bernard Bousquet, Paola Fernandez, Performance, *Séminaire sur comment devenir un historien de l'art*, 2023, Festival Pile ou Frasq organisé par le générateur, au Regard du Cygne, Paris.

directrice de l'institut ACTE, qui est le laboratoire de recherches de l'EAS. Puis, j'ôte cette robe au cours de la performance. Je me retrouve donc, dans une robe, que j'ai confectionnée, faite entièrement avec des serpillières cousues entre elles, et ensuite, aspergée de peinture. Cette robe est assez explicite quant à ma vision du statut de la femme dans l'art (ou à côté de l'art). Je cherche donc, avec cette performance, à mettre en exergue cette impossibilité pour la femme d'exister dans cette histoire de l'art occidentale, puisqu'elle est sans cesse renvoyée à son statut de modèle, de muse, ou de serpillière.

.Une réappropriation par les « artistes femmes » du médium de la performance, corrélé à une prise de parole grâce au discours

« Si ce médium a pu servir de terrain aux revendications féministes, c'est que les femmes s'y trouvent à la fois actrices, créatrices et sujets. »¹⁷ Les femmes ont, même avant l'apogée de la performance, eu à la fois des rôles de créatrices et de sujets, ce qui leur laissait une certaine liberté, mais, ces représentations étaient faites pour des regards d'hommes, comme avec, par exemple, les tableaux vivants, à la fin du XIXe siècle. Cette stratégie a été reprise par la performance féministe, puisque beaucoup de femmes performeuses « [...] jouent ouvertement sur cette réalité duelle de séduction et de la dénonciation. » C'est le cas, entre autres, de Valie Export qui dénonce la réification de son corps, tout en le dénudant, ou en laissant des hommes la toucher, comme dans son action, *Tapp-und Taskino*, dans laquelle l'artiste se promène dans la rue vêtue d'une boîte en carton, au niveau du buste et invite les passants à la toucher en mettant leurs mains dedans.

Valie Export, *Tapp-und Taskino*, 1968, extrait vidéo d'une performance., Autriche



17 Juliette Berton et Carole Halimi, « Introduction », dans *La Performance : un espace de visibilité pour les femmes artistes ?*, 2020, consulté en ligne, awarewomenartists.com, consulté le 03 mars 2023.

Ensuite, la performance est un médium qui a été longtemps exclu de l'histoire de l'art, et difficile à dater étant donné que la première publication de son histoire a lieu en 1979 avec la sortie du livre de Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*.¹⁸

Cette exclusion et cette relégation sur le bas-côté ont sûrement contribué également à une appropriation de ce médium par les artistes femmes. Comme le dit bien Cheri Gaulke en 1980, « En performance nous avons trouvé une forme d'art jeune, en dehors des traditions de la peinture et de la sculpture. En-dehors des traditions gouvernées par les hommes. »¹⁹

Le choix privilégié de ce médium par les artistes femmes des années 1960-1970, est corrélé à la deuxième vague féministe qui déferle autour de ces années-là (les différent·e·s expert·e·s ne sont pas d'accord quant à la date de déclenchement de ce mouvement). Les revendications de ces féministes se basent sur un combat identitaire, la volonté de libération sexuelle, le fait de se libérer de l'assignation systématique de la femme, à la maternité et au domestique. Il va commencer aussi à y avoir une remise en cause du genre en tant que construction sociale, même si cela s'approfondira plus au sein du féminisme de la troisième vague (entre 1980 et 1990). Des espaces vont également se créer, au sein desquels les militantes et les artistes se retrouvent, et où des événements vont être organisés. Donc, les performances artistiques vont se nourrir des théories féministes, et le milieu militant va se nourrir aussi des actions artistiques, il s'agit d'un véritable échange qui explique aussi le choix de ce médium et la force contestataire qui en découle. Et les femmes vont aussi opter pour cette pratique artistique, car elle est une forme radicale directe, opérant dans l'instant présent, qui engage le corps leur permettant d'être créatrices et actrices tout en créant un lien entre leur intimité et l'espace social (en choisissant des sujets qui relèvent de leur quotidien ou de leur vécu en tant que femme, mère, épouse, etc..).

18 Roselee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours*, Thames & Hudson, Paris, L'Univers de l'art, 2001, 232 p.

19 Cheri, Gaulke « Performance art at the Woman's Building », *High Performance*, vol.3, n°3-4, 1980, p.156, citée par Clélia Barbut, « Du document aux entretiens. Transmission, mémoire et historiographie des performances féministes des années 1970 », dans *Constellations subjectives, pour une histoire féministe de l'art, op.cit.*, p.105

Ensuite, la performance est un médium qui permet aux artistes «femmes» de prendre la parole, une parole qu'elles n'ont pas forcément dans le monde de l'art ou dans la société. D'autant plus que la performance est « un art sans domicile fixe qui peut s'installer partout »²⁰ et n'a donc pas nécessairement besoin de l'accord des institutions ni d'un lieu de monstration, au pire, il y aura toujours l'espace public. C'est justement ce que développe Anne Creissels dans son travail plastique mais aussi théorique, avec son essai « Oratrices de L'indicible : le geste privé de la parole. »²¹ Elle y évoque l'importance de la prise de parole chez les femmes artistes, qui fait que le médium de la conférence-performance est l'outil de contestation et de libération idéal pour les femmes artistes. Comme le dit Anne Creissels dans son essai, les femmes ayant été exclues de l'espace du discours, de nombreuses artistes ont cherché, notamment par la performance, une autre forme de parole. Cette autre forme d'expression de la parole devant parcourir un chemin tortueux et semé d'embûches, elle transparaît souvent en actes, d'autant plus violents que l'aphasie a été longue et douloureuse.



Photo de Pierre Duval, prise sur le tournage de la performance filmée *Miss (im)Monde*, 2021.

Anne Creissels se réfère au

mythe de Philomèle dans les *Métamorphoses* d'Ovide, qui, a été violée par le mari de sa sœur, Thérée, roi de Trace. Celui-ci lui a ensuite coupé la langue, pour qu'elle ne puisse jamais dire ce qu'il lui avait fait, l'a enfermée, et a fait croire à sa femme que Philomèle était décédée.

20 Esther Ferrer citée par Véronique Daneels, « Du recyclage des performances féministes », *Ligeia*, vol.117-120, n°2, 2012, pp.107-115.

21 Anne Creissels, « Oratrices de l'indicible : le geste privé de la parole », dans Vangélis Ayhanassopoulos, Anaël Lejeune, Vassilis Salpistis « et.al. », *Quand le discours se fait geste : Regards croisés sur la conférence-performance*, Les presses du réel, 2018, 176 p.

Philomèle a alors tissé une toile pour avertir sa sœur de ce qui lui était arrivé (en donnant la toile à une servante, qui l'a ensuite transmise à sa sœur). Les deux sœurs se sont ensuite vengées en tuant le fils de Thérée (qui est également le fils de l'une et le neveu de l'autre), et en le lui faisant ensuite manger au dîner. « Au-delà de la barbarie, c'est la puissance de la parole tue qui s'exprime à travers ce mythe [...] Et prendre la parole d'une autre façon constitue bien un enjeu de la performance. »²²

Cette difficulté, à s'exprimer en tant qu'individu revêtant les caractéristiques de la féminité est ce qui s'opère dans ma performance filmée *Miss (im)Monde*. Au sein de cette performance, j'incarne la figure de la Miss, dont les gestes et la parole sont écrits et dictés par d'autres. On y voit donc une Miss monde factice (puisque ses attributs sont en carton et en papier toilette), qui récite son texte face à la caméra (ce texte relève de prélèvements effectués à partir de véritables discours de Miss, et surtout de Miss France). Celle-ci va, à un moment donné, oublier son texte, et face au ridicule de sa situation, il va alors s'opérer chez elle une bascule et un changement d'état. Sa parole propre étant muselée, puisqu'elle est l'étendard d'un système qui superficialise, hypersexualise et objective la femme, elle n'a d'autres choix que de s'exprimer par un geste fort et violent, celui de crier, d'arracher et de déchirer sa couronne et son écharpe de miss, puis de se griffer le visage, pour s'affranchir de ces carcans. Sa parole n'est donc plus, lisse policée et souriante, mais elle devient un râle violent. Ce détournement de la parole a conduit à une forme d'expression plus forte et politisée (la miss va ensuite demander au public de la dé-filtrer et de ne plus la laisser être un artefact.)

Cette lutte pour s'exprimer est aussi une idée développée par la performance *femmeusexaction#5, féminisme et burlesque*²³, que mentionne, ensuite, Anne Creissels. Au sein de cette action, Cécile Proust, (à l'origine du projet) qui est danseuse et chorégraphe, va mettre en scène Laurence Louppe, une grande théoricienne des arts de la danse. Il s'agit d'une conférence-performance dans laquelle Laurence Louppe, qui a alors soixante-sept ans, rampe sur le sol, son parcours est dur et éprouvant, pour arriver jusqu'à la table de conférence. Lorsqu'elle y arrive enfin, celle-ci affirme : « J'ai accédé au discours ». Il y a donc ici la dimension de transmission d'un savoir, ajouté à cette lutte pour prendre la parole. Cette conférence-performance montre la difficulté qu'il y a une pour une femme, dans la société, à accéder à cette prise de pouvoir qui consiste à transmettre un savoir, le temps d'une conférence. Avec ma conférence-performance *Séminaire sur comment devenir un historien de*

22 Anne Creissels, « Oratrices de l'indicible : le geste privé de la parole », dans Vangélis Ayhanassopoulos, Anaël Lejeune, Vassilis Salpistis « et.al. », *Quand le discours se fait geste : Regards croisés sur la conférence-performance*, op.cit., pp.133-134.

23 Cette performance a eu lieu au CCNLR de Montpellier, en 2005.

l'art, il y a cette même volonté de montrer qu'il est difficile pour une femme d'accéder au pouvoir que confère l'art, que ce soit aussi bien en tant qu'artiste qu'en tant que transmettrice d'un savoir artistique. En effet, cet aspect, lié au savoir, indissociable de la conférence-performance, est ce qui la différencie principalement de la performance. Et, c'est cette fonction de détention d'un savoir qui permet, avec ce médium, aux artistes femmes d'avoir du pouvoir. Pour Anne Creissels, bien que la conférence-performance soit un médium aussi utilisé par de nombreux hommes, et par des femmes qui n'ont pas forcément de visée féministe dans leur propos et leurs œuvres, il y aurait, selon elle « un enjeu particulier pour les femmes à investir cette forme, dans le sens où l'art oratoire est quelque chose qui est plus masculin *a priori*. »²⁴ C'est d'ailleurs ce qu'elle démontre dans sa conférence-performance de vingt minutes, *La délivrance des sibylles*²⁵. Pendant cette performance, Anne Creissels compare les conférencières performeuses à des sibylles, « oratrices de l'indicible »²⁶. Elle démontre que l'utilisation de leur corps dans un acte de transmission d'un savoir, permet à ces performeuses de prendre la parole et de se libérer, puisqu'ainsi, elles peuvent se réapproprier leur corps, se détacher d'une histoire de l'art écrite par des hommes, et ainsi en donner leur propre version. De plus, l'utilisation de la ritualisation propre à la conférence, mais aussi les accessoires, la mise en scène etc.. permettent de questionner la véracité de cette histoire, puisqu'en adoptant les codes de la conférence et du discours oratoire, on peut faire passer ce que l'on veut pour du savoir. En effet, comme elle le dit, « [...] ce n'est qu'en s'ouvrant à l'interprétation que le corps et l'esprit peuvent comprendre l'Histoire ; que la ritualisation du savoir est une des conditions de sa transmission. »²⁷ C'est pourquoi elle utilise l'image des sibylles, qui sont des oracles transmettant un savoir qui leur vient de l'au-delà. Elles sont donc à la fois les messagères et le message, elles ne sont donc plus passives dans cette passation d'un savoir et leur corps n'est donc pas, ici, objectivé. En faisant ce parallèle avec la sibylle, elle montre aussi qu'il n'y a qu'une mince frontière qui sépare le savoir du mythe, et, qu'il faut perpétuellement remettre en cause le savoir que l'on nous enseigne et que nous enseignons. En utilisant ces codes propres à la conférence (l'utilisation d'un pupitre, un costume universitaire, un discours universitaire, des déplacements scéniques s'inspirant de ceux de professeurs), dans mon *séminaire sur comment devenir un historien de l'art*, j'utilise

24 David Angius, « Délivrer le corps et les mots, Entretien avec Anne Creissels », dans *Les enseignements de l'artiste en conférencier*, dirigé par Sandrine Morsillé et Diane Watteau, Editions de la Sorbonne, 2021, p.104

25 Anne Creissels, « La délivrance des sibylles », dans *Constellations subjectives. Pour une histoire féministe de l'art*, une anthologie réalisée et présentée par Marie-Laure Allain Bonilla, Emilie Blanc, Johanna Renard et Elvan Zabunyan, *op.cit.*, pp.135-146

26 Anne Creissels, *Ibid.*

27 Anne Creissels, *Ibid.*, p.146

mon corps et ce pouvoir pour démontrer que ce savoir est bien construit subjectivement par celui qui le délivre.

2) Se réappropriier un corps devenu une image

Le corps de la femme est d'ailleurs un sujet central, dans l'histoire de la peinture, mais aussi de la sculpture. Il ne s'agit pas, bien entendu, d'un corps réel, mais d'une image de femme idéalisée, correspondant aux différents fantasmes des peintres et sculpteurs, et, qui s'est perpétrée au fil du temps, comme un canon et un standard. Les peintres puisaient dans leur imagination, mais, ils s'inspiraient aussi des représentations passées du « corps de la femme ». Un cliché, et une norme de corps idéal se sont donc peu à peu instaurés (s'adaptant tout de même à une époque et un contexte donné). Il va donc être essentiel, pour les femmes qui souhaitent investir le domaine des arts plastiques, de déconstruire ce canon historique, ce qui peut passer par la représentation de son propre corps.

.Une représentation d'un « corps de la femme » objectivé

Tout d'abord, une petite précision : les œuvres qui vont être mentionnées par la suite, parce qu'elles démontrent bien en quoi les corps des femmes ont depuis longtemps été réifié dans la peinture, mais aussi dans l'art en général, ne doivent pas être réduites aux discours qu'elles véhiculent. Il n'y a pas là d'intention de ma part, de nier leur dimension plastique, mais elles font partie d'une histoire qui a contribué à instaurer un canon, et c'est pourquoi il est important aussi d'en étudier la dimension hégémonique. Intéressons-nous à présent, à la représentation du sexe de chacune des catégories genrées, à l'époque antique. D'après Laure Adler²⁸, on représentait beaucoup le phallus, un culte lui était même voué, dans la majorité des civilisations. Les Romains avaient parfois pour habitude d'exposer une représentation de phallus à l'entrée de leur maison, on en a d'ailleurs retrouvé à Pompéi. Pour le sexe de la femme, c'est bien différent. Souvent, la représentation du pubis était limitée à un simple triangle. À l'Antiquité la femme est représentée comme une déesse mère, une mère nourricière dont les formes et les seins sont mis en avant, mais où le sexe n'est pas visible. En fait, on n'en représente que la partie extérieure. Selon Laure Adler, le fait qu'il y ait « du visible pour le masculin, de l'invisible pour le féminin »²⁹ est un dogme si ancré qu'on l'a

28 Laure Adler, *Le corps des femmes*, Albin Michel, 2020, 176p.

29 Laure Adler, *Le corps des femmes*, *Ibid.*, p.12.

intériorisé dans nos schémas de pensées. Cette non-représentation du sexe féminin s'apparente à un grand mystère, qui va soit, conduire à son idéalisation soit, susciter la peur et l'effroi. Cela va engendrer deux types de représentations de la femme, celle de la femme tentatrice, pécheresse, séductrice, et, celle de la femme parfaite, pure, et de surcroît, vierge.

La figure de la femme tentatrice est incarnée très tôt avec la représentation d'Ève, puisque c'est elle qui cède au plaisir et qui va, ensuite, tenter et séduire Adam. Quand on est né dans les sociétés occidentales, on s'est construit avec cette image de la figure de Ève. Et, dans sa représentation, la tentation est doublement incarnée, car, souvent le serpent qui la tente est mi-femme mi-animal. Comme dans le tableau de Michel-ange, *Le péché originel*, réalisé entre 1508 et 1512, ou encore chez Raphaël et son *Adam et Ève* de 1508 où la femme-serpent offre ses seins au regard d'Adam.³⁰ La Vierge incarne l'autre



Raphaël, *Adam et Ève*, fresque, 1508, détail, 120×105 cm, Musées du Vatican, Rome

versant de la représentation de la femme dans la peinture religieuse, c'est celle qui a réussi à enfanter sans avoir été pénétrée, et qui n'a donc commis aucun péché. Cette figure de la Vierge sera énormément traitée dans la peinture religieuse, et va, au fil du temps, devenir un véritable sujet, représentée peu à peu, plus proche des gens, de qui elle intégrera les foyers, ce que l'Église autorisera. Puis, petit à petit, on assiste à une ouverture de l'Église qui va permettre quelques touches d'érotisme au sein des toiles, avec par exemple, la figure de Marie-Madeleine qui est une pécheresse bien qu'elle soit vertueuse. On peut voir ce thème dans de nombreux tableaux comme, entre autres, dans *Noli me tangere* du Bronzino, où l'on peut voir l'attrait, autant spirituel qu'érotique, qu'a Marie-Madeleine pour Jésus. La Vénus, relevant plus du mythe que de la religion, est aussi l'incarnation de la femme rêvée par les peintres, et sera également un sujet moult fois abordé. Ensuite, l'orientalisme va également être un moyen pour les peintres d'objectiver ce corps des femmes, puisqu'il ne s'agit pas de

³⁰ Laure Adler, *op.cit.*, p.28.

femmes blanches, tout est permis. En effet, avec l'orientalisme, « [...] les femmes non blanches, sous le regard des peintres,

deviennent des objets et non plus des sujets de désir. »³¹ *L'Odalisque* de François Boucher, peint en 1745, en est une bonne illustration. Dans ce tableau, ce sont les fesses du modèle qui sont au centre, du point de vue mathématique mais aussi en termes de sujet. Tout est fait pour les mettre en valeur, avec cette grande quantité de velours bleu visant à faire ressortir le blanc des fesses du modèle. Cette toile aura un grand succès auprès du public. Ce lien entre corps des femmes et image s'est aussi développé par l'asymétrie et la division sexuée du travail au sein des ateliers. En effet, les femmes ont dû attendre 1880 pour avoir droit d'entrer dans les écoles d'art, donc juste qu'à cette date-là, la figure de l'artiste était presque exclusivement un homme. Et donc au sein de peinture, « l'homme est du côté de l'art quand la femme est du



François Boucher, *L'Odalisque*, 1745, huile sur toile, 53x64, Louvre, Paris

côté du sexe.[...] »³²,

l'homme est l'artiste tandis que la femme est le modèle. C'est exactement ce qu'évoque aussi Linda Nochlin dans son essai³³ de 1971. Elle y écrit que, jusqu'au XIXe siècle les femmes sont condamnées à n'être que des modèles, c'est pourquoi elle fait un parallèle entre deux

tableaux pour le démontrer. Elle dit donc que, « même les rares femmes qui se sont essayé à la peinture, ont pris le féminin pour modèle. C'est le cas, par exemple, d'Emily Mary, lorsqu'elle peint *Seule et anonyme* en 1857. Sa toile représente une femme artiste, pauvre, vulnérable et qui n'est pas respectée. En quoi son tableau est-il si éloigné de celui de Bompard, *Un début à l'atelier*, peint en 1881, dans lequel la femme est totalement

31 Laure Adler, *op.cit.*, p.74

32 Anne Creissels et Giovanna Zaperri, « Questions d'identité sexuée : l'histoire refoulée de l'art. », *Histoire de l'art*, Femmes à l'œuvre, n°63, 2008, p.155.

33 Linda Nochlin, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ?*, *op.cit.*, 112p.

objectivée ? »³⁴ Cette comparaison, que j'ai reprise pour ma performance *Séminaire sur comment devenir un historien de l'art*, insinue que la femme de cette époque se voit elle-même comme un modèle déshumanisé, puisque les seules représentations de femmes qui sont données à voir véhiculent toutes, cette même idée et ce même cliché. Mais, ce concept de femme objet ne s'est malheureusement pas arrêté au XIXe siècle, et a perduré jusqu'à aujourd'hui (jusqu'aux années 1970-1980 au moins). C'est à partir du XIXe siècle qu'apparaît justement le thème de la femme fatale dans les arts.³⁵ Les femmes, qui étaient jusque-là cantonnées à une certaine passivité vont avoir du pouvoir mais, pour ce faire, le corps est exposé au regard de l'homme et donc, il n'est pas totalement libre. La représentation de la figure de Salomé montre bien ce thème de la femme fatale, comme c'est le cas dans un des tableaux de Franz von Stuck, *Salomé*, peint en 1906. On y voit Salomé danser, le torse nu, à côté de la tête décapitée de saint Jean-Baptiste, l'érotisme et l'horreur s'y mêlent. D'après, le documentaire de Suzanne Brand, *La femme fatale dans l'art. Un mythe et sa déconstruction*, ce thème de Salomé, car provocant, était un moyen pour les artistes hommes de se mettre en avant sur la scène artistique. Cette idée de provocation en utilisant le corps «féminin» a beaucoup été pratiquée. Dans les années 1970, le travail de l'artiste contemporain Allen Jones, en est même la consécration. Ce sculpteur, a réalisé toute une série de meubles où le corps de la femme est littéralement un objet. Ce mobilier comprend des chaises, un portemanteau, une table. On est face à l'image totale de la réification de la femme puisque l'on boit et mange sur une femme, on s'assoit sur une autre, tandis qu'une troisième porte notre manteau. Surtout que, ces sculptures de femmes portent, en plus, des vêtements en cuir et en latex, évoquant les fantasmes masculins typiques que sont le sadomasochisme, et le bondage. Quand on regarde ces œuvres aujourd'hui, on ne peut ressentir que de la violence. Mais, pour Allen Jones, réinterrogé sur la question au sein du documentaire³⁶, il a fait ces sculptures seulement parce que c'était ce qu'il y avait, selon lui, de plus transgressif, et ose même dire qu'il se considère comme un féministe, étant donné qu'il a été élevé par des femmes.

Le travail d'Allen Jones, et le succès qu'il a eu (certaines de ses œuvres ont été achetées par entre autres, Elton John ou Roman Polanski) montrent que la sexualisation et l'objectivation du corps de la femme sont encore loin d'être dépassés. Il est vrai, qu'aujourd'hui ce type de travaux ne serait, je pense, plus toléré dans le monde de l'art, mais cette réification se fait toujours dans d'autres domaines, comme la publicité par exemple. C'est pourquoi, je souhaite

34 Paola Fernandez, extrait du texte de la performance, *Séminaire sur comment devenir un historien de l'art*, 2023, inspirée du livre de Linda Nochlin, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ?*

35 Voir le documentaire de Susanne Brand, *La femme fatale dans l'art. Un mythe et sa déconstruction*, 2022, 00h52min, diffusé sur arte le 8 mars 2023.

36 Susanne Brand, *Ibid.*

au sein de mon travail, montrer que les femmes sont encore, trop souvent, cantonnées à des rôles de modèles ou de potiches que ce soit à la télé, ou dans l'art. Dans *La sécheresse*, je suis d'abord une statue vivante dans un Musée, dans *C'est le moment des torpilles*, un mannequin dans une exposition, et dans *2053*, un mannequin sur un plateau télé.



Allen Jones, *Chair*, Sculpture, 1969

.Une réappropriation du « corps féminin » par la performance

L'utilisation du corps donc, et sa réappropriation par les artistes femmes est très importante puisque ce corps a sans cesse été réifié et peint à travers des regards d'hommes. Il est de ce fait, nécessaire, pour de nombreuses performeuses, à partir des années 1960-1970, années qui voient arriver la seconde vague féministe, de pouvoir jouer avec ce corps et surtout de pouvoir se jouer des représentations assignées au corps féminin. C'est pourquoi Tina Keane se positionne, dans sa performance *She* en 1978, dans une vitrine de magasin, se plaçant ainsi au même niveau qu'un mannequin, qu'une poupée ou tout autre objet matériel, générateur de désir et d'envie. L'idée est donc de sexualiser ce corps (ce que fait la société au quotidien), pour en dénoncer la réification. En effet, les femmes sont sans cesse ramenées à l'image qu'elles renvoient et donc, à leur corps. Même une femme considérée comme un monstre est aussi renvoyée à son image corporelle. C'est le cas par exemple, avec le mythe qui s'est créé autour d'Ilse Koch³⁷, la femme d'un commandant nazi vivant au camp de Buchenwald. En effet, lorsque son procès s'est tenu, de nombreux articles la montraient en bikini, et les journalistes ne pouvaient s'empêcher, au milieu de détails sordides sur ce qu'elle aurait fait,

37 Série de podcasts, « Ilse Koch, "la chienne de Buchenwald" », un documentaire d'Alain Lewkowicz, réalisé par Rafik Zénine, France culture, 10 mars 2023.

ou laisser faire à des Juifs, d'insister sur la courbure de ses formes. Tout s'est ainsi amalgamé, et on l'a qualifiée à la fois de femme exhibitionniste, de croqueuse d'hommes, de tortionnaire nazi, de sorcière etc.. Elle est devenue une icône pop et on a même réalisé, dans les années 1970, un film pornographique dont son personnage est la protagoniste. Dans les médias, les femmes sont donc sans cesse sexualisées, et ce peut importe la raison pour laquelle elle sont à l'origine, mises en avant. Dans les années 1970, de nombreuses performeuses vont adopter cette stratégie de dénonciation du contrôle du corps, ce qui a parfois été mal compris, car beaucoup d'artistes choisissaient d'incarner la victimisation de la femme, ou la femme sacrifiée dans leurs performances, comme on peut le voir dans les performances d'Ana Mendieta (comme avec la scène de viol qu'elle met en scène, dans *Rape Scene*, en 1973), de Gina Pane, ou de Yoko Ono, par exemple. Et, cela a été mal compris, aussi bien par des hommes que par les milieux féministes. Comme le dit Lucy Lippard, même si les femmes peuvent jouir de leur corps comme elles l'entendent, c'est un « [...] gouffre subtil qui sépare l'utilisation des femmes par les hommes à des fins de titillation sexuelle et l'utilisation des femmes par les femmes pour exposer cette insulte. »³⁸ C'est ce que démontre l'affiche réalisée par Hannah Wilke, *Beware of Facist Feminism* (qui signifie, prenez garde au féminisme fasciste), en 1974, aux États-Unis. L'artiste y pose à moitié nue « avertissant des dangers d'une certaine forme de puritanisme féministe qui s'en prenait aux femmes elles-mêmes, à leur sensualité et au plaisir lié au corps. »³⁹ Ce qui dérange, c'est qu'avec cette image victimaire les femmes artistes contribueraient elles aussi à une objectivation du corps des femmes. Alors que pourtant, le fait de placer la femme dans une position de victime ou de femme qui est sacrifiée relève d'une volonté de la part de ces performeuses de montrer et de dénoncer ces violences, qu'on ne voit pas dans la société, ce qui est, une étape nécessaire pour amener plus tard à la subversion. Mais, dans les années 1960-1970 toutes les femmes artistes ne vont pas choisir de se réapproprier leur corps ainsi, et c'est d'ailleurs le cas de Valie Export, avec notamment sa performance *Genitalpanik*, réalisée en 1969.

38 Lucy Lippard, dans « *The pains and pleasures of Rebirth : American and European Women's Body Art*, in *Art in Americ*, vol 64, n°3, mai-juin 1976, reproduit dans *Lucy Lippard, From the Center Feminist Essays on Women's Art*, E.P Dutton, 1976, p.125. Elle est citée par Sandrine Meats, « Le corps comme territoire du féminin : la performance dans l'oeuvre des artistes femmes des années 1970 en Grande-Bretagne » *Ligeia*, vol. 121-124, no. 1, 2013, p.125

39 Roselee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours,op.cit.*, p.175

Aktionshose : *Genitalpanik* est un tirage photographique qui est l'archive d'une performance réalisée par l'artiste,

en 1968, dans un cinéma munichois.

Lors de cet événement, Valie Export est entrée

dans une salle où était diffusé un film

pornographique, et a déambulé dans les

allées, une mitraillette à la main,

et, portant un



Valie Export, *Genitalpanik*, 1968

pantalon de cuir fendu à l'entrejambe ce qui laissait voir son sexe nu. Cette performance avait pour but de dénoncer cette objectivation du corps des femmes, et leur réduction à un simple objet sexuel. Mais, elle n'utilise pas la même image que certaines de ces camarades évoquées précédemment, au contraire elle prend le pouvoir, puisqu'en montrant son sexe, signe de l'objectivation de son corps, elle pointe tous les hommes du cinéma avec une arme de gros calibre. Et, dans les années 1980-1990, années de la troisième vague féministe, on assiste à une mutation de la représentation de leur corps, par les artistes performeuses, qui vont justement, avoir recours, encore plus qu'auparavant, à la violence et à la prise de pouvoir dans leur manière de dénoncer l'objectivation du corps féminin. La mise en scène de ce corps sera différente et s'éloigne de la victimisation.⁴⁰ La performance de Patty Chang, *Shaved (at a loss)*, qui signifie « Rasé (à perte) », qu'elle réalise en 1998, en est une bonne illustration. Pour cette action, l'artiste va se bander les yeux avant de se raser le sexe, donc elle met son corps en scène, face au danger, et, évoque ainsi la violence faite aux corps des femmes. Mais elle prend le pouvoir en étant actrice de cet acte violent. Grâce à la parole, qu'elle prend pendant l'acte, lui permet de rendre la situation moins dramatique et plus amusante.

Ensuite, l'artiste cubain Carlos Martiel travaille aussi sur la réification du corps mais dans son cas il s'agit d'un corps colonisé. Le même principe est utilisé, même si son travail n'est pas

40 Voir, 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*, mémoire en études théâtrales, Université Rennes 2 Haute Bretagne, 2019, 180p.

sur le genre. Carlos Martiel va lui utiliser son corps, par le médium de la performance, pour montrer et incarner « [...]l'expérience des minorités structurellement marginalisées. »⁴¹



Patty Chang, *Shaved (at a loss)*, 1998

Il va donc évoquer des questionnements liés à la race, à la migration, et à l'injustice. Lors de sa performance *Tierra de Nadie*, effectuée en 2022, à la Galerie Continua, à Paris, l'artiste s'enfonce dans la peau les drapeaux des pays qui ont colonisé Cuba. Puis, il reste nu pendant une heure, immobile, face au public. Les gens allaient et venaient, le prenaient en photo. Sa nudité, acte fort et dérangeant nous met dans une position de voyeur. Cette nudité, cette immobilité, cette souffrance, qui nous sont imposées, nous placent dans la position de l'homme blanc dominant, du colonisateur. De plus, nous sommes habillés face à lui, et les gens présents lors de cette performance étaient tous de peau blanche tandis que lui est noir et nu, ce qui a contribué à renforcer un état de malaise. D'autant plus que certains riaient, par gêne ou par moquerie, d'autres le filmaient et le prenaient en photo. De plus, le corps des Hommes noirs a été aussi, comme on le sait, énormément objectivé au cours de l'histoire, et pour ce qui est des femmes noires, elles sont encore plus sexualisées et objectivées, que les femmes blanches, au sein de la société. Donc, il se pose clairement en position victimaire, en restant immobile avec les drapeaux lui transperçant la peau. Nous sommes pourtant en 2022 lorsqu'il réalise cette action, donc près de 53 ans après les performances d'art corporel des femmes des années 1970. Et ce positionnement, fonctionne toujours, nous plaçant dans le rôle de bourreau, et nous montre les inégalités qui persistent. Pour la réification du corps féminin, existant toujours dans la société (même si ce sujet est différent de celui de la colonisation passant par l'objectivation des corps), il est, je pense, encore utile de la montrer mais, peut-être que l'ajout de la parole et d'humour comme le fait Patty Chang peut permettre une plus grande adhésion de la part du public, ce qui sera plus prompt à le faire réfléchir à l'idée véhiculée. Dans mon travail, contrairement à ces trois artistes, je n'utilise pas la nudité, mais seulement la suggestion. Surtout qu'aujourd'hui, où l'hyper sexualisation de la femme dans notre quotidien passe plus par le dévoilement du corps de la femme que par sa nudité. La nudité de la femme, hors films pornographiques, est très mal vue dans la société. (comme

41 Cartel accompagnant l'œuvre de Carlos Martiel, *Fundamento*, tirage chromogène sur aluminium, 2020, exposée à la Galleria Continua, à Paris.

nous l'avons vu, les femmes artistes qui ont utilisé leur corps nu dans la performance ont souvent été mal perçues.)

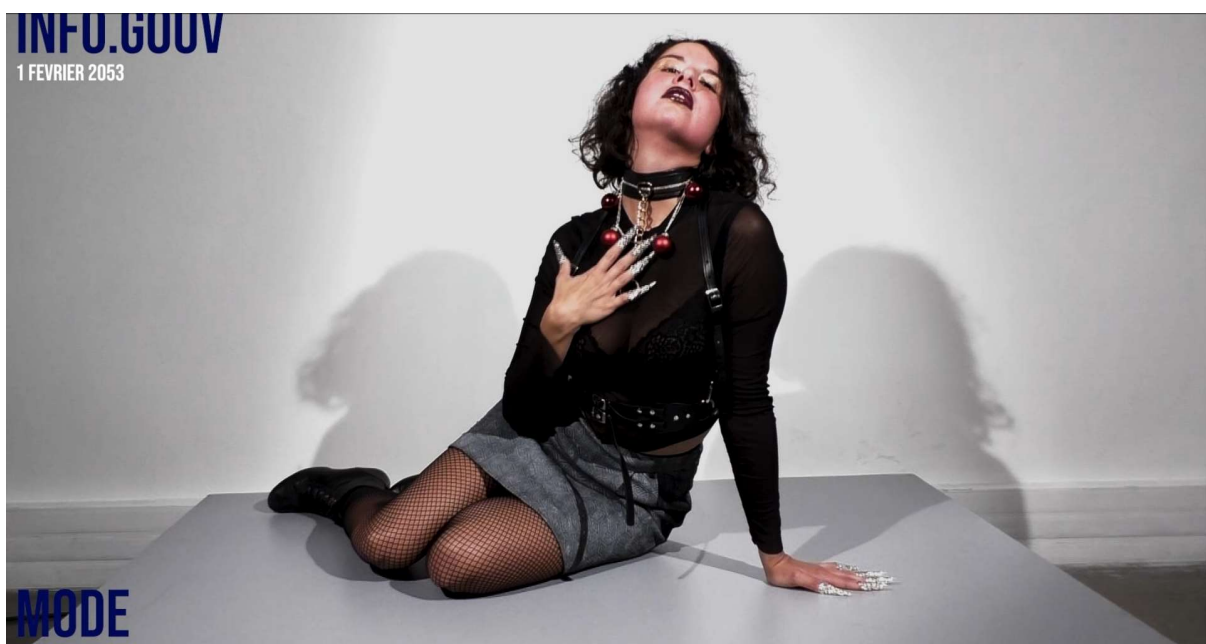
On aime voir des femmes nues idéalisées sur des affiches publicitaires ou dans des films, mais certainement pas des femmes réelles. Et, contrairement aux performances de Carlos Martiel et de Valie Export, les miennes s'accompagnent d'une prise de parole, comme chez Patty Chang, ce qui me permet de compléter le geste et l'image produite par mon corps, avec le discours qui l'accompagne. Comme dans la performance *Shaved(at a loss)*, je choisis de dédramatiser la situation, en invoquant l'humour, le costume et l'amusement. Dans *2053*, une performance filmée étant une dystopie se déroulant en 2053, cette hypersexualisation de mon corps dans une position suggestive est complétée et étayée par un discours vantant les mérites d'un nouveau collier de « chienne », réduisant la femme à un simple objet sexuel. Mais cette esthétique proche du télé-achat des années 80, ainsi que l'ironie et le ridicule du discours et de l'image (un costume loufoque et "fabriqué", une ambiance et des couleurs vintage) nous renvoie à l'absurdité de notre société où l'image des femmes est sans cesse remodelée et utilisée à des fins commerciales. C'est ce que l'artiste Gral démontre avec la réalisation de fausses affiches publicitaires, *Try me for free*, dans lesquelles il se met en scène, posant de manière sensuelle « [...] détournant de réels slogans pour leur donner une charge libidinale, baignant dans une hypersexualisation infantile dérangeante. »⁴² Tout est faux sur cette affiche, on voit bien qu'il ne s'agit pas d'un enfant même si l'image le suggère, le corps est sexualisé. Ce n'est pas l'image du corps de Gral, mais une fabrication d'un corps fictif, une mise en scène. C'est la même chose que j'essaye d'insinuer dans la performance *2053*, les corps des femmes sont instrumentalisés et donc, les



Carlos Martiel, *Tierra de Nadie*, 19 février 2022, performance d'une heure, Galeria Continua, Paris.

⁴² Bastien Gral, *Au-delà : Transgression. Trans-identité. Transcendance*, mémoire en arts plastiques, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2021, p.36

femmes robots vont progressivement remplacer les femmes humaines. Mais cela va s'effectuer de manière idéologique puisque ce sont les femmes humaines qui vont progressivement se transformer en objets animés. Dans cette performance filmée, on voit une présentatrice énoncer de nouvelles lois, aussi absurdes que contraignantes, pour les individus de sexe féminin. Mais, en même temps, ces lois ne sont pas si éloignées des rapports de pouvoir entre les sexes, dans notre société (avec par exemple l'avortement qui redevient interdit dans certains États occidentaux comme aux États-Unis ou en Pologne). Ces lois renvoient toutes à l'instrumentalisation et à l'hypersexualisation du corps des femmes, ainsi qu'à l'obsolescence de ces corps puisque, dans nos sociétés, la femme vieillissante est mise au rebut et n'est plus qu'une mère ou une femme au foyer, et quand elle ne peut plus enfanter, elle n'est plus rien.



Paola Fernandez et Josephine Zabierek, *2053*, 2022, performance filmée,

3) Le Brouillage des domaines et des frontières (en utilisant des éléments provenant de la conférence, du théâtre et des arts plastiques)

Cette réappropriation du corps et la dénonciation de sa réification, sont, dans mon travail, toujours accompagnées d'une prise de parole, et donc d'un discours permettant de clarifier mon propos. Ce discours est également lié, en partie, à la transmission d'un savoir (fictif ou réel). Mais pour transmettre un savoir, et prendre le pouvoir par la parole, il faut s'aider de nombreux outils empruntant à la fois à l'univers du théâtre, à celui de la conférence et au médium de la performance artistique.

. L'Utilisation du langage et de la plasticité de la voix

Tout d'abord, un élément essentiel lorsque l'on fait un discours : le langage et la plasticité de la voix. En effet, la voix peut être une véritable matière malléable que l'on peut utiliser à foison pour éclairer, préciser, ou détourner son propos. De nombreuses



Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975, performance filmée

combinaisons sont possibles. Mais deux procédés reviennent assez souvent dans les performances féministes ou du moins, engagées. La première de ces stratégies consiste à dissocier l'émotion que pourrait susciter le propos, de la plasticité de la voix, en prenant une voix très douce pour parler d'un massacre sanglant, par exemple.

La seconde stratégie est la dissociation entre la voix et le corps, en utilisant, entre autres, sa propre voix en off pendant que le corps se meut. Martha Rosler a recours à la première option, dans sa performance *Semiotics of the Kitchen*, en 1975. Elle y manipule des ustensiles de cuisine tout en récitant l'alphabet, mais, cet alphabet renvoie à des termes ayant trait à l'enfermement des femmes dans le quotidien des tâches domestiques. Sa manière de dire les mots est froide et passive. Cette plasticité de la voix aide à mettre en lumière la passivité et la froideur de ce système d'enfermement de la femme puisqu'elle « [...] manifeste l'enfermement du féminin (et du langage féminin) dans le quotidien. »⁴³ C'est cette idée de froideur vocale, presque robotique, répétitive et musicale que je cherche à produire au sein de mon travail et de mes expérimentations. Je choisis aussi de le faire dans ma performance *Une femme n'est jamais trop maigre*, en prenant une voix robotique, impersonnelle et sans intonation. Cela me permet de faire un parallèle entre ce débit froid et distant, et le renvoi

43 Anne Creissels, « Oratrices de l'indicible : le geste privé de la parole », dans Vangélis Ayhanassopoulos, Anaël Lejeune, Vassilis Salpistis « et.al. », *Quand le discours se fait geste : Regards croisés sur la conférence-performance*, op.cit., p.138.

systématique des femmes à leur corps. Les phrases que je débite caractérisent des femmes célèbres (comme Brigitte Macron, la chanteuse Yseult, ou encore Audrey Tautou), mais seulement par leur maigreur ou leur grosseur, selon un curseur que la société définit, bien entendu. Dans une autre de mes performances, *Séminaire sur comment devenir un historien de l'art*, je n'ai recours qu'à l'accumulation du langage et à l'accélération du débit de parole, sans la voix robotique. Mais je n'utilise ce procédé qu'à deux moments précis, au moment où je débite les atrocités commises par Pablo Picasso sur ses compagnes et/ou amantes, et, au moment où je dresse la liste des femmes artistes de la Renaissance italienne, que la majorité des gens ne connaissent pas. « Qui, a enfermé l'une de ces compagnes à clefs pour ne pas qu'elle couche avec tout le monde. Enfoncé sa cigarette allumée dans la joue d'une autre parce qu'elle lui aurait menti. Violé à plusieurs reprises une jeune fille de dix-sept ans. Transformé de nombreuses femmes en esclaves sexuelles. Frappé et battu violemment ses amantes, jusqu'à les laisser parfois inconscientes sur le sol. Puis s'en est vanté par la suite. S'est adonné à des actes de proxénétisme en livrant deux étudiantes, mineures, en gage de présent, à un ami qui s'ennuyait. Étudiantes de qui il avait confisqué les papiers d'identité pour les contraindre à accepter. Étudiantes encore, de cinquante-cinq ans ses cadettes, avec qui il avait lui-même eu des relations sexuelles, abusant ainsi de son statut et de sa gloire. A refusé catégoriquement que l'une de ses compagnes se fasse opérer parce qu'il avait trop à faire et avait besoin d'elle pour l'intendance de la maison. Qui enfin, a osé affirmer qu'il préférerait ses femmes mortes plutôt qu'heureuses dans les bras d'un autre ? »⁴⁴ Cette question que je pose, et dont la réponse est, Pablo Picasso, est construite en crescendo, le propos évolue graduellement jusqu'à l'acte le plus répréhensible, souhaiter la mort de ses anciennes amantes si celles-ci ne souhaitent plus être avec lui. Le fait de débiter le texte très rapidement, et avec une voix atone, aide à renforcer ce sentiment de dégoût et de choc face à ces actes. J'ai pu observer cette technique au sein d'un spectacle mêlant chant, musique, et théâtre. Il s'agit du spectacle *A contre-courant* de la compagnie Jolie Môme, créé en 2021 et se jouant encore actuellement. Les artistes y déclament et chantent des textes toujours très engagés politiquement et socialement, qui ont par exemple, pour thème, l'immigration, le féminisme, la division sexuelle du travail, le réchauffement climatique, l'irrationalité de la guerre, ou encore l'inertie et l'extrémisation du gouvernement. À la fin du spectacle, l'une des comédiennes va débiter une liste de maux que le monde connaît, en lien avec la guerre, les inégalités, les injustices etc. . Elle procède par accumulation, avec une voix froide et un

44 Extrait du texte de ma performance *Séminaire sur comment devenir un historien de l'art*, s'inspirant du livre de Sophie Chauveau, *Picasso, le minotaure*.

rythme effréné, pouvant à peine respirer, comme si elle allait s'étouffer avec les mots. Cela a procuré un sentiment fort chez les spectateur·rice·s, dont je faisais partie. J'ai donc utilisé la même technique avec ma question sur Picasso. Plusieurs personnes qui ont pu voir la performance *Séminaire sur comment devenir un historien de l'art*, m'ont d'ailleurs fait comme retour que ce passage leur avait « donné froid dans le dos », et fait « hérissier les poils ». Ensuite, le deuxième procédé consiste à préenregistrer la voix et à la diffuser lors de la performance, pendant que le corps agit indépendamment de cette voix. C'est ce que fait Anne Creissels dans son travail performatif. L'enregistrement lui permet aussi de travailler le texte plastiquement, en baissant le son ou en brouillant la voix par moments. Sa performance, *La délivrance des sibylles*⁴⁵ en est un bon exemple. Lors de cette conférence-performance, Anne Creissels a donc préenregistré sa voix, dont elle modifie la hauteur sur certains passages. Cela lui sert à casser ce protocole strict de la conférence, étant donné qu'elle en épouse les codes de par sa mise en scène, assise derrière un bureau, un diaporama projeté en toile de fond. De plus, sa gestuelle, elle manipule des feuilles, les jette, en fait des rouleaux, aide aussi à brouiller cette mise en scène d'autorité professorale. L'artiste utilise aussi sa voix comme brouillage, en faisant des vocalises sur sa voix off enregistrée. Cette dissociation entre le corps et la voix est également ce que j'utilise dans ma performance filmée *2053*. Dans la seconde partie de cette performance, mon corps (vêtu d'un haut transparent laissant deviner mes dessous) joue un mannequin passif se tenant dans des poses lascives et sensuelles, et portant un collier de chienne. Mais la voix off, que j'ai enregistrée au préalable, vient contredire ce corps puisque même si cette voix est également lascive et sensuelle, son propos, par son absurdité et son ironie, signifie que je critique justement cette obligation à la sensualité et à la passivité quand on est une femme. Ensuite, le fait d'utiliser l'accumulation sur un rythme rapide, lorsque j'énumère les noms des artistes femmes de la Renaissance italienne a là, un effet inverse. En effet, cela m'aide, accompagné d'une marche rapide, à renforcer le sentiment qu'elles ne sont pas importantes et que cela ne mérite pas de s'attarder sur leur nom. Donc la gestuelle vient compléter cette plasticité vocale. Pour l'exemple cité plus haut sur Picasso, et même dans le cas du spectacle *A contre-courant* de la compagnie Jolie Môme, le corps est lui immobile, face au public, pour que rien ne vienne perturber le langage et l'intensité de la voix qui le prononce. Le contenu du discours est ainsi au centre. L'utilisation de la voix, en corrélation avec les mouvements du corps permet de détourner cette opposition du corps et de l'esprit, et dans le cas des femmes, d'aller encore plus loin,

45 Anne Creissels, « La délivrance des sibylles », dans *Constellations subjectives. Pour une histoire féministe de l'art*, une anthologie réalisée et présentée par Marie-Laure Allain Bonilla, Emilie Blanc, Johanna Renard et Elvan Zabunyan, *op.cit.*

puisqu'en prenant la parole, de manière contestataire, elles peuvent s'affirmer et sortir de la forme de réification qui leur a été assignée. Dans sa performance, *She*, qui a eu lieu en 1978, et que nous avons déjà mentionné précédemment, Tina Keane joue de cette passivité lascive attribuée aux femmes en simulant un mannequin dans une vitrine de magasin, (comme j'ai choisi de le faire aussi dans 2053) mais grâce au langage et à sa voix, par le poème projeté et par sa propre voix déclamant ce poème à la fin, elle devient actrice. Avec cette corrélation entre passivité corporelle et activité vocale, elle « [...] dénonce cette situation- celle du rôle stéréotypé de la femme réduite à son image, son ombre- en imposant, contre la présence anonyme d'un mannequin passif et astreint au silence, celle active de l'auteure. »⁴⁶ C'est exactement la même stratégie que j'utilise dans la majorité de mes performances, se servir du langage, de la voix, ainsi que de la mise en scène pour se réapproprier ce corps incessamment objectivé.

.Les différents personnages créés et utilisés

Ensuite, pour me réapproprier ce corps et jouer avec ses représentations, j'utilise également la création de personnages, reconnaissables par les costumes qu'ils revêtent et les statuts qu'ils détiennent. Deux catégories de personnages bien distinctes ont commencé à émerger au sein de mes créations. Il y a d'un côté les personnages « forts » et, de l'autre, les personnages « faibles ». Les personnages « forts » seraient associés à une idée de ce qu'est la masculinité, tandis que les personnages « faibles » à une idée de la féminité. Cette idée de masculinité et de féminité implique nécessairement une différence de statut entre ces deux catégories. Les personnages « forts » prennent la parole tandis que les personnages faibles sont immobiles (à l'image de mon personnage de femme-sapin de Noël), hormis le personnage de la muse/serpillière. Ce dernier comporte un costume assez explicite pour ne pas y ajouter une immobilité suggestive. Entrent dans la catégorie des personnages « forts », ceux qui prennent la parole, les personnages suivants : Le/la professeur·e en histoire de l'art, la présentatrice TV, la cuisinière, le modèle qui s'émancipe. Et, dans la catégorie des personnages faibles, qui sont muets et immobiles : La femme muse, modèle et serpillière, la femme sapin de Noël, la miss (im)Monde, la sculpture dans un musée, et le/la mannequin·e.

46 Sandrine Meats, « Le corps comme territoire du féminin : la performance dans l'œuvre des artistes femmes des années 1970 en Grande-Bretagne » *Ligeia*, vol. 121-124, no. 1, 2013, p.235

L'idée est de revêtir le rôle d'au moins deux personnages différents au sein d'une même performance pour évoquer ce changement de genre, impliquant une modification du statut, ce qui vient appuyer le fait que ce sont encore des hommes blancs qui occupent les postes les plus importants et qui ont le plus de pouvoir dans les sociétés occidentales.



Paola Fernandez, Personnages de la performance *Qui suis-je*, 2023, photos de Quentin Strauss

C'est ce que je fais, par exemple, dans la performance *Qui suis-je ?* lorsque je passe d'une présentatrice TV sexiste en habits noirs assez neutres (portant des marqueurs de la féminité considérés comme acceptables au sein de la société, rien de vulgaire ou de trop suggestif) à une femme sapin de Noël totalement objectivée, portant une robe moulante et transparente au niveau des seins, qui en se branchant devient littéralement un objet. On ne peut donc pas dire que je change réellement de genre puisque je reste cet individu aux caractéristiques féminines, mais cela est subtil et sous-entendu. En endossant un rôle majoritairement exercé par des hommes au sein de la société, en prenant la parole et en utilisant aussi un langage masculin et sexiste, je suggère d'appartenir moi aussi à cette catégorie, le temps de la performance. Ce basculement de statut impliquant un changement de genre m'a été inspiré directement par le travail de Grayson Perry. Quand il endosse les costumes du personnage de Claire, Grayson

Perry reste un homme qui porte les marqueurs de la féminité, il ne cherche pas à se faire passer pour une femme, il serait donc plutôt agencer le temps de ses actions costumées. Comme il le dit lui-même, « [...] attention : même depuis un hélicoptère, on peut voir ce que je suis, c'est-à-dire un homme qui porte une robe ! »⁴⁷ Pour ma part, étant comme Grayson Perry, une personne cisgenre je cherche aussi à dépasser, d'une manière moindre que lui, ces frontières du genre. Car les marqueurs de la féminité qu'il utilise sont très forts et codifiés : des robes à froufrous, des talons, la couleur rose. Il s'agit presque d'une parodie de cette féminité justement.

Pour finir, ces personnages aident aussi à apporter un côté amusant, ludique et théâtral à mon propos. Puisque comme au théâtre, je me costume en fonction du rôle que je joue, je change aussi ma façon de parler en fonction du personnage que j'interprète. Par exemple, dans ma performance *La Sécheresse*, mon personnage est une femme travaillant en tant que sculpture vivante dans un musée. Quand ce personnage s'adresse au public son registre de langage est plus familier que les personnages de conférencière, ou de présentatrice TV. On se rapproche ici, plus du stand-up que de la conférence, même si un savoir est tout de même transmis (sur l'épilation et la sécheresse d'un lac).

.Le mélange des genres

La forme performative que je produis est à la croisée de différents domaines que sont la performance, le théâtre et la conférence. Certains artistes parlent de conférence performance, mais ce terme me semble trop cloisonnant pour qualifier mes performances. Dans les années 1960 et début 1970, la performance et le happening se sont développés dans une certaine opposition vis-à-vis du théâtre. Pour ces artistes, la performance ne devait aucunement emprunter au théâtre, mais devait au contraire, briser le quatrième mur et permettre d'entrer directement en contact avec le public. De plus, le théâtre était considéré comme artificiel, tandis que la performance devait privilégier l'immédiateté de l'action. Mais aujourd'hui, de nombreux·se artistes performeur·euse·s reviennent au théâtre, s'intéressent au théâtre. Il y a tout d'abord un retour de la parole et du discours au sein de la performance artistique, et ce, dès les années 1970, mais aussi un intérêt très fort porté, dans les années 1980, au théâtre, au cabaret et au divertissement en général⁴⁸. Et, plus récemment, les artistes ont choisi d'emprunter aussi à la conférence. En fait, entre ces trois éléments que sont la performance, le

47 Grayson, Perry, *Vanité, Identité, Sexualité*, Liénart, octobre 2018, p.28.

48 Roselee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours, op.cit.*, pp.177-181

théâtre et la conférence, il y a des similitudes de dispositifs. Il y a « [...] une similitude dans leur mise en espace qui justifie les glissements de l'un à l'autre et explique les confusions qui peuvent en découler sur leurs identités respectives. »⁴⁹ En effet, pour ces trois médiums, il y a la nécessité de la mise en scène, mais aussi « [...] une préoccupation première du rapport qu'ils entretiennent avec leur public. »⁵⁰ Il est très intéressant pour ma pratique de pouvoir naviguer entre ces trois univers, sans se soucier d'appartenir plus à l'un qu'à l'autre, puisqu'en fonction de mes performances, l'un de ces médiums peut l'emporter sur les deux autres. Cela me permet une très grande liberté et d'articuler de nombreux outils entre eux. Interviennent donc l'utilisation de l'humour et l'univers du divertissement, le choix du registre, le jeu sur l'adresse, le pouvoir de la mise en scène, la transmission d'un savoir et la question de la pédagogie, l'importance de l'autobiographie (simulée ou réelle) et l'expérience d'échange avec le public. Commençons par s'intéresser au retour sur mes expériences avec les spectateur·rice·s, surtout dans les performances participatives. Le/la spectateur·rice ne s'attend pas forcément à être interpellé car mes performances peuvent ressembler à un spectacle puisqu'elles empruntent au théâtre et au divertissement. Certains sont mal à l'aise, baissent la tête, évitent de croiser mon regard, n'osent pas répondre, ou répondent très doucement. Mais le public peut aussi être imprévisible. Il m'est arrivé, pour *Séminaire sur comment devenir un historien de l'art*, qu'une personne anticipe ma question et dise la réponse spontanément, en me coupant la parole. Peut-être que, dans ma manière de parler ou de me conduire, j'ai laissé sous-entendre qu'il y avait une liberté à laquelle les spectateur·rice·s pouvaient recourir. J'ai pu performer *Séminaire sur comment devenir un historien de l'art*, à trois reprises, à chaque fois le lieu était différent. La première fois, il s'agissait d'une salle de classe (de l'École des arts de la Sorbonne), la seconde fois d'un théâtre (le Regard du Cygne), et la troisième, de la Galerie Michel Journiac. J'ai donc pu constater que le lieu influait fortement sur la réactivité ou non de mon public. Le théâtre a été le lieu permettant la plus grande effervescence, le public y étant nombreux (entre cinquante à soixante-dix personnes) les réponses fusaient de manière spontanée, les gens communiquaient entre eux et à travers la salle. A contrario dans la salle de classe, le cadre étant plus propice à la réception d'un savoir sans participation de l'auditeur (j'ai moi-même eu beaucoup de mal à répondre aux questions des professeurs dans ma scolarité), le public est beaucoup plus dur à animer. Au sein de la galerie, cela a été plus mitigé, les spectateur·rice·s étaient au nombre de

49 Marie-Noëlle Semet, «De la conférence au théâtre, à la performance ; emprunts au théâtre ; conférences et leçons mises en abyme. », dans *Les enseignements de l'artiste en conférencier*, sous la direction de Sandrine Morsillo, et de Diane Watteau, Editions de la Sorbonne, 2021, p.160

50 Marie-Noëlle Semet, *Ibid*, p.160

quinze environ et ceux qui participaient, étaient assez timide, l'un d'entre eux a même levé la main pour que je l'interroge. Mais le lieu influe aussi de par les dispositifs qu'il engendre. Il est vrai qu'au théâtre, on peut aussi avoir recours à la lumière, en éclairant le public avant mon passage, j'ai donné un indice au public quant à sa participation future. Et, avec la popularité grandissante du stand-up, les gens ont l'habitude de se faire interpellé par un comédien et d'interagir avec lui. De plus, cette participation avec le public permet de créer de véritables échanges, et, comme il me force à improviser, rend la performance plus « vraie » et donc plus divertissante et agréable à regarder pour les spectateur·rice·s. Iels sont d'autant plus attentifs, car ils savent qu'ils vont devoir participer. Et l'improvisation, qui découle de cette interaction avec le public, entraîne de la tension, ce qui est un moyen de maintenir l'attention des auditeurs et des auditrices. Comme le dit Agnès Foiret, «le risque de défaillir, de dérapé, instaure une tension qui intensifie l'attention. »⁵¹ Cette relation avec le public est aussi rendue possible par l'ambiguïté engendrée par l'adresse, car en utilisant le «tu » et le « vous », ce que je fais pour toutes mes performances, on fait tomber le quatrième mur. Il n'y a donc plus de séparation comme au théâtre. Le regard permet aussi de forcer l'attention d'un·e spectateur·rice qui serait récalcitrant. Continuons avec le choix du registre. L'artiste performeur Charlie Jeffery dit qu'il essaie « [...] de passer d'un registre à l'autre pour que le public ne puisse jamais s'installer dans une certitude en identifiant le genre de spectacle qu'il est en train de voir.»⁵² Dans mes performances, l'incertitude s'installe grâce à l'ambiguïté que je choisis d'instaurer au sein de mon discours, en fonction du personnage que j'endosse (tantôt une femme sexiste, tantôt féministe, tantôt femme de sciences et tantôt charlatan). Cela est renforcé par le fait que j'utilise le prélèvement (dans des livres, des articles, des documentaires, des magazines, des essais etc..)Le public peut donc se questionner quant au genre du spectacle qu'il est en train de regarder, est-ce un savoir véridique que l'on me transmet ? Fictif ? S'agit-il d'une réelle conférence ? D'une parodie ? D'un sketch ? Il y a donc une présence systématique de transmission de savoirs au sein de mes interventions. M'appuyant systématiquement sur des recherches (sociologiques ou autres) faites en amont, le contenu de mon discours est en partie scientifique puisque des propos de chercheurs et chercheuses étudiés auparavant. sont cités ou retranscrits. La distillation de ces éléments scientifiques dans mon travail doit être faite avec parcimonie pour ne pas endormir, ennuyer

51 Agnès Foiret, « Vous m'avez parlé ? Public captif, art et enseignement. », dans *Les enseignements de l'artiste en conférencier*, sous la direction de Sandrine Morsillo, et de Diane Watteau, Editions de la Sorbonne, 2021, p.26

52 Charlie Jeffery cité par Julie Pellegrin, « La performance comme espace d'énonciation », *Art Press 2*, « Performances contemporaines 2 », 2010, trimestriel n°18,p.100.

ou dérouter mon auditoire. C'est pourquoi une grande place est donnée à la pédagogie, dans



Jenny Holzer, Artist Rooms, installation, 2018-2019, Tate Modern, Londres.

l'écriture même du texte, mais aussi dans l'écriture scénique et la mise en forme textuelle.

L'artiste Jenny Holzer va, elle aussi utiliser le prélèvement, plaçant le langage et le texte au centre de sa démarche et de ses installations.

Ses sources sont multiples, elle

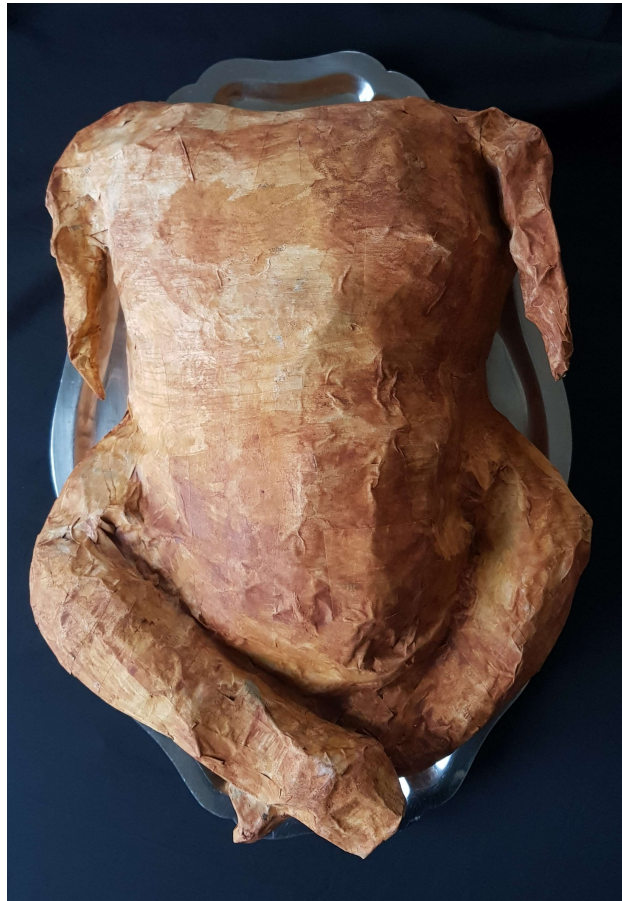
reprend ainsi des phrases d'écrivain·e·s, de poètes, de philosophes, mais aussi des témoignages qu'elle recueille, ainsi que des documents d'archives. Utiliser le prélèvement, permet d'être le relais d'une pensée qui n'est pas la nôtre, tout en donnant son opinion propre, ou en y amenant quelque chose de soi. Et c'est ce que fait Jenny Holzer, en choisissant les phrases qu'elle prélève, dans quels endroits elle va ensuite les exposer, comment elle va les mettre en valeur, et ce même si l'artiste ne se considère pas comme une autrice. Dans ses installations, le texte est toujours au centre, et celles-ci se font souvent à l'extérieur de l'espace muséal. Pour sa série *Inflammatory Essays* (Essais inflammatoires), réalisée entre 1979 et 1982, l'artiste va coller des phrases sur du mobilier dans l'espace public directement comme sur des bancs, par exemple. Au sein de mon travail, je cherche également à mettre en scène le langage (qui est également le centre et le point de départ de ma démarche artistique), constitué en partie, de prélèvements, et à travailler sur sa matérialité. Dans mon cas, cela passe par un travail sur la voix, sur la gestuelle, le costume et les accessoires, tandis que chez Jenny Holzer, la mise en scène se fait grâce à la projection, à l'utilisation de LED, et à la mise en place de bancs pour inciter les visiteur·euse·s à lire ses textes comme dans son installation, *Artist Rooms*, par exemple, entre réalisée entre juillet 2018 et juillet 2019, à la Tate Modern de Londres.

L'inconfort est aussi maintenu avec l'adresse directe, dont nous avons parlé précédemment. Le « vous » me permet d'instaurer un contact immédiat avec le/la spectateur·rice. Iel peut aussi moins se défilier, son écoute est donc plus soutenue, ce qui est essentiel lorsque la performance a lieu dans des endroits autres que le théâtre (comme lorsque j'ai dû performer lors d'un vernissage par exemple), et dans lesquels les spectateurs et les spectatrices ne sont pas préparés à un temps d'écoute et de spectacle. Cette attention et cet intérêt du public sont également alimentés par la sensation qu'il y a une dimension autobiographique au sein des performances. À la fin des années 1970, d'après Roselee Goldberg⁵³, les performances à caractère autobiographique devinrent très appréciées aux États-Unis. Celles-ci étaient faciles d'accès pour le public, en termes de compréhension « et le fait que les artistes divulguaient des informations intimes créait une empathie toute particulière entre eux et l'auditoire. »⁵⁴, même si ces performances se basaient parfois sur une autobiographie fictive et inventée. De plus, cela a permis à de nombreuses femmes artistes d'aborder des sujets jusque-là tabou ou seulement non abordés par leurs confrères masculins, comme la maternité, la place des femmes dans la société, le poids des tâches ménagères, etc. Ces thèmes de la maternité et de la vie de famille vont notamment être traités par l'artiste américaine Julia Heyward au sein de sa performance *God Heads*, en 1976, au Whitney Museum. Elle y mêle, critique de l'État, de la famille et des institutions muséales. Pour ce faire elle va séparer physiquement les hommes des femmes dans la salle même, et va ensuite déambuler dans l'allée qui les sépare, utilisant sa voix projetée pour critiquer les rôles assignés à chacun, en fonction de son sexe de naissance. Sa mise en scène est complétée par une projection de vidéos montrant, entre autres, le mont Rushmore (symbole suprême de l'État américain), ou des poupées décapitées. Ma performance *La Sécheresse* est clairement autobiographique puisque j'y raconte mes vacances, au bord d'un lac sans eau, aux spectateur·rice·s. Ces dernier·ère·s sont aussi témoins de mes déboires sexuels liés au diktat de l'épilation. Mais, comme chez Julia Heyward, on ne sait pas dissocier le fictif du réel, et ces deux performances semblent transmettre une expérience sincère et véritablement vécue, ce qui contribue à créer un sentiment d'empathie de la part du public. Et comme Julia Heyward, la voix me semble le meilleur médium pour retranscrire une expérience autobiographique, qu'elle soit simulée ou réelle.

53 Roselee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours, op.cit.*, pp.170-177

54 Roselee Goldberg, *Ibid.*, p.174.

Ensuite, l'humour et le divertissement sont une des armes que j'utilise également pour faire passer un message. Grayson Perry utilise beaucoup le grotesque, l'humour et le divertissement pour rendre sa pensée critique accessible au plus de gens possibles. Il dit que le fait de se moquer de pratiques sociales ou autres a « [...] efficacement servi [son] but ultime de faire passer des idées complexes d'une manière agréable et compréhensible par un vaste public. »⁵⁵ La même stratégie est utilisée par Anne Creissels qui dit que dans sa performance « [...] corps ficelés et langue coupée, il s'agit d'humour noir, aussi utilisé pour mieux faire passer un contenu sinon assez dur (tous ces corps maltraités). »⁵⁶ La même technique est à l'œuvre dans mes performances. Comme par exemple dans



Poulet rôti, 2021, papier mâché, grillage à poule et peinture acrylique, H.20cm ; L.43cm ; P.35cm, élément plastique de ma performance *Une femme n'est jamais trop maigre*.

Une femme n'est jamais trop maigre, avec la fabrication d'un poulet en papier mâché. Lors de cette performance, je liste des commentaires, critiques à l'encontre du corps de personnalités considérées comme des femmes, relevés dans des magazines dits « féminins » mais aussi dans des journaux plus « sérieux » comme Le Monde pour n'en citer qu'un. Pendant ce listing, je présente le « poulet rôti », au public, avant de l'avoir laqué au préalable (avec de la peinture). Ce poulet a tout d'abord un rôle théâtral, comique et divertissant. Il peut faire sourire les spectateur·rice·s lorsque ceux-ci le découvrent et permet d'amener une touche humoristique à mon propos, qui lui ne l'est pas. Donc, comme chez Anne Creissels il y a là l'utilisation de l'humour noir pour alléger mon propos. La parodie et l'humour sont présents par touche dans toutes mes performances, comme encore, avec ma robe en serpillières dont nous avons parlé précédemment ou la robe de ma performance *Qui suis-je ?*, une robe moulante sur laquelle est cousue une guirlande de Noël me permettant de me brancher et de devenir un objet. Le ton est

55 Grayson, Perry, *Vanité, Identité, Sexualité*, Liénart, octobre 2018, pp.26-28.

56 David Angius, « Délivrer le corps et les mots, Entretien avec Anne Creissels », dans *Les enseignements de l'artiste en conférencier*, dirigé par Sandrine Morsillo et Diane Watteau, *op.cit.*, p.102

cynique, mais le costume reste amusant et surprenant puisque le public ne le découvre qu'à la fin de l'événement.

II/ Contrôler le corps dit « féminin »

Les normes de la féminité

Intéressons-nous, à présent, aux normes qui régissent les corps dits « féminins » au sein de la société. Précisons que le développement qui va suivre, sur les normes imposées au corps « féminin », par la société, n'est pas exhaustif. Ces normes sont beaucoup plus nombreuses et passent aussi par le vêtement, l'injonction à la beauté, la démocratisation de la chirurgie esthétique, l'inclination au care, etc. Mais, ne sont évoquées ici que les normes que j'ai traitées au sein de mes performances.

1) Paraître "jeune, belle et mince", la figure de la miss

. Le diktat de la minceur

« Nous sommes dans un pays libre, démocratique, et égalitaire, et donc il n'y a malheureusement pas chez nous d'interdit alimentaire. En effet dans certaines communautés, les femmes n'ont pas le droit de manger certaines denrées.[...] Mais dans notre beau pays, les femmes et les hommes ont accès aux mêmes produits alimentaires. C'est la raison pour laquelle les femmes doivent surveiller ce qu'elles ingurgitent. » Ce court extrait de ma performance intitulée « *Une femme n'est jamais trop maigre* »⁵⁷ met l'accent sur le fait que certaines sociétés ont mis en place des interdits alimentaires, comme c'est le cas au Cameroun avec l'interdit du gésier de poulet⁵⁸ pour les femmes. Mais il apparaît que ce rituel ancestral est en réalité un moyen pour les hommes de garder un ascendant et un contrôle sur le corps de la femme et, de se réserver les meilleures parties du poulet. Il y a également, dans de nombreuses sociétés, une croyance selon laquelle les hommes devraient manger plus que les femmes, car ils sont plus grands, plus forts, et ont de ce fait, besoin de plus de protéines. Cette différence de stature entre les corps « masculins » et les corps « féminins », découlerait de la génétique. Mais l'anthropologue Priscille Touraille⁵⁹ émet une hypothèse qui déconstruit cette

57 Citation provenant du magazine Elle, le numéro du 29 mai 2020

58 Désiré, Manirakiza, Paule Christiane Bilé et Fadimatou, Mounsade Kpoundia « Tout ce qui est bon est pour eux », *Journal des anthropologues*, 140-141, 2015, pp.133-152.

59 Priscille Touraille, « Taille », dans *Encyclopédie critique du Genre*, sous la direction de Juliette Rennes, Éditions la Découverte, 2021, pp.748-761.

croissance, la rendant obsolète. Elle parle de l'hypothèse du concept de sélection, signifiant vulgairement, que des facteurs sociaux vont, à force d'être reproduits, se transmettre de manière héréditaire, et finir par s'inscrire dans le génome. Et donc, les corps vont porter les traces des inégalités sociales qui se sont perpétrées au sein des générations précédentes. Si les femmes ont été mal nourries par le passé cela a pu, à force, se transmettre génétiquement. Ensuite, Priscille Touraille parle d'une sélection sociale qui se réaliserait à travers les unions matrimoniales. En effet, dans les sociétés occidentales, il y a une autre croyance qui est fortement rependue : dans le couple hétérosexuel, l'homme doit toujours être un peu plus grand que sa partenaire. Cette croyance a donc un impact sur la formation des couples ainsi que sur leur descendance. En effet, il a été démontré que cette surreprésentation des unions entre des femmes de petites tailles et des hommes plus grands a bien une conséquence reproductive. Cette conséquence étant que les hommes de taille moyenne ou grande et les femmes en dessous de la moyenne, sont ceux qui ont le plus d'enfants, et donc leurs gènes augmentent. Cela signifie que « les représentations de genre ont un impact sur les pratiques matrimoniales, qui ont, à leur tour, un impact sur l'écart significatif de taille entre hommes et femmes. »⁶⁰ Cette norme de genre va donc dissuader, de manière insidieuse, les hommes de petite taille, et les femmes de grande taille, à procréer ensemble. Ensuite, dans nos sociétés occidentales, les femmes ne se font pas interdire certains aliments, mais elles subissent un nombre considérable de pressions sociales dont l'alimentation fait partie. Ce qui implique un contrôle permanent du corps et la charge mentale qui en découle. Le diktat de la maigreur, une des normes esthétiques centrale de notre société s'avère en effet être genré. En France, le contrôle du corps existe mais de façon implicite, les injonctions à la maigreur sont véhiculées par les médias, le cinéma, mais aussi par le corps médical, comme des rappels à l'ordre incessants et intrusifs. L'article *Le régime amaigrissant : une pratique inégalitaire ?*⁶¹ démontre que les femmes en surpoids font plus de régimes que les hommes en surpoids. Et surtout que, chez les hommes, cela relève souvent d'une décision médicale (suite à des problèmes de santé, ou à des problèmes érectiles par exemple). Tandis que chez les femmes, le choix du régime est, dans de nombreux cas, un choix esthétique, ou pour faire plaisir à quelqu'un de proche (le conjoint, les enfants, etc.), ou encore, pour des raisons vestimentaires. De plus, elles vont souvent à l'encontre des avis médicaux, mettant ainsi en jeu leur santé, puisque la pression sociale qu'elles subissent vis-à-vis de cette norme est très forte.

60 Priscille, Touraille, « Taille », dans *Encyclopédie critique du Genre*, sous la direction de Juliette Rennes, *op.cit.*, p.757.

61 Solenn, Carof, « Le régime amaigrissant : une pratique inégalitaire ? », Dossier- Alimentation, arme du genre, *Journal des anthropologues*, 2015, pp.2013-233.



Vanessa Beercroft, *VB52*, performance, 2003, Turin

Le contrôle de l'alimentation, c'est un contrôle du temps, avec les courses et la préparation des repas. Mais également un contrôle de la composition nutritionnelle des repas (engendrant un nombre plus ou moins grand de calories), de ses émotions (en supportant la faim par exemple), et enfin, un contrôle de ses goûts (en évitant ce qui est trop gras ou trop sucré, entre autres). Le fait de contrôler son corps permet de signifier aux autres qu'on exerce sur lui une certaine maîtrise, car nous sommes « [...] dans une société où être en surcharge pondérale est considéré comme une forme de laisser-aller. »⁶² C'est cette

obsession du contrôle du corps, générée par notre société, que l'artiste Vanessa Beercroft veut dénoncer dans sa performance *VB52*, réalisée dans le Castello di Rivoli à Turin. Cette performance regroupe trente femmes autour d'une table en verre. Les femmes présentes ont mangé pendant trois jours consécutifs des aliments servis en fonction de leur couleur (jaune, orange, rouge, violet, marron, blanc, vert, brun et multicolore.) La performance fait référence à un journal alimentaire que l'artiste a tenu de 1983 à 2003, au sein duquel elle inscrivait tout ce qu'elle mangeait, permettant ainsi de contrôler son alimentation et d'inscrire dans le temps ces preuves d'ingurgitation de nourriture considérée comme « saine » pour son corps.

Cette incitation au contrôle permanent de la nourriture consommée prend donc une place considérable dans la pensée des femmes. C'est cette même obsession du contrôle du corps que j'ai voulu démontrer avec ma performance « *Une femme n'est jamais trop maigre* ». Mais surtout, en quoi ce contrôle est véhiculé par tout type de médias. Tout d'abord, le titre de la performance provient d'un article écrit dans le magazine *Elle*, « Retrouvez votre corps ! On déconfiner ses kilos, un programme sain pour chaque profil ».⁶³ Le dossier, censé aider les

62 Solenn, Carof, « Le régime amaigrissant : une pratique inégalitaire ? », Dossier- Alimentation, arme du genre, *Journal des anthropologues, op.cit.*, p.8/12.

63 Cet article provient du numéro *Elle* du 29 mai 2020

femmes à faire un régime post confinement, prône l'importance de la minceur. On peut notamment y lire des conseils hallucinants comme, « Je vous rappelle le mot de la duchesse de Windsor : "une femme n'est jamais trop maigre, ni trop riche." »,⁶⁴(phrase d'où j'ai tiré le titre de ma performance) ou encore, qu' « être un peu moins appétissante qu'avant minimise sûrement les risques de se prendre une main au cul. »⁶⁵ Ce papier est donc très problématique et dangereux puisqu'en plus d'inciter les femmes à être le plus maigre possible (ce qui peut



Paola Fernandez, *Une femme n'est jamais trop maigre*, performance, 4 avril 2022, Panthéon Sorbonne, Paris

facilement amener à une maladie : l'anorexie), il insinue le fait que ce sont les rondeurs des femmes qui poussent les hommes à les agresser sexuellement. Encore une fois, la cause des violences subies par les femmes incombe à leur propre responsabilité, et pourtant cet article a été écrit il y a seulement trois ans, et, après le mouvement #meeto.

Pour ma performance, j'ai donc cherché dans les magazines féminins, mais pas que (puisque j'ai aussi trouvé un article dans le journal le Monde), des articles au sein desquels des femmes célèbres étaient sans cesse ramenées à leur poids. J'ai donc fait des prélèvements que je

débite froidement et de façon robotique, comme un flash info déshumanisé. Ces citations deviennent par exemple, « La chanteuse Adèle s'est métamorphosé. Une nouvelle femme, nouvelle silhouette. Arrivée à un point où elle se sentait mal. **Version femina.** Devait changer quelque chose. Veut être la plus saine maman possible. **Gala** [...] Roselyne Bachelot, Un tailleur couleur rose cochon, peu flatteur. **Histoire politique.** Qu'est-ce qui est le plus dur. Remporter le titre olympique ou soulever madame la ministre. **Un journaliste télé.** [...] La chanteuse Yseult, Une femme incroyable, obèse, qui s'aime et se déteste. Tailler le bout de gras. **Le Monde.** Audrey Tautou, Maigrissime mais classieuse. Toujours aussi svelte pour ne

64 *Elle*, *Op.cit.*

65 *Elle*, *Ibid.*

pas dire maigrichonne. **Purepeople**. Problème de poids. **Le Parisien**. Alerte maigreur. Alerte maigreur. **Planet.fr**. Star beaucoup trop maigre. **Première** ». ⁶⁶ Le fait de dire la provenance de ces citations dans la performance directement permet de montrer au public que ce contrôle du corps par le poids est très présents dans les médias, qui sont le reflet de la société dans laquelle on vit. Puis, je souligne le fait que cette réduction au poids concernent principalement les femmes, et très peu les hommes célèbres. C'est pourquoi je répète la phrase : « Mais Emmanuel Macron et Donald Trump sont juste des hommes politiques, juste des hommes, des hommes. ». Il est vrai que, même si l'on évoque souvent la beauté ou la jeunesse de l'un, ou encore la coupe de cheveux douteuse de l'autre, jamais la question de leur poids et de leur minceur n'est mentionnée. Lorsque ce listing est débité, je montre un poulet rôti en papier mâché (qui fait presque la taille d'un véritable poulet) et que nous avons évoqué précédemment, aux spectateur·rice·s. Ensuite, sa fabrication, beaucoup plus longue que la simple cuisson d'un poulet me permet de faire un parallèle avec le travail domestique qui peut être harassant. Pour la réalisation de ce poulet, il faut construire la structure en grillage, puis la recouvrir de papier mâché, sachant que chaque couche nécessite au moins 24 h de séchage, et qu'il faut au moins trois couches pour un minimum de solidité. Ensuite, il reste la peinture, nécessitant, deux couches de blanc et deux couches de couleur. Continuons avec le tablier. Ce tablier reprend les phrases que je débite verbalement, mais celles-ci sont, cette fois, brodées à la main. Ce médium renvoie au domestique bien entendu, mais aussi à un art considéré comme féminin et souvent relégué sur le bas-côté.(mais nous aborderons cette question de manière plus approfondie par la suite de notre développement.)

.La figure de la Miss

« La Miss est façonnée pour lui faire atteindre une certaine perfection esthétique. Elle devient une image. » ⁶⁷ Le concours de Miss est le symbole d'une esthétique exemplaire, répondant à tous les codes qu'implique la féminité. Il est à l'image de notre société, dans laquelle la femme est sans cesse objectivée et où son corps devient un objet à la fois de fantasme et de contrôle. Tout d'abord, le corps d'une miss est soumis à de nombreux contrôles, il doit correspondre aux normes de beauté définies dans un espace (une nation, une région, une localité, etc.). Un

66 Paola, Fernandez, extrait du texte de la performance « Une femme n'est jamais trop maigre », 2021.

67 Anne Monjaret, Federica Tamarozzi, « Pas de demi-mesure pour les miss: la beauté en ses critères », *Ethnologie française*, 2005/3, n°35, pp. 425-443

institut, « Physicol »⁶⁸, apparaît en 1949, et va soumettre les miss à une visite médicale très particulière (inspection de la dentition, pesée, prise de mesure de la poitrine, des cuisses, des hanches et des chevilles). Cette inspection impliquant des mesures précises ne peut que convoquer, dans l'imaginaire collectif, la mesure du bétail ou le marché aux esclaves. La miss comme l'esclave ou le bétail, doit être saine et son corps se plie à un contrôle permanent. « Elle est identifiée par un numéro qui permet de la reconnaître sans véritablement la connaître ; on évalue son corps comme on pourrait évaluer les proportions d'un bel animal. »⁶⁹ Il y a donc aussi une anonymisation des individus qui apparaît dans ce concours, ce qui est également de plus en plus présent dans nos sociétés capitalistes. Aujourd'hui, ces mesures sont moins drastiques, mais les femmes n'entrant pas dans les normes dictées par ce concours (bien que celles-ci varient en fonction de l'élection), en sont exclues, ce qui est le cas des handicapées (si le handicap est physique et défigurant), et des femmes considérées comme trop grosses ou trop maigres. L'enquête sociologique « Optimiser sa beauté, s'approprier esthétiquement son corps : succès et échecs au sein des élections de Miss », menée par Camille Couvry et Marion Braizaz montre bien que les participantes au concours de Miss cherchent un accomplissement personnel qui n'est pas seulement esthétique (apprendre à bien parler en public par exemple). Il y a également chez ces femmes une envie d'apprendre les codes de la féminité et de correspondre aux normes. Les auteurs évoquent l'idée de « supplice de la mise en œuvre » développée par Goffman.⁷⁰ Cette idée signifie, dans le contexte du concours de Miss qu'un décalage va se créer, « les individus sont amenés à prendre conscience de ce décalage et peuvent faire l'expérience d'une stigmatisation. »⁷¹ C'est ce qui est, par exemple arrivé à une des enquêtées, qui s'est avérée être une candidate qui était plus « voluptueuse » que les autres. Elle a choisi, dans son discours d'évoquer cette non-conformité. Pour les auteurs, comme cette candidate se sent obligée d'évoquer son apparence, qui n'est pas considérée dans la norme par la société, dans son discours, cela « témoigne d'une anticipation du « supplice de mise en œuvre » qui se concrétise par la mise en place d'une stratégie visant à éviter ce supplice en retournant ce stigmate. »⁷² Une autre candidate va également dire qu'elle ne correspond pas aux standards (sa mâchoire étant selon elle trop carrée), mais va tenter de compenser en ayant une assiduité exemplaire pour ce qui est de la

68 Anne Monjaret, Federica Tamarozzi, « Pas de demi-mesure pour les miss: la beauté en ses critères ». , *Ethnologie française, op.cit.*, pp.428-429.

69 Anne Monjaret, Federica, Tamarozzi, *Ibid.*, pp. 425-443

70 Camille, Couvry, Marion, Braizaz, « Optimiser sa beauté, s'approprier esthétiquement son corps : succès et échecs au sein des élections de miss », *Ethnologie française*, 2019/4, n°49, pp.687-700.

71 Camille, Couvry, Marion, Braizaz, *Ibid.*, p.694

72 Camille, Couvry, Marion, Braizaz, *Ibid.*, p.695

marche à talons et de toutes les activités d'apparat. (coiffure, maquillage etc.) Ensuite, selon les auteurs, ce décalage va aussi s'opérer pour les anciennes miss, qui souhaitent se réorienter professionnellement. Elles vont subir des discriminations parce qu'elles ont participé à ce type de concours, en étant considérées comme superficielles. Elles se retrouvent alors enfermées dans un rôle social, celui, comme le dit l'une des enquêtées, de la « belle plante ».⁷³ Dans la performance filmée, Miss (im)Monde, l'idée était de montrer ce caractère ambigu et sournois de l'objectivation de leur corps, subie par les femmes quotidiennement au sein de la société. Le concours de Miss en étant l'illustration parfaite. Pour ce faire, le prélèvement a été l'un des moyens utilisés. Il s'agit de vraies citations de Miss récupérées dans des interviews ou entendues à la radio. La plupart sont des extraits des discours de Miss France, qui sont des textes écrits au préalable, ce qui souligne cette mise en scène, proche de la mascarade, du concours de miss, renvoyant à l'idée de « féminité mascarade » dont parle Diane Watteau pour définir les personnages de Cindy Sherman. «La féminité et la mascarade s'articulent comme une fabrication, une construction. Paraître, manques d'avoir, faux-semblants, l'artiste témoigne de la recherche d'archétypes pour être présente.»⁷⁴En effet, dans cet article, Diane Watteau explique que Cindy Sherman parodie l'image de la femme au sein de ses photographies, démontrant ainsi le caractère factice et construit de l'identité. Lorsqu'elle change de rôle en se maquillant, en revêtant



Cindy Sherman, *Untitled #397*, 2000 , photographie cibachrome, 91.4 x 61cm.

des perruques et en se costumant, Cindy Sherman reste toujours reconnaissable et c'est en cela qu'elle montre et dénonce l'artifice. Elle démontre donc que « [...] la seule réalité de la femme possible, c'est le cliché : l'Américaine, le portrait historique etc. »⁷⁵ puisque'elle est sans cesse associée aux fantasmes masculins. Dans la photographie *Untitled #397*, elle

73 Camille, Couvry, Marion, Braizaz, « Optimiser sa beauté, s'approprier esthétiquement son corps : succès et échecs au sein des élections de miss », *op.cit.*, p.696

74 Diane, Watteau, « Cindy Sherman ou *La Roberte* (elle est trop pour être seule). », *Savoirs et clinique*, n°28, 2021/1, p.66

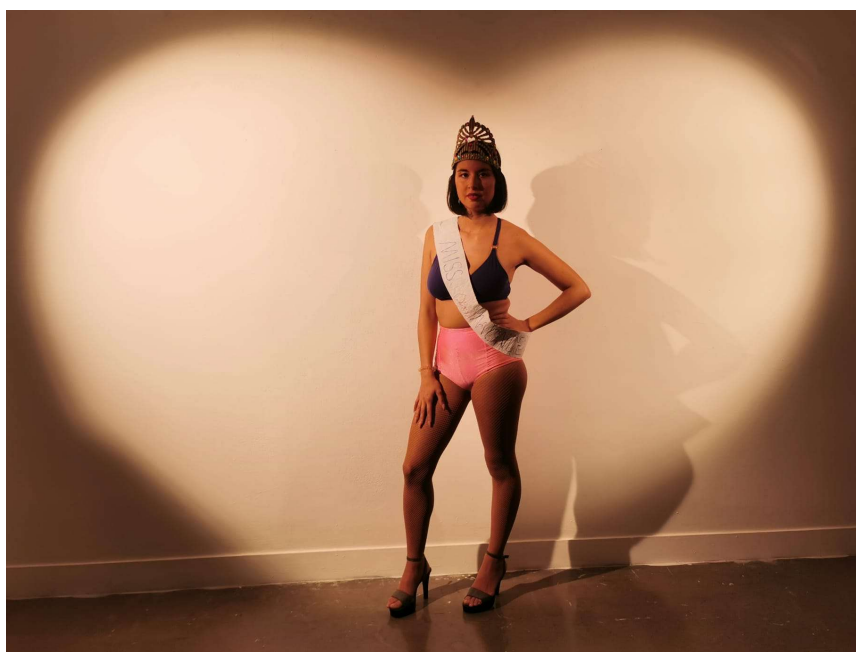
75 Diane, Watteau, *Ibid.*

représente un cliché de reine de beauté américaine, issue des classes populaires. Cette femme est une caricature, (le bronzage excessif, la peau si lisse qu'elle semble être en plastique, les cheveux blond platine, la forte ressemblance avec une poupée Barbie), mais qui n'est pas si éloigné de femmes que l'on pourrait croiser dans la rue. Donc, en utilisant l'artifice à outrance pour nous montrer un personnage se rapprochant fortement de personnes que l'on connaît, elle crée un malaise et nous invite à nous questionner quant aux normes de beauté que s'infligent les femmes, comme par exemple, le maquillage et la teinture des cheveux. Pour définir cette notion de « féminité mascarade », Diane Watteau s'appuie sur les écrits d'une psychanalyste anglaise, Joan Riviere. Cette dernière dit qu'elle ne fait aucune différence entre la féminité réelle et la mascarade. « Que la féminité soit fondamentale ou superficielle, elle est toujours la même chose. »⁷⁶dit Joan Riviere. La féminité, dont la société contraint les individus de sexe féminin, à adopter les critères, peut être un masque porté quotidiennement. Et comme Diane Watteau le démontre plus loin, épouser ces critères de féminité de manière outrancière et surjouée peut aussi être un moyen de résister à cette domination patriarcale. C'est pourquoi, la figure de la miss m'a semblé le personnage le plus apte à représenter cette idée de femme idéalisée, fantasmée, et qui en même temps correspond à tous les critères de beauté définis par le sexe masculin. Et en même temps, comme Cindy Sherman, je joue, dans la performance Miss (im)Monde, de cette artificialité en montrant le caractère factice de cette incarnation. Des indices sont en effet cachés et démontrent le caractère factice de cette interview. Si on regarde, les vêtements et attributs de cette miss, on perçoit très vite qu'ils sont faux. Le maillot de bain est ordinaire et n'est en rien spectaculaire, et, les accessoires sont fabriqués (la couronne est en carton, recouverte de strass en plastique, et l'écharpe de Miss est en papier toilette). De plus, l'écharpe comprend l'inscription de Miss (im)Monde donnant une indication de ma pensée quant à l'objectivation des femmes par ce concours. Le côté réaliste que prend l'interview est rendu possible grâce à la méthode du prélèvement. Les discours de l'élection de Miss France sont souvent écrits par une personne tierce et appris par les Miss qui se transforment, malgré elles, en comédiennes. Dans cette performance, le fait d'utiliser ces vraies phrases, mais également la simulation d'un spot publicitaire (avec la vidéo et l'éclairage kitch qui peut rappeler l'esthétique télévisuelle du concours), ainsi que le jeu d'acting, permettent de créer une ambiguïté et de donner l'impression au public, dans un premier temps, qu'il regarde une vraie Miss. L'idée était de montrer une Miss imaginaire qui, suite à un bafouillage lors de son interview, se rend compte de toute cette mascarade qu'elle

76 Joan Riviere, « la féminité en tant que mascarade » (1929) trad.fr.dans *Féminité mascarade*, Paris, Le Seuil, 1994, p.197-213, citée par Diane Watteau dans « Cindy Sherman ou *La Roberte* (elle est trop pour être seule). », *Savoirs et clinique*, n°28, 2021/1, p.70

subit, et réagit violemment, en arrachant sa couronne et son écharpe, en criant, pleurant et en se griffant le torse et le visage. Mais comme nous l'avons évoqué précédemment, cette femme réussie à se libérer de cette parole qu'on lui a imposée, et qui quelque part l'a muselée, par un acte fort, en criant et en se griffant. Cela lui redonne une identité, et permet au spectateur de s'attacher à ce personnage et de comprendre en quoi cette objectivation du corps féminin, mais aussi, ce refus de donner la parole aux femmes, peuvent être subis et douloureux. Ensuite, le choix d'avoir vêtu ma Miss d'un maillot de bain permet de me référer directement à cette réduction des femmes à leur corps, puisque l'on va les juger sur la nature de ce corps,

dans ce plus simple
apparat du maillot de
bain, qui « sert à la fois
les logiques de
l'évaluation et celle de
la mise en spectacle de
la Miss. »⁷⁷ Donc, cette
exposition de la nudité
renforce cette idée de
femme objet, le corps
de la femme étant
montré en permanence
(à la TV, sur les
panneaux publicitaires,
au cinéma, dans la pornographie...)



Pierre Duval, photographie du tournage de la performance filmée *Miss (im)Monde*, 2021

et place cette femme dans une position d'infériorité.

2) Correspondre à la norme hygiéniste

Ensuite, en plus d'être jeune belle et mince, la femme se doit d'être propre. Par propre il est entendu l'inverse de ce qui est associé à la saleté féminine au sein des sociétés occidentales. Dans ces dernières, le poil féminin ainsi que le sang qui s'écoule pendant les règles sont considérés comme sales et donc, non hygiéniques.

⁷⁷ Anne Monjaret, Federica, Tamarozzi, « Pas de demi-mesure pour les miss: la beauté en ses critères », *op.cit.*, p.433

.L' esthétique du corps glabre et l'utilisation du poil comme médium

Tout d'abord le poil. Il est véhiculé depuis très longtemps, en Occident, une idée qui consisterait à penser que le corps « féminin » idéal se doit d'être doux, glabre et sensuel. Cette norme est tellement ancrée dans nos représentations, qu'une étude réalisée par Research Now en 2018⁷⁸, a révélé que la pilosité est ce qui complexe le plus les françaises. 72 % des femmes interrogées disent qu'elles s'épilent pour avoir la peau douce, 59 % pour l'hygiène, 48 % pour une question de confiance en soi, et 34 %, pour se sentir bien dans leurs vêtements. Cette idée de douceur et de propreté est donc centrale dans le choix de l'épilation, pour ces femmes interrogées. Mais ce que cette étude ne dit pas, c'est en quoi ce choix n'en est en réalité pas un. Puisque cette norme, nous semblant évidente, est en fait construite de toutes pièces, par le système patriarcal dans lequel nous vivons, et, est véhiculée par les médias, mais aussi par l'art et le monde de la culture. Ce qui va encore plus loin avec cette norme du corps féminin glabre, c'est qu'une femme qui sortirait avec des poils sur les jambes par exemple, s'expose à de nombreux dangers, pouvant aller de la simple moquerie à l'agression physique. L'épilation est d'ailleurs, en 2017, la première chose que 85 % des femmes vont faire avant de partir en vacances.⁷⁹ Alors comment, en tant qu'individu de sexe féminin, peut-on se rendre compte que ce choix de l'épilation est en fait une norme ? Comment tenter d'apprendre à aimer ses poils et à les accepter ? Et en quoi l'art peut être un moyen d'y parvenir ?

Pour répondre à ces différents questionnements, intéressons-nous d'abord à la presse et aux médias. En effet, il y a une apparition progressive de la monstration du poil féminin dans la presse, qui, par la suite va finir par totalement disparaître des magazines. En 1915, le magazine *Harper's Bazaar* prônait déjà une épilation des aisselles pour les femmes, et en 1933, il était conseillé aux femmes dans la presse, de s'appliquer de la vaseline sur les grandes et petites lèvres pour éviter les brûlures dues à l'épilation. Puis les pubis poilus vont apparaître dans les magazines de charme, à partir de 1972, lorsque la playmate Marilyn Cole lance cette mode.⁸⁰ Et la représentation des poils pubiens va être autorisée à partir de 1973, en France, ce qui était interdit jusqu'alors. Mais le sujet du poil féminin est aussi présent dans la presse écrite, mais, ce n'est que très récemment que certains médias vont remettre en cause

78 Cette étude a été réalisée dans plusieurs pays (aux Etats-Unis, en Russie, en Allemagne, en France et en Turquie) sur un panel de 2550 femmes âgées de 18 à 54 ans, qui se sont épilées au cours des 12 derniers mois. L'étude a été commandée par les marques Gillette, Vénus, et Braun.

79 *Ibid*, p.64

80 Juliette, Lenrouilly, Léa, Taieb, *Parlons poil ! - Le corps des femmes sous contrôle*, Florent Massot Eds, 2021, p.57.

l'épilation. Et encore, il s'agit surtout de médias en ligne, s'adressant à la jeune génération, devant donc s'adapter aux revendications féministes, mais aussi aux questions concernant le genre que se posent les 20-35 ans. Donc, même si aujourd'hui, une partie de la presse en ligne est plus ouverte, les médias ont contribué à dévaloriser le poil féminin et à prôner la pratique de l'épilation. On pouvait d'ailleurs lire sur le site de Grazia, en 2010, que « le premier geste beauté pour avoir des gambettes de rêves est, bien entendu, l'épilation. Qui aurait envie de séduire le yeti ? ».⁸¹ Cela insinue que, poilues, les jambes des femmes ne peuvent être belles, et qu'ainsi, il sera impossible d'être séduisante. Et avoir des jambes poilues signifie aussi que l'on n'appartient plus à la catégorie des femmes mais qu'on se rapproche plutôt d'un animal imaginaire et terrifiant. Cette phrase donc, résume assez bien la vision qu'ont, les médias et la société en général, du poil féminin. Avoir des poils en tant que femme signifierait donc le renoncement à sa part de féminité, et à toute forme de relation hétérosexuelle. Ce qui est déjà discriminant, et excluant en soi, est redoublé par le fait qu'une femme qui assume ses poils dans la société fait peur aux hommes et menace l'effondrement d'un système normatif, car la norme du corps féminin glabre est une des plus importantes. En effet, le poil est associé à une forme d'animalité de bestialité, de force et de virilité, caractères que la femme ne doit certainement pas posséder, étant donné qu'elle se doit d'être douce, fragile, belle, agréable au toucher et surtout, féminine. Cette association avec une certaine forme d'animalité est due au fait que le poil est proche de la fourrure des animaux, et dans l'imagination collective cela renvoie, d'après Germaine Greer, à une forme d'agressivité sexuelle. Et l'agressivité sexuelle, qui est valorisée chez les hommes, est au contraire à voiler et à ne surtout pas montrer pour les femmes.⁸² Mais comme pour de nombreuses contraintes imposées aux corps, la question financière entre en jeu. D'après, Isabelle Motrot, la directrice de la rédaction du magazine féministe et engagé, *Causette*, les grandes marques de produits épilatoires et dépilatoires achètent des pages de publicité au sein des magazines. Donc, ces derniers se doivent forcément d'écrire des articles qui soient cohérents et qui ne desservent pas ces marques.⁸³ Ce business de l'épilation est si florissant que la marque Veet est même allée jusqu'à sexualiser des enfants, avec sa campagne « mon minou tout doux », en 2011 qui visait à s'ouvrir un nouveau marché, celui des jeunes filles et adolescentes (et de ce fait à contribuer à complexer les femmes encore plus tôt quant à leur pilosité). La stratégie de cette marque était bien entendu de choquer pour provoquer un buzz, devenir virale, et toucher donc, ce nouveau

81 Aïcha, Belkacem, « SOS Shopping belles jambes », *grazia.fr*, 26 mai 2010

82 Daphnée Lepertois, parlant de la féministe australienne Germaine Greer, qui écrivait sur la question en 1970, « Comment l'épilation du maillot vise à remettre les femmes à leur place », *buzfeed.com*, 2018.

83 Juliette, Lenrouilly, Léa, Taieb, *Parlons poil ! - Le corps des femmes sous contrôle, op.cit.*, p.65.

public, ce qui a très bien fonctionné. Comme à chaque fois, le corps de la femme est utilisé par des hommes, pour provoquer et faire scandale, leur permettant d'atteindre la reconnaissance et la postérité (ce qu'ont fait de nombreux artistes), comme nous avons pu le voir précédemment. Mais, cette norme du corps glabre associée à la sensualité et la sexualité est assez récente, auparavant, c'est le poil féminin, et surtout au niveau du pubis, qui évoquait la sexualité. Et c'est pour cette raison qu'il était interdit et/ou mal vu de le représenter. Si l'on s'intéresse à l'art, ce sont les tableaux au sein desquels étaient associées pilosité féminine et sensualité, en représentant des femmes dans des poses suggestives par exemple, qui étaient perçus comme choquants et défiants les bonnes mœurs. En effet, à l'antiquité, le corps glabre est synonyme de pureté et de beauté idéale tandis que la pilosité renvoie à la sexualité, l'animalité et la bestialité de l'être humain. Jusqu'au XXe siècle, le poil a une fonction érotique dans la représentation. Car, « épilées, [les femmes] donnent, aux spectateur, le sentiment de contrôler l'objet de son désir ».⁸⁴ Si on prend, par exemple, la célèbre toile de Courbet, *l'Origine du monde*, réalisée en 1866, ce qui a fait scandale à l'époque ce n'est pas la représentation en gros plan de ce sexe féminin, mais, cela est dû à la présence de poils sur ce pubis.

Donc, à cette époque-là, le corps glabre n'a pas de fonction érotique, à l'inverse d'aujourd'hui où c'est un corps épilé qui est considéré comme excitant sexuellement. Mais, même si la fonction du poil féminin a changé, l'obscénité qu'il suscite reste, elle, intacte. L'exemple du décrochage d'une des toiles de Leena McCall, en 2014, en est la preuve. L'artiste exposait l'œuvre *Portrait of Ms Ruby May, Standing*, dans une galerie londonienne. La toile représentait une femme, Ms Ruby May, dont le pantalon ouvert laissait apercevoir la naissance de son sexe, couvert de poils. De nombreux parents ont trouvé que cette peinture était trop choquante pour leurs enfants, ce qui paraît assez hallucinant quand on voit une présence accrue des nus féminins dans de nombreux musées, et que, cela ne choque personne.



Leena McCall, *Portrait of Ms Ruby May, Standing*, huile sur toile, 2014

⁸⁴ Anne, Frederike Müller-Delouis, citée par Daphnée Lepertois, « Comment l'épilation du maillot vise à remettre les femmes à leur place », *op.cit.*

C'est donc bien la présence de poils pubiens qui a dérangé ces parents, et peut-être aussi la force de caractère qui se dégage de ce personnage, une femme au sexe apparent, assumant ses poils et fumant la pipe. Surtout que la présence de poils sur le pubis reste assez discrète, et nous ne sommes pas là face à un sexe féminin, velu, mais à un sexe peu poilu ou, en partie épilé. L'art a donc un rôle à jouer puisqu'il peut contribuer à déconstruire cette norme du corps glabre en montrant des œuvres sur lesquelles les poils féminins sont visibles. Pour l'artiste montréalaise, Esther Calixte-Bea, « [...] ce sont [...] l'art et la culture qui nous ont poussés à croire que l'on était laides, que l'on ne ressemblait pas une femme parfaite. »⁸⁵, en véhiculant des images de corps « féminins » fabriquées par des hommes et pour des regards



Esther Calixte-Béa, *Lavender*, autoportrait photographique, 2019

d'hommes. Esther Calixte-Béa travaille donc et milite pour la monstration et l'acceptation de la pilosité féminine. Elle va donc photographier et peindre des poils féminins et notamment, les siens. Avec le *projet Lavande*, elle questionne la pilosité féminine, en se photographiant dans une robe couleur lavande, et en ayant gardé ses poils. Dans ses autoportraits photographiques, elle montre donc sa pilosité, notamment au niveau du torse, ce qui, dans la société, est associé à la virilité et à la masculinité. Elle peint aussi des femmes portant des poils, pour que ces corps poilus soient visibles dans les musées et dans les galeries, ce qui est une forme d'activisme, car visibiliser le poil est un moyen de le faire entrer dans la norme sociétale. Cela lui permet de se réapproprier son corps et son

image, car, comme elle le dit elle-même « l'acceptation de mes poils s'est produite en 2019, quand j'ai vraiment commencé à peindre des femmes avec des poils tout le temps »,⁸⁶ et cela, a opéré chez elle comme une sorte de thérapie. Étant complexée par sa pilosité au niveau du torse, elle a réussi, grâce à ses photographies et à ses toiles, à accepter ses poils, et donc à se libérer, au moins en partie, de ce diktat. Cela démontre bien en quoi l'art et la culture peuvent

85 Esther Calixte-Béa, citée par Juliette, Lenrouilly, Léa, Taieb, *Parlons poil ! - Le corps des femmes sous contrôle*, Florent Massot Eds, 2021, p.76

86 Esther Calixte-Béa, citée par Juliette, Lenrouilly, Léa, Taieb, *Ibid*, p.93.

être des voies d'émancipation pour les femmes. Dans mon cas, la performance *La Sécheresse*, déjà évoquée précédemment, et dans laquelle j'établis un parallèle entre l'épilation forcée des femmes et l'assèchement du lac de Serre-Ponçon dans les Hautes-Alpes, est aussi une tentative personnelle de se libérer de ce diktat en établissant l'absurdité de ces deux pratiques que sont l'épilation et la destruction d'un éco-système. Car, comme je le dis au sein de cette performance, « mes poils sont bénéfiques, ils protègent mon corps de la chaleur, du froid, et des ultraviolets. Mes cils et mes sourcils protègent mes yeux de la poussière, les poils de mon nez filtrent les odeurs et ceux de mes oreilles atténuent les sons. Et, surtout, les poils présents sur l'ensemble de mon corps permettent de maintenir une bonne hydratation de ma peau grâce à la sécrétion du sébum des glandes sébacées. Ce qui vient souligner l'état de ma peau qui est toute craquelée alors que je mets de la crème tous les jours. Mais les poils sont également à l'intérieur du corps humain et rendent par exemple possible l'aération des poumons. Ils se trouvent aussi partout dans l'environnement, dans de nombreux organismes, et jouent des rôles essentiels comme, entre autres, celui d'interface entre l'environnement et l'organisme par exemple. Ils sont d'ailleurs responsables du développement des premiers organismes unicellulaires. En gros, pour faire simple, ces micro-organismes qui étaient dans l'océan ont pu commencer à se déplacer grâce aux poils, qu'on appelle flagelles ou cils vibratiles, et c'est la rencontre des flagelles de différents organismes, sorte de relation sexuelle à l'échelle de micro-bactéries, qui a permis la reproduction du vivant, et donc plus tard, à notre création. »⁸⁷ Repréciser l'importance du poil pour le fonctionnement du corps, mais aussi le fait que les poils soient présents dans l'environnement en général, sont des éléments qui permettent de comprendre l'utilité des poils, et ainsi, aider à apprendre à les aimer. C'est le travail que fait l'artiste comédienne Estelle Brochard, en écrivant et mettant en scène, en 2018, une conférence gesticulée itinérante sur le poil, appelée *Le poil incarné*. La comédienne et metteuse en scène a fait le choix de ne plus s'épiler depuis plusieurs années, et elle utilise son corps comme si elle était sa propre muse. Dans sa conférence, qui dure une heure environ, elle met à mal le diktat de l'épilation, montre l'intérêt des poils, mais, elle questionne aussi d'autres normes qui contraignent les corps dits « féminins ». Comme Estelle Brochard, je choisis le seul en scène et la pédagogie pour redonner aux poils, la valeur qu'ils méritent, auprès de mon auditoire. Le ton que j'emploie est donc explicatif et amical, il n'y a pas cette fois d'agressivité et de déversement d'un contenu froid et qui peut être dur à entendre, comme dans ma performance *Séminaire sur comment devenir un historien de l'art*, où je cherchais à confronter mon public.

87 Paola Fernandez, extrait du texte de la performance *La Sécheresse*.

Mais si cette norme est si profondément ancrée, puisque je m'épile depuis l'âge de 12 ans (« en 2016, 92 % des jeunes filles pensent que s'épiler est un acte naturel »⁸⁸), elle est d'autant plus difficile à dépasser. Et, donc amener le poil dans le musée, même s'il s'agit chez moi d'un musée fictif, permet, comme chez Esther Calixte-Béa, de visibiliser le poil féminin.

Et le costume est le moyen, au sein de mon travail de montrer physiquement ces poils féminins. Le costume, une robe écrue, cousue dans un rideau et recouverte de mes poils, collés dessus, évoquant la statuaire antique, me permet donc d'ajouter du poil à une sculpture classique, censée représenter une femme idéalisée. Ainsi, l'image de la femme antique idéale est modifiée, le temps de l'acte performatif. Le poil est utilisé comme médium directement, comme dans la performance photographiée, *Facial Hair Transplant*, d'Ana Mendieta, qu'elle réalise en 1972. Dans cette performance, il va y avoir un échange de poils entre Ana Mendieta et son ami poète Monty Skar.. Celui-ci va tout d'abord se raser la barbe et garder sa moustache, Ana



Photo de Quentin Strauss, détail du costume de la performance *La Sécheresse*, 2023

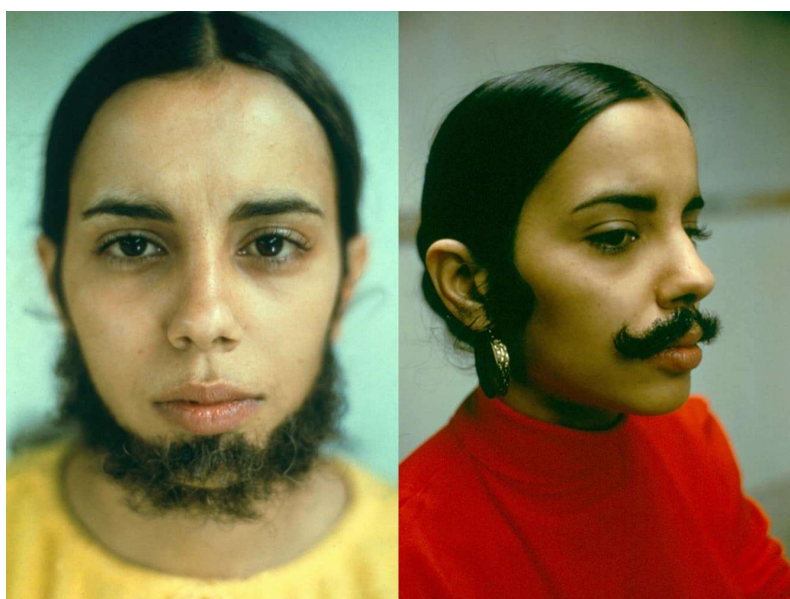
Mendieta va donc se coller la barbe du poète sur le visage, mais en respectant la même implantation que chez lui. Ce qui donnera lieu à plusieurs photos, de l'artiste seule, de face et de profil, mais aussi des deux visages ensemble. Puis, dans un second temps, deux semaines plus tard, ils vont cette fois couper la moustache de Monty Skar et la coller sur le visage de l'artiste. Pour cette performance, Ana Mendieta cite l'œuvre *L.H.O.O.Q* de Marcel Duchamp réalisée en 1919. Marcel Duchamp reprend une carte postale avec le tableau *La Joconde*, à laquelle il ajoute une barbiche et une moustache au crayon. Comme le dit Muriel Badet dans son article, ces trois œuvres ont pour lien l'inversion des genres.⁸⁹ Elle explique que pour La

88 Lorraine de Foucher, « La guerre du poil est déclarée », lemonde.fr, 2016. Consulté le 15 avril 2023

89 Muriel, Badet, « Petits exercices d'inversion des genres, des poils de L.H.O.O.Q de Marcel Duchamp à la barbe d'Ana Mendieta. », *Ligeia*, vol 69-72, no.2,2006

Joconde, Léonard de Vinci lui a donné des caractéristiques, associées à l'époque aux femmes de mauvaise vie (l'épilation du front et des sourcils). Et, dans le travail de Marcel Duchamp et Ana Mendieta, le féminin devient masculin par l'ajout de poils.

L'autrice explique que, comme le ready-made de Marcel Duchamp reprend une des œuvres d'art les plus connues de l'histoire, en citant *L.H.O.O.Q.*, Ana Mendieta évoque ainsi toute cette histoire de l'art qui a exclu les femmes artistes, ce qui lui permet quelque part, de s'y inscrire. Quand Marcel Duchamp détourne la Joconde cela est bien évidemment drôle et osé, mais il s'agit aussi d'une manière de critiquer un art muséal, qui serait pour certain·e·s artistes



Ana Mendieta, *Facial Hair Transplant*, 1972, performance photographiée.

de cette époque, un art ancien

et dépassé. Il va même encore plus loin que ça d'après l'autrice, car l'utilisation du poil, vient, d'après elle, remettre en cause l'idée de perfection associée au tableau de De Vinci. Donc, en évoquant cette œuvre de Marcel Duchamp, Ana Mendieta s'inscrit dans une histoire

de l'art, oui, mais tout en la critiquant. Muriel Badet explique qu'« au début des années soixante-dix, les œuvres d'art se transforment de plus en plus en exercice de mémoire »⁹⁰, donc pour les artistes de cette période, dont Ana Mendieta fait partie, les citations permettent de s'inscrire dans une histoire de l'art en créant un lien avec le passé, mais tout en gardant une certaine distance avec lui. Lorsque j'utilise le poil (qui sont mes propres poils et non ceux d'un homme) dans ma performance *La Sécheresse*, même s'il n'y a pas chez moi une inversion directe des genres, puisque le poil va être ajouté à mon costume et à mes accessoires, et non à mon visage, cela me permet de citer *Facial Hair transplant* d'Ana Mendieta, et donc d'évoquer le ready-made de Marcel Duchamp ainsi que, par son intermédiaire, la Joconde de Léonard de Vinci.

90 Muriel, Badet, « Petits exercices d'inversion des genres, des poils de L.H.O.O.Q de Marcel Duchamp à la barbe d'Ana Mendieta. », *op.cit.*, pp. 16-24.

Poursuivons avec le fait que, chez Mendieta, c'est le poil directement qui est utilisé comme médium, ce qui lui sert à casser les codes de la féminité. Car mettre des poils sur le corps féminin remet en question toute une histoire de l'art qui a édifié le corps féminin comme étant lisse et glabre. Comme le dit encore Muriel Badet, « l'ajout de poils perturbe l'idéalisation du corps et du visage fétichisés par le regard masculin. »⁹¹ C'est également le parti que je prends en convoquant la statuaire grecque, comme dit précédemment, avec mon personnage de sculpture vivante.

J'ajoute symboliquement des poils à une statue représentative du nu parfait dans l'art classique. Des poils qui sont les miens, une femme vivant au 21^e siècle, comme si je venais « salir » (du point de vue de la norme actuelle) ou du moins modifier cette histoire de l'art, de manière imagée et symbolique. De plus, dans mon cas, l'épilation est incluse dans le processus créatif, puisqu'elle me permet de récolter mes poils. Elle n'est plus, le temps de la création, une norme subie, mais un choix permettant l'acquisition d'un matériau artistique. L'artiste brésilienne Juliana Notari contribue aussi à montrer le poil dans les galeries, et ce, en utilisant le poil comme médium également. Pour ce faire, elle réalise une série de photographies,



Paola Fernandez, costume de *La Sécheresse*, 2023, photographie de Quentin Strauss

Sorterro, qu'elle débute en 2013, et *Desterro*, séries de photographies, exposées en 2016 au musée de la ville de Recife. L'artiste a choisi de laisser ses poils et ses cheveux pousser pendant deux ans et a donc documenté cette expérience. Juliana Notari, dit qu'elle ne souhaite pas forcément montrer les diktats liés à l'épilation et qui sont imposés aux femmes mais simplement qu'elle est un « animal social »⁹². Mais cette démarche est, je trouve, féministe et engagée puisqu'elle montre que le corps d'une femme n'est pas vraiment différent de celui d'un homme en termes de pilosité, et que les canons de beauté sont

91 Muriel, Badet, *Ibid.*, p.18.

92 Citation présente sur le site de l'artiste, juliananotari.com. Consulté le 5 mars 2023

totallement construits et fictifs, ce que je tente également de faire, avec le costume de ma performance *La Sécheresse*. Donc, l'exposition du poil féminin dans le monde de l'art permet de le rendre visible, mais aussi, d'aider les artistes qui l'utilisent comme médium, à accepter son existence et son utilité. En effet, comme cette citation de Laurent Jullien, théoricien du cinéma, le confirme, « une accoutumance à la contemplation des œuvres d'art nous amène à plaquer leurs figures sur un quotidien qui d'ordinaire n'en demande pas tant. »⁹³

.Le tabou des règles

Le dégoût de la pilosité féminine n'est pas la seule norme hygiéniste qui soit imposée au corps des femmes au sein de nos sociétés occidentales. La norme de la dissimulation des règles et l'absence de toute mention de ce sang menstruel est une autre de ces normes hygiéniste. Le terme hygiéniste est employé, car il s'agit, comme pour les poils, de quelque chose, qui pourtant est organique, mais est considérée comme sale, dégoûtant et honteux. De plus, les protections périodiques ont longtemps été appelées protections hygiéniques, et c'est parfois encore le cas aujourd'hui, ce qui vient renforcer l'idée que ces produits nous aident à rester propres et empêchent ce sang de nous salir. Et pourtant, comme le démontre Élise Thiébaud dans son essai, *Ceci est mon sang. Petite histoire des règles, de celles qui les ont et de ceux qui les font*⁹⁴, cette obsession de l'hygiène est une norme assez récente dans les sociétés européennes. Le fait de se laver quotidiennement les dents, et d'utiliser du savon régulièrement est très récent et date de l'époque où il y a commencé à avoir des cours sur l'hygiène dentaire dans les écoles. Autre point que l'autrice soulève, il est plus facile actuellement, de parler de transit à table que d'évoquer ses règles ou demander une serviette à sa mère en plein milieu du repas. Le sang des règles, provenant de la destruction de la muqueuse, est donc perçu comme quelque chose qui est associé au pourrissement, et donc, de sale et qui doit être caché. La catégorie des femmes est donc régie par ce qu'Iris Marion Young, une philosophe américaine, appelle « l'étiquette menstruelle »⁹⁵, c'est-à-dire, « un

93 Laurent Jullien, cité par Juliette, Lenrouilly, Léa, Taieb, *Parlons poil ! - Le corps des femmes sous contrôle*, *op.cit.*, p.93.

94 Élise, Thiébaud, *Ceci est mon sang. Petite histoire des règles, de celles qui les ont et de ceux qui les font*, La Découverte, 2017, 246p.

95 Iris Marion Young, *On Female Body Experience. « Throwing like a girl » and othe essays*, Oxford University Press, 2005, p.106. Citée par Camille Foidevaux-Metterie, *Le corps des femmes. La bataille de l'intime*, Points, 2021, 160p.

ensemble de prescriptions relatives aux conduites et aux produits qui leur permettent, [aux femmes], de faire « comme si » elles n'avaient pas leurs règles ». ⁹⁶ Avec le développement de protections jetables comme les tampons, cela a été accentué, puisqu'une femme peut même se baigner sans risquer de coulure à la sortie de l'eau, lorsqu'elle en porte un. Ce sentiment de honte lié aux règles entretient chez les femmes un sentiment d'infériorité. Comme la société leur renvoie le fait que les règles sont sales et inacceptables, elles se sentent, en conséquence, « souillées » et « inaptés socialement ». ⁹⁷ Ce tabou est très ancré, et ce, depuis très longtemps, et dans de nombreuses sociétés. Rappelons, tout d'abord, qu'au XVIIe siècle, les règles se disaient « catimini », un terme qui vient du grec *katamênia*, et qui signifie menstruations. Cette expression veut maintenant dire, « ce que l'on fait de façon dissimulée ou hypocrite. » ⁹⁸ Beaucoup de mythes et de légendes se sont créés autour des menstrues, comme si c'était quelque chose de mystérieux. Il y a donc, avec les règles, un mélange de mystère, de curiosité, de tabou et de dégoût. Ce tabou est déjà présent dans l'écriture des textes sacrés des religions monothéistes les plus présentes en Europe. Selon Élise Thiébaud, le sang de la circoncision aurait remplacé le sang des règles. On cache le sang des règles qui est subit et donc impur et maudit, tandis que l'on fait volontairement jaillir le sang « masculin » par la circoncision. ⁹⁹ Dans le Lévitique, l'un des livres de la Torah, il est inscrit que « La femme qui aura un écoulement de sang restera sept jours dans la souillure de ses règles. » ¹⁰⁰ Cette femme ne devra pas être touchée, et si quelqu'un s'y risquait, il deviendrait impur également, et ce, jusqu'au soir. Les objets avec lesquels elle entre en contact seront eux aussi impurs. On retrouve la même idée au sein du Coran, où les femmes en période de menstrues sont tenues de rester à l'écart, car elles sont considérées comme impures. Dans la chrétienté, pas de traces dans les écrits directement, mais les normes de conduite, pour les femmes ayant leurs règles, étaient sensiblement les mêmes. Puisque, au Moyen-âge, les femmes qui avaient leurs règles avaient pour interdiction de communier ou de s'approcher du chœur, parfois même l'entrée de l'Église leur était défendue, comme c'était le cas lors des quarante jours suivant un accouchement. Ce tabou est si intériorisé que de nombreux théologiens se refusaient à reconnaître « la menstruation de la Vierge. » ¹⁰¹ Pline l'ancien, écrivain romain du premier siècle, parlait déjà du sang menstruel comme de quelque chose de malfaisant qui rendrait

96 Camille Foidevaux-Metterie, *Le corps des femmes. La bataille de l'intime*, Points, 2021, p.54.

97 Camille Foidevaux-Metterie, *Le corps des femmes. La bataille de l'intime*, op.cit., p.55

98 Camille Foidevaux-Metterie, *Ibid.*, p.52.

99 Élise, Thiébaud, *Ceci est mon sang. Petite histoire des règles, de celles qui les ont et de ceux qui les font*, op.cit., pp.72-76.

100 Élise Thiébaud citant un passage du Lévitique, le troisième des cinq livres de la Torah, *Ibid*, p.73

101 Élise, Thiébaud, *Ibid*, p.75

enragé quiconque le goûte. Selon lui, « une femme qui a ses règles fait aigrir le vin doux par son approche, en les touchant frappe de stérilité les céréales, de mort les greffes. »¹⁰² Il est quand même incroyable que ce tabou, existant déjà au Moyen-âge, se perpétue encore aujourd'hui, dans la majorité des sociétés, et ce, malgré les différentes vagues de féminismes qui ont eu lieu. Donc, beaucoup d'artistes femmes ont choisi de montrer ce sang menstruel qu'il est si important de dissimuler en société. Valie Export est une des premières à déjouer ce tabou. Pour ce faire, elle réalise une performance filmée, *MenstruationsFilm*, entre 1966 et 1967. Mais il ne reste malheureusement aucune trace de ce film de trois minutes, tourné en 8 mm, par sa sœur. D'après ceux qui ont pu voir cette performance, Valie Export qui est en période de règles, est sur un tabouret, entièrement nue, en train d'uriner. Le sang et l'urine vont donc s'entremêler et s'amalgamer, en coulant sur le tabouret. Comme le dit Émilie Bouvard, dans cette performance, « le trouble transgressif est triple : sang menstruel et urine sont des matières réputées ignobles, [...] la femme expulse ici ces matières de façon active. »¹⁰³, et en prenant du plaisir en plus, ce qui est aussi un tabou. Valie Export, avec son œuvre, vient donc contrecarrer cette idée ancienne, dont nous avons parlé précédemment, selon laquelle les femmes sont passives face à l'expulsion de ce sang qu'elles subissent, puisqu'ici l'artiste choisi où et quand l'expulser, et, de rendre cet évènement visible et spectaculaire comme le rite de la circoncision. D'après Chris Bobel¹⁰⁴, une chercheuse américaine, spécialiste des questions féministes, à partir de l'apparition du virus du sida, dans les années 1980, le sang menstruel n'a plus été utilisé par les artistes. La volonté de visibiliser ce sang dans l'art, pour le rendre moins tabou, a donc été interrompue et c'est pourquoi aujourd'hui, des artistes femmes choisissent de l'utiliser dans leurs créations. C'est le cas de Paola Daniele, une artiste performeuse italienne qui utilise son propre sang menstruel dans ses performances. Il y a une volonté chez elle de montrer ce sang au public, mais en le rendant poétique. Elle souhaite aussi rendre une forme d'hommage aux artistes des années 1970 qui utilisaient ce sang, comme Gina Pane ou Valie Export par exemple. Dans sa performance *Épiphanie*, qu'elle réalise au festival *Trente ans à Bordeaux, le corps dans tous ses états*, en janvier 2023, nue et en peignoir, elle accroche des cotons imbibés de sang menstruel qu'elle a recueilli auprès de femmes au préalable. Elle invite le public à participer à cet accrochage,

102 Pline, l'Ancien, Histoire naturelle, Livre VII, chapitre XIII, cité par Élise, Thiébaud, *Ibid.*, pp.43-44.

103 Émilie, Bouvard, «Présence réelle et figurée du sang menstruel chez les artistes femmes : les pouvoirs médusants de l'auto-affirmation », communication réalisée dans le cadre de la journée d'études « Les fluides corporels dans l'art contemporain » organisée à l'Institut national d'histoire de l'art (NHA), Paris, le 29 juin 2010, cité par Élise Thiébaud, *Ceci est mon sang. Petite histoire des règles, de celles qui les ont et de ceux qui les font*, op.cit., p.127.

104 Podcast réalisée par Juliette Boutillier et Nathalie Battus, « Les règles de l'art menstruel », Série,« Rouge comme les règles », *LSD la série documentaire*, jeudi 19 octobre 2017.

opérant sous forme de rituel. Ainsi elle montre le sang menstruel mais lui confère aussi une place particulière en l'honorant et en le plaçant au centre d'un rituel.

L'artiste parle¹⁰⁵ d'une de ses performances où plusieurs personnes du public sont sorties. Pour cette performance-là, elle a fait couler du sang menstruel sur son corps, sang qu'elle avait congelé auparavant. Mais, la première fois, une forte odeur s'en dégageait, sûrement due au manque de climatisation de la salle. Mais, beaucoup de spectateur·rice·s se sont mis un mouchoir sur le nez, ou certain·e·s ont même préféré quitter la salle. Cette performance montre bien la persistance de ce tabou, ainsi que l'association du sang menstruel à la saleté et au dégoût. En effet, il y a une croyance dans nos sociétés, si ancrée qu'elle fut véhiculée par Simone de Beauvoir elle-même, selon laquelle le sang menstruel aurait une odeur de cadavre, une « odeur fade, et croupie [...] odeur de marécage, de violettes fanées ».¹⁰⁶ Eh oui même chez Beauvoir, les règles sont considérées comme sales et malodorantes. Alors que comme le dit si bien Paola Daniele ou Élise Thiébaud, pourquoi ne pourrait-on pas trouver cette odeur agréable ? Élise Thiébaud¹⁰⁷ fait un parallèle avec l'odeur des aisselles qu'on excrète et qu'on compare à une odeur d'oignons, mais pourquoi une odeur d'oignon est-ce forcément dérangeant ? Paola Daniele associe, elle, l'odeur du sang menstruel à une odeur de fer, ce qui n'est en rien dégoûtant. Mais n'oublions pas qu'il s'agit d'une matière organique qui laissée longtemps au soleil par



Paola Daniele, *These is my blood*, octobre 2018, performance, Le Générateur.

exemple, sentira forcément fort. Cette mauvaise odeur peut aussi provenir du mélange de ce sang menstruel avec la matière chimique que l'on retrouve dans les serviettes ou dans les tampons jetables. J'ai moi aussi choisi de traiter cette thématique du tabou des règles et des répercussions des protections périodiques sur les corps « féminins » et, sur la planète, à travers une performance, *C'est le moment des torpilles*¹⁰⁸. Comme chez Paola Daniele, qui parfois lit des textes dans ses performances, j'ai, comme à chaque fois, utilisé l'oralité et la

105 Paola Daniele intervient dans le podcast réalisée par Juliette Boutillier et Nathalie Battus, « Les règles de l'art menstruel », *op.cit.*

106 Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, coll. « Poches », Paris, 1978, volume 1, p.350

107 Élise, Thiébaud, *Ceci est mon sang. Petite histoire des règles, de celles qui les ont et de ceux qui les font*, *op.cit.*, p.39

forme du discours. En effet, il s'agit d'une norme que je subis moi aussi quotidiennement. Par exemple, j'ai eu, pendant longtemps, honte d'aller acheter des serviettes hygiéniques ou des tampons, ou, peur qu'un homme puisse savoir que j'allais changer mon tampon aux toilettes, entre autres. L'angoisse de la fuite et de la tâche m'a également souvent stressée et occupée mentalement. Mais j'ai choisi les protections périodiques jetables, pour ma performance, puisqu'elles sont l'étendard de ce tabou qui entoure les règles. Ces protections jetables, discrètes, bien que permettant une libération des sujets féminins, sont aussi le meilleur moyen de cacher ce sang menstruel aux yeux de la société. Et cette dissimulation est rendue possible par une industrie qui sur-emballe ces produits, permettant de mieux les cacher. C'est ce jeu de dissimulation, que l'on intègre en permanence lorsque l'on est réglée, que j'ai choisi de jouer pour ma performance. C'est pourquoi, contrairement au travail de Valie Export ou à celui de Paola Daniele, le sang menstruel est chez moi évoqué mais, invisible visuellement. Il est d'ailleurs étonnant de voir que ce qui choque le plus dans la publicité pour les protections périodiques, d'après Guilhem Arnal¹⁰⁹, un publiciste de la marque nana, ce sont plus les mots eux-mêmes que la monstration du corps féminin. Il s'agit selon lui, d'une autocensure de la part des marques, devant dire les choses sans les dire. Ce sont donc, encore une fois des hommes qui parlent aux femmes des menstrues, et conçoivent pour elles, les équipements les plus « adaptés ». Le résultat est bien entendu peu probant, et c'est ce que je démontre dans ma performance, qui met l'accent sur le tabou des règles, et l'impact des protections périodiques, au niveau de la santé, mais aussi d'un point de vue écologique. J'y évoque, entre autres, le syndrome du choc toxique pouvant survenir chez les femmes porteuses d'un staphylocoque doré, qui, en entrant en contact avec des substances chimiques présentes dans les tampons, peut produire une toxine mortelle, ou conduire à l'amputation d'un membre. Ce « choc qui serait d'ailleurs évité si on acceptait de porter des tampons couleurs marron. Eh oui car les tampons, la plupart du temps, c'est du synthétique et du viscosse mélangés, et donc, de la pulpe de bois trafiqué, et non du coton comme c'est pourtant marqué sur la boîte. Et cette pulpe de bois doit ensuite être blanchie avec du chlore, ce qui provoque de la dioxine. Mais bon, en même temps le sang sur du blanc c'est tellement plus classe et excitant non ? Ajouté à ça, on a découvert que dans certains tampons, il y avait des phtalates, qui sont également dans de nombreux produits de la consommation, comme dans les sacs plastiques. On s'est aperçus que ces phtalates ont un impact sur la fertilité et la fécondité des femmes, et sont, parfois,

108 Expression hollandaise désignant l'arrivée des règles, elle fait « référence au applicateurs des tampons hygiéniques. » Voir, Élise, Thiébaud, *Ibid.*, p.57

109 Guilhem Arnal interviewé par Juliette Boutillier, Podcast réalisée par Juliette Boutillier et Nathalie Battus, «Quand les règles ne font plus tâche », Série,« Rouge comme les règles », *LSD la série documentaire*, mercredi 18 octobre 2017

cause de fausses-couches. »¹¹⁰ Mais il est malheureusement impossible de savoir la composition exacte de ces tampons, car ceux-ci sont considérés comme des produits hygiéniques et non-cosmétiques, qui eux, comme ils sont en contact direct avec la peau pendant au moins huit heures, sont soumis à une législation plus stricte. Le discours de cette performance évoque également l'impact écologique de ces protections jetables. « On ne sait pas, c'est vrai le nombre de déchets que cette industrie produit, puisque les protections menstruelles jetables sont considérées comme des déchets médicaux, il n'y a donc pas de nécessité de traçabilité. Et donc, approximativement, une femme utilise de 5 à 1000 serviettes et/ou tampons tout au long de sa vie. Comme ces déchets contiennent du plastique, ils mettront ensuite 500 ans avant de se détériorer. En fait il y a marqué que c'est du coton, mais beaucoup de ces petites choses contiennent des matières synthétiques pour mieux absorber le sang, et ça bah, c'est du plastique. Et puis tous les accessoires qui font que ces produits sont si discrets et pratiques comme, la ficelle au bout du tampon, les applicateurs, les ailettes qui se rabattent et la matière adhésive sur les serviettes, bah tout ça c'est du plastique en fait. Et en plus, tout ça est su-remballé, avec du plastique, parce qu'il ne faudrait surtout pas que notre collègue ou notre père puisse voir un tampon, en vrai. Et pour le peu de coton présent dans ces protections, sa culture est très polluante, car elle nécessite des pesticides. »¹¹¹ De plus, toutes ces industries de culture de ces matières exposent leurs travailleurs, qui eux sont en contact direct avec ces substances chimiques nocives. Enfin, cette performance alerte aussi sur le coût assez conséquent que génère l'achat de ces objets, qui revient à environ 200 euros par an, pour chaque femme. Surtout que, d'après Élise Thiébaud, jusqu'en 2015 la TVA des tampons n'entrait pas dans la case des produits de première nécessité et s'élevait donc à 20 % contrairement au coca-cola par exemple, qui lui est considéré comme un produit de première nécessité et n'est taxé qu'à hauteur de 5,5 %. Alors que rappelons-le, il est la cause de nombre de maladies cardio-vasculaires, d'apparition de diabète, ou encore de cancers.¹¹²

Enfin, mon personnage est, comme à chacune de mes performances, vêtu d'un costume réalisé par mes soins. Ce costume est constitué d'une jupe et d'un crop top, sur lesquels ont été cousus des tampons, des serviettes, et des protège-slips. Pour la réalisation de ce costume une idée amusante m'est venue : si ces protections périodiques sont faites en matière synthétique, qu'elles sont polluantes et sources de maladies pour ceux qui les portent ou pour

110 Paola Fernandez, extrait du texte de la performance *C'est le moment des torpilles*, 2023

111 Paola Fernandez, *ibid.*

112 Elise Thiébaud évoque un rapport de 2015, paru aux tats-Unis, sur les effets qu'a la consommation de soda sur la population, « Estimated global, regional, and national disease burdens related to sugar-sweetened beverage consumption in 2010 », *Circulation*, 29 juin 2015, dans *Ceci est mon sang. Petite histoire des règles, de celles qui les ont et de ceux qui les font, op.cit.*

ceux qui contribuent à leur fabrication et qu'elles sont jetées après une utilisation, en quoi sont-elles si différentes des vêtements produits par la fast fashion ? C'est la raison pour laquelle j'ai choisi d'en faire des vêtements, mais également pour rendre visibles ces protections que nous cachons habituellement. Le travail de Sarah Naqvi, m'a donc beaucoup influencé. L'artiste brode sur des serviettes hygiéniques et des tampons. Elle brode en rouge,



Sarah Naqvi, *Blood isn't blue*, 2016, série *Menstruation is normal*, broderie de fils et perles sur serviette hygiénique, coll. particulière

en utilisant des petites perles, des sequins, son travail est fin et délicat et vient rendre les règles visibles, ainsi que les protections qui les absorbent, tout en leur amenant quelque chose de beau et de poétique, à l'inverse de ce que fait la société, qui dissimule les règles et les diabolise. Surtout qu'en Inde, son pays de naissance, les règles sont un sujet encore plus tabou et honteux que dans les sociétés occidentales. Il m'a paru à moi aussi, important comme pour Sarah Naqvi, d'amener quelque chose de délicat, de beau et de spectaculaire dans cette évocation des menstruations et des objets que l'on porte quotidiennement.

Même si, il est vrai, d'autres alternatives existent, et c'est également ce que je mentionne dans ma performance, comme la coupe menstruelle, les culottes menstruelles, les serviettes lavables, ou le flux instinctif libre. Ces alternatives sont moins polluantes et plus respectueuses des « corps féminins » mais elles ont un coût immédiat supérieur et sont moins mises en avant par les publicitaires et les industries. Rappelons que le marché annuel des protections périodiques correspond à 30 millions de dollars, c'est-à-dire 26 milliards d'euros. Et en France, cela représente, en 2014 par exemple, un chiffre d'affaires de 423 millions d'euros.¹¹³ On comprend donc pourquoi ces marques ont peu d'intérêt à ce que l'on choisisse des produit qui peuvent s'utiliser pendant cinq ans, comme la coupe menstruelle, les serviettes réutilisables ou les culottes menstruelles. Et elles ont encore moins d'intérêt à ce que les femmes décident de ne plus recourir à aucune protection en préférant développer la technique du flux instinctif libre (même si cette méthode, qui consiste à retenir le sang menstruel dans le

113 D'après le magazine LSA (Libre Service Actualités)

vagin et à aller évacuer ce sang aux toilettes quand cela est possible, nécessite beaucoup de travail de musculation du périnée. D'après les expertes de cette méthode au moins quatre ou cinq cycles de règles sont nécessaires pour réussir à maîtriser son flux.) Pour finir, ces nouvelles méthodes d'absorption du sang menstruel impliquent que ce sang soit visible au sein de la société (par exemple, la coupe menstruelle doit être vidée et lavée entre chaque utilisation ce qui peut induire des situations où l'on peut être vu par des collègues, contrairement au changement d'un tampon.) Et la société patriarcale a aussi peu intérêt à développer cette acceptation du sang et à le visibiliser.

III/ Prendre la parole pour transmettre, hors du contrôle du corps « féminin »

1) Stratégies pour sortir de ce contrôle

.Transgresser un système de l'art genré

Depuis 1980, on prend aussi en compte le genre dans la sociologie française des arts, car l'art, est comme les autres domaines de la société, un lieu genré et normé. En effet, d'après Marie Buscatto¹¹⁴, des processus genrés vont y intervenir. Mais ceux-ci peuvent à la fois être extérieurs au milieu artistique (comme les stéréotypes existant sur les femmes dans le reste de la société, par exemple), mais aussi être internes à l'art, avec des normes masculines qui y sont véhiculées depuis longtemps. L'autrice observe qu'en fonction du sexe auquel on appartient, on ne se dirige pas vers les mêmes pratiques artistiques. Et, que celles qui sont privilégiées par les femmes sont les moins mises en valeur contrairement à celles choisies par les hommes. Il s'agit du même fonctionnement que pour l'orientation professionnelle. Les femmes ont plus tendance à se diriger vers les métiers du « care » que les hommes par exemple, car cela serait dans leur "nature" d'aider les autres, d'être douces, maternelles et aimantes tandis que les hommes seraient, par "essence" plus manuels, confiants, instinctifs, charismatiques et aptes à diriger une équipe, etc. Mais l'on sait aujourd'hui que ce sont des stéréotypes de genre profondément intégrés par les individus, jusque dans leurs goûts

114 Marie Buscatto, « L'art sous l'angle du genre. Ou révéler la normativité des mondes de l'art », Alain Quemin et Glauca Villas Bôas (dir.), *Art et Société. Recherches récentes et regards croisés, Brésil/France*, Open Edition Press, 2016, 456p.

personnels. La plupart des gens pensent d'ailleurs ne pas être influencés dans leurs choix, alors que ceux-ci sont préalablement conditionnés par une socialisation qui se fait, dès la petite enfance, au sein du foyer, de l'école, mais aussi par les pairs. C'est la même chose avec l'art. Par exemple, il y aurait des pratiques artistiques associées au « féminin » dans les sociétés occidentales comme la danse, le chant ou le fait de jouer d'un instrument à cordes, parce que, encore une fois, ces disciplines impliqueraient des qualités comme la douceur, la grâce, la facilité à ressentir et à montrer ses émotions, et un relationnel facile, qui sont des attributs liés à la féminité dans les sociétés occidentales.¹¹⁵ Là aussi, selon l'autrice, la socialisation se fait très tôt, un petit garçon qui s'inscrit à la danse classique aura, par exemple, beaucoup plus de chances d'être exclu et rejeté par ses pairs. À cela, se superpose une hiérarchisation des pratiques, avec des médiums « féminins » étant dévalorisés. En arts plastiques, Griselda Pollock¹¹⁶ a montré en quoi le canon dominant dans l'art, celui de l'histoire de l'art moderne et occidentale, supposé neutre et universel, est en fait « androcentré (et ethnocentré) »¹¹⁷ Et si on prend cette histoire de l'art objectivement, et qu'on la considère comme vraie, cela a pour résultat l'exclusion et la répression des artistes qui n'entreraient pas dans ce moule, comme ceux ayant des pratiques dites « féminines » ou « ethniques ». On peut observer cette relégation sur le bas-côté avec des arts considérés comme mineurs ou comme relevant de l'artisanat. Donc, soit, on considérera que ces pratiques ne sont pas de l'art, soit, on les rejettera (c'est le cas des pratiques textiles ou de la performance, qui bien qu'elle soit reconnue comme un art, les femmes l'ayant pratiquée ou qui la pratiquent actuellement sont invisibilisées.). À cause des stigmates de genre, les femmes ne sont pas reconnues comme elles le mériteraient, que ce soit du point de vue artistique ou marchand, « [...] et ce malgré les nombreuses stratégies de contournement qu'elles mettent en œuvre au fil de leur carrière. »¹¹⁸ L'autrice prend le cas de Marina Abramovic, qui bien qu'elle soit reconnue mondialement comme une des performeuses les plus importantes, est sans cesse renvoyée à sa « féminité » (et aux stigmates en découlant) et, elle ne bénéficie pas de la côte marchande qui devrait refléter sa notoriété. Et, pourtant cette artiste a justement cherché à se détacher de cette association permanente au « féminin », à sortir de ces limites genrées et à les transgresser. Donc, les arts plastiques, même s'ils se plaisent à se définir comme des espaces où la différence et la subversion sont permis voire même valorisés (contrairement au reste de

115 Marie Buscatto se réfère ici à Christian Buadelot, et l'un de ses écrits de 1998, « L'art sous l'angle du genre. Ou révéler la normativité des mondes de l'art », Alain Quemin et Glaucia Villas Bôas (dir.), *Art et Société. Recherches récentes et regards croisés*, op.cit.

116 Griselda Pollock, évoquée par Marie Buscatto, *Ibid.*, p.10/23

117 Griselda Pollock, évoquée par Marie Buscatto, *Ibid.*

118 Marie, Buscatto et Mary Leontsini. « Éditorial », *Sociologie de l'Art*, vol. ps18, no. 3, 2011, p.9

la société), sont aussi des lieux genrés et clivants, où l'appartenance sexuelle définit, à la fois la pratique exercée, mais aussi la reconnaissance artistique. Malgré tout, l'art est un espace où la transgression des normes de genre est possible grâce à plusieurs facteurs et stratégies. Tout d'abord, il est essentiel de prendre en compte l'interprétation lorsque l'on fait de l'histoire de l'art. Celle-ci « [...] a ainsi un rôle crucial à jouer, permettant de déjouer les tentatives d'assignation à une catégorie (disciplinaire, esthétique, ou (et) sexuée) »¹¹⁹

Ensuite la volonté des artistes elleux-mêmes peut conduire à une transgression. La performance, *Miroir de l'origine*, de Deborah de Robertis, dans laquelle elle se place devant le tableau *l'Origine du monde*, de Courbet, au musée d'Orsay, pour y montrer son sexe, un sexe féminin véritable et non plus sa représentation sublimée à travers un regard masculin, est un bon exemple de cette volonté transgressive. Avec cette action, elle vient transgresser les normes de genre au sein de l'espace muséal qui est encore, un lieu majoritairement masculin dans lequel, pourtant, la représentation du corps des femmes est omniprésente. Mais elle a été censurée dans son action, ce qui montre qu'on ne veut voir que des sexes féminins peints (par des hommes) et non véritables.



Deborah De Robertis, *Miroir de l'origine*, 2014, performance.

Mon travail au sein des performances évoquées précédemment est différent, puisque je ne déplace pas ma performance dans l'univers muséal, mais je simule le musée, dans la performance *La Sécheresse*, et, je profite de cet artifice pour libérer mon modèle et lui redonner la parole, lui permettre d'exister dans cet univers muséal fictif et donc, au sein des institutions artistiques. Il y a l'importance aussi, même si cela a été fait depuis les années 1970, d'amener des sujets considérés comme « féminins » dans l'art (mais relevant de la réalité quotidienne des femmes et non plus de leur image seulement) permettant ainsi de les

¹¹⁹ Anne Creissels et Giovanna Zaperri, « Questions d'identité sexuée : l'histoire refoulée de l'art. », *Histoire de l'art, Femmes à l'oeuvre*, n°63, 2008, p.161

rendre moins tabous. Comme Deborah de Robertis le fait en imposant son sexe au sein de l'institution, j'essaye d'aborder certains sujets tabous, mais de manière moins frontale, comme, les règles, les protections périodiques ou l'épilation, qui sont des sujets dont beaucoup d'hommes se désintéressent, car cela, d'après eux, ne les concerne pas, ne relève que d'un choix de notre part et, ne nous est aucunement imposé. Ce qui dérange avec Deborah de Robertis, c'est que son action est critique de cette objectivation du corps des femmes, et, qu'ainsi elle met en doute l'objectivité des institutions artistiques et de l'histoire de l'art. Ensuite, la transgression est également possible grâce à la formation de collectifs, de groupes d'artistes, qui, dans une dynamique de nombre peut réussir à dépasser les limites et les frontières du genre. C'est ce qu'a fait, entre autres, le groupe d'artistes américaines Guerrilla Girls, en 1989. Selon Laure Adler¹²⁰, elles ont choisi de remettre en cause l'objectivation du corps des femmes dans les tableaux et ont pour ce faire, réalisé une affiche où était inscrite la question *Do Women Have to be Naked to Get Into the Met. Museum ?*, qui signifie, "Les femmes doivent-elles être nues pour entrer dans les musées ?", (on a la réponse avec la performance de Deborah de Robertis...).

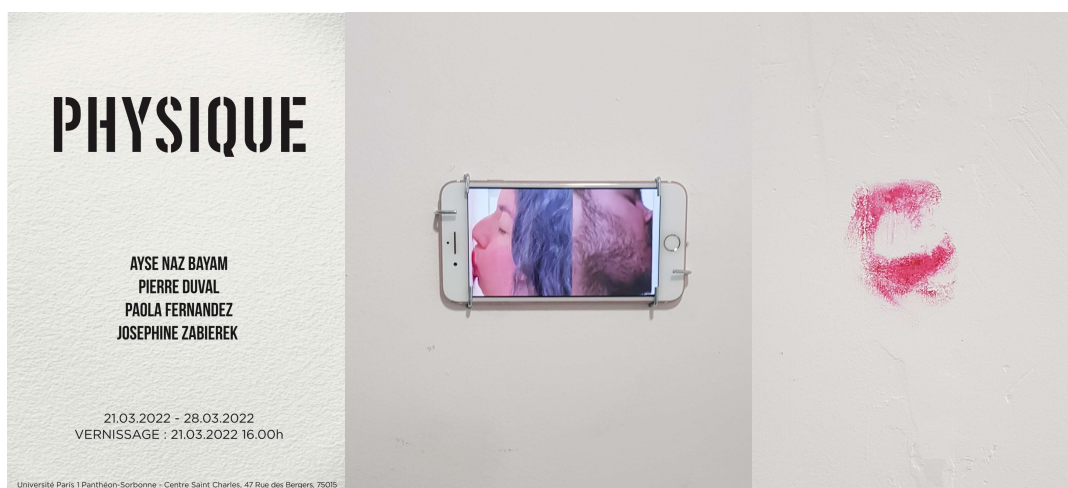


Guerrilla Girls, *Do Women Have to be Naked to Get Into the Met. Museum ?*, 1989, sérigraphie sur papier, 28 x 71 cm,

Cette affiche reprend La *Grande Odalisque* d'Ingres, réalisée en 1814, et qui nous montre ce corps de femme nue, qui est un corps imaginé par Ingres et qui ne respecte aucunement des proportions anatomiques réalistes, offert aux spectateur·rice·s. En 1989, chez les Guerrilla Girls, l'éventail est devenu un pénis et le visage du modèle s'est transformé en tête de gorille. Sur l'affiche, il y a également une étude statistiques qui est mentionnée : il est écrit que dans 85 % des œuvres du MoMA, ce sont des femmes qui sont représentées, contre seulement 5 % d'œuvres de femmes artistes au sein du même musée. Le parallèle qu'elles font est assez parlant et édifiant. Cela a lancé un mouvement qui demande la reconnaissance des artistes

¹²⁰ Laure Adler, *Le corps des femmes*, op.cit., pp.80-81.

femmes, et qui perdure encore aujourd'hui. En effet, le collectif crée des dynamiques de création et de monstration. Nous avons, avec des étudiants de saint-Charles, Joséphine Zabierek, Pierre Duval, et Ayshenaz Bayam, l'année passée, cherché à développer une dynamique de collectif justement, en créant l'exposition *Physique*, mise en place pendant une semaine dans la salle commune. *Physique* faisait le lien entre nos différentes pratiques, utilisant, ou engageant le corps. Et, le travail d'Ayshenaz et le mien se faisaient échos puisqu'ils questionnent tous deux le genre et surtout les normes « féminines ». C'est en vue de cette exposition, et grâce à la dynamique de groupe, aux discussions et aux recherches menées ensemble, que j'ai pu créer la performance filmée *Miss (im)Monde* en collaboration avec Joséphine Zabierek. Mais cela nous a aussi permis, à Pierre Duval et à moi, de proposer une performance lors de l'exposition, ainsi qu'une œuvre collaborative, *Le baiser*. La collaboration est donc essentielle, tout d'abord pour l'épanouissement artistique personnel, puisque s'apporter mutuellement des choses ne peut être que bénéfique et stimulant plastiquement, mais aussi pour permettre la transgression du genre au sein du domaine que sont les arts plastiques.



Exposition *Physique*, Affiche détails de l'oeuvre *Le Baiser*, réalisée en collaboration avec Pierre Duval, 2022

Ensuite, d'après Marie Buscatto encore, des politiques publiques, des institutions, des associations qui seraient favorables au développement et à l'évolution de ce système genré, peuvent créer des espaces d'expression pour ces artistes, dont des lieux dédiés spécifiquement à des femmes, entre autres. Il y a également la mise en place de règles qui peuvent aider à tendre vers l'égalité. C'est le cas, par exemple, avec la technique du paravent mise en place pour choisir les musiciens dans les orchestres de musique classique.¹²¹ Cette méthode consiste à faire passer des auditions aux candidats, en les faisant jouer à l'aveugle, cachés derrière ce

¹²¹ Marie Buscatto, « L'art sous l'angle du genre. Ou révéler la normativité des mondes de l'art », Alain Quemin et Glauca Villas Bôas (dir.), *Art et Société. Recherches récentes et regards croisés*, op.cit.

paravent. Selon une étude américaine, grâce à ce procédé, les femmes ont 50 % de chance de passer le premier tour d'une audition, et 30 % de chance d'être choisies, alors qu'en 1970, les femmes ne représentaient que 6 % des musiciens des orchestres américains. Pour finir, précisons que les femmes qui réussissent dans l'art, doivent en faire beaucoup plus que leurs confrères masculins.

. Transgresser en rapprochant l'art, du social et de l'écologie

Donc, le domaine artistique fonctionne selon un système conservateur, genré, normé et inégalitaire. Et, même si la transgression y a bien lieu, elle se fait à la marge de ce domaine et non en son cœur, grâce à des politiques publiques et des institutions favorables au changement, à des artistes engagés, et, à la puissance du travail en collectif. Il est donc nécessaire de penser l'art comme un domaine étant en lien direct avec les évolutions sociales, économiques, et politiques qui mettent en avant des pratiques de transgression de l'ordre genré.¹²² Il est important, dans une démarche transgressive vis-à-vis du système patriarcal, de dépasser les frontières entre l'art et des domaines comme le social, la sociologie, et l'écologie par exemple, car l'art est un domaine de la société et il contient de ce fait, les mêmes clivages et inégalités. Dans ma démarche, je cherche donc à intégrer, en plus d'une critique sociale du système genré, une critique d'un système qui nous conduit à notre perte, écologiquement parlant. C'est pourquoi, l'écoféminisme est aussi un élément essentiel dans ma démarche ainsi que dans ma pratique. Commençons par définir rapidement cette notion d'écoféminisme. L'écoféminisme ne relève pas d'une addition de l'écologie et du féminisme, il s'agirait plutôt d'affirmer que « l'oppression des femmes et la destruction de la planète ne sont pas deux phénomènes distincts, mais deux formes de la même violence. »¹²³ C'est un phénomène d'interconnexion et d'imbrication entre différents types de stigmatisation. Selon Émilie Hache, philosophe française ayant regroupé dans un recueil de nombreux textes écoféministes, « c'est la même culture qui entretient un rapport de destruction à l'égard de la nature et de haine envers les femmes, c'est donc cette culture dans son ensemble qu'il s'agit de changer. »¹²⁴

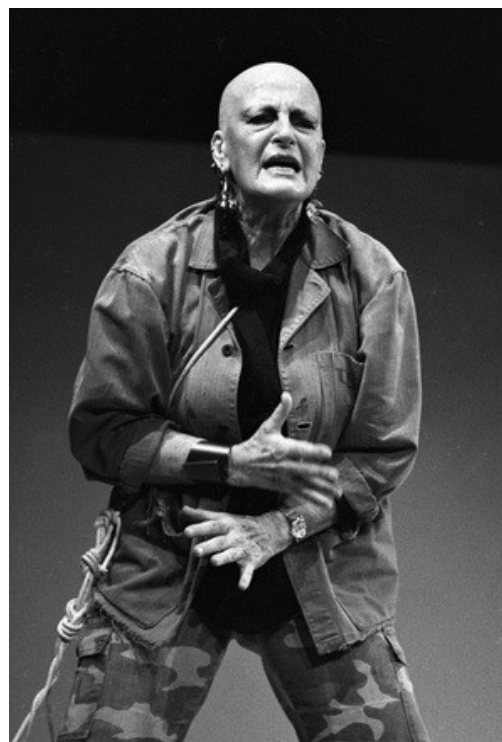
122 Marie Buscatto se réfère ici à Christian Buadelot, et l'un de ses écrits de 1998, « L'art sous l'angle du genre. Ou révéler la normativité des mondes de l'art », Alain Quemin et Glaucia Villas Bôas (dir.), *Art et Société. Recherches récentes et regards croisés*, op.cit., p.21/23

123 Mary Judith, Mess, théologienne écoféministe chilienne, citée par Jeanne, Burgart-Goutal, *Être écoféministe, Théories et pratiques*, L'échappée, collection Versus, 2020, p.24.

124 Émilie, Hache, reprenant les propos d'Ynestra King, *Reclaim, recueil de textes écoféministes, choisis et présentés par Émilie Hache*, Cambourakis, 2016, pp.19-20.

Intéressons-nous à présent au lien entre femme et nature, qui m'intéresse particulièrement. L'essentialisme est le fait de ramener les femmes à « leur nature première ». Elles seraient différentes des hommes, par essence, et donc certains traits de caractère seraient masculins ou féminins et indépendants de notre volonté. En effet, les femmes ont été comparées et associées à la nature depuis la naissance de l'humanité. Mais cette analogie est devenue, au fil du temps, négative et dévalorisante pour le sexe féminin, et, pour la nature. Dans l'imaginaire collectif, on associe les femmes à une certaine matérialité, aux entrailles de la terre, parce qu'elles enfantent, produisent du lait et saignent chaque mois. Dans *La Domination masculine*,¹²⁵ Pierre Bourdieu analyse la place de l'homme et de la femme dans les sociétés kabyles. Il remarque qu'à l'intérieur de la maison, les parties réservées aux femmes sont l'étable, l'eau et les végétaux, tout ce qui relève du naturel. Dans la société kabyle, l'autorité des hommes sur les femmes s'explique par l'existence d'un mythe. Dans ce mythe, c'est la femme qui fait découvrir l'organe sexuel à l'homme. Par cet acte pernicieux, elle est rejetée du côté de la nature, et de l'eau. Et l'homme, lui, du côté du gouvernement, de la maison et de la culture. Cette analogie suppose que les femmes seraient plus disposées que les hommes à exercer certaines tâches. Il y a donc un combat similaire à mener entre la réification du corps des femmes et, de la « nature ».

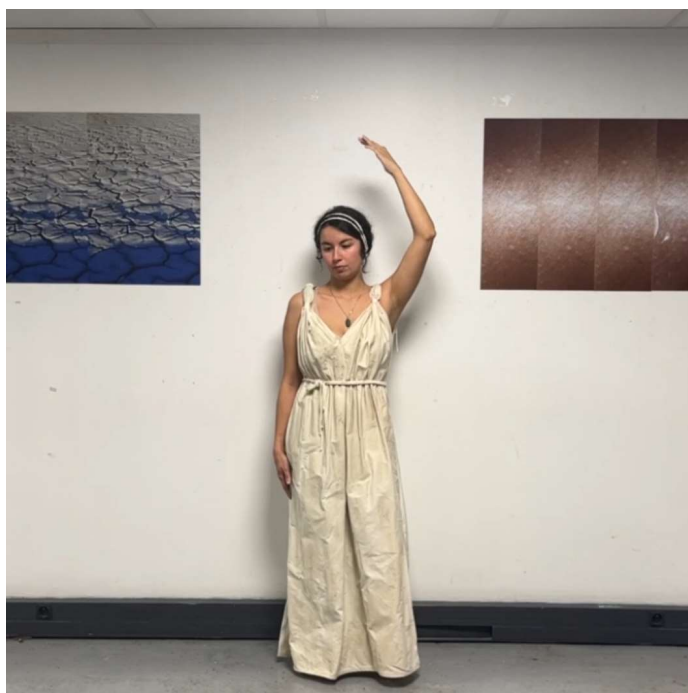
De plus, étant moins entendues que nos confrères masculins au sein de la société, et ayant peu accès au pouvoir, ce pourrait être aussi une stratégie de partir de sujets « intimes » et « féminins » pour donner un point de vue plus général sur la manière dont est dirigée la société et dont sont contrôlés nos corps. Car le fait de supprimer des arbres, de côtoyer des déchets toxiques ou encore d'élever les animaux en masse a aussi un impact, comme les normes genrées, sur les corps. Mes deux performances *La Sécheresse* et *Qui suis-je ?*, s'inscrivent bien évidemment dans la lignée d'artistes performeuses, féministes, engagées socialement et politiquement, des seconde et troisième vagues féministes. Prenons le travail de



Rachel Rosenthal, *L.O.W in Giaia*, 1986, performance

125 Pierre, Bourdieu, *La Domination masculine*, Le Seuil, 1998.

l'artiste Rachel Rosenthal, et notamment sa performance, *L.O.W in Giaia*¹²⁶, qui ressemble scéniquement à une pièce de théâtre, dans laquelle elle dénonce l'enfouissement des déchets nucléaires. Lors de cette performance, elle traîne trois sacs de déchets attachés à elle avec une corde. L'artiste y interprète le personnage « the Crone », qui est une femme âgée, un sage dans la religion Wicca. Elle se positionne donc, avec ce personnage, à l'inverse de la société, où la femme vieillissante est invisibilisée et dévaluée. Dans ma performance *La Sécheresse*, qui a pour but d'établir un parallèle entre l'épilation des femmes et l'assèchement d'un lac, celui de Serre-Ponçon, dans les Hautes-Alpes, le lien entre femme et nature est aussi évoqué, par leur infériorisation et leur objectivation, par la catégorie des hommes. Ici, les individus catégorisés comme femmes, et, la nature (le lac de Serre-Ponçon où l'écosystème qui était présent avant la formation du lac artificiel) sont victimes des agissements et des décisions prises par des hommes dans une société patriarcale et capitaliste, tout comme les sorcières brûlées et les déchets nucléaires, évoqués dans la performance de Rachel Rosenthal. Le premier point commun que j'explique dans ma performance est notamment le fait que ce soit l'homme qui en soit responsable dans les deux cas. « Pour l'épilation, c'est forcément pour l'homme qu'on s'inflige ça. Si on est hétéro, c'est pour pouvoir avoir un semblant de vie



Paola Fernandez, *La Sécheresse*, 2023, performance, capture d'écran

sexuelle, même pour un date déjà c'est nécessaire, pour ne pas dégoûter le partenaire potentiel, ne pas paraître trop masculine pour ne pas le faire fuir en courant.

Mais, si on n'est pas hétéro, c'est quand même un problème. Parce qu'à chaque sortie de nos poils en société, on risque une petite blague, un léger harcèlement, une once de regards noirs et d'insultes, sans parler du risque d'agression. Pour le lac de Serre-Ponçon, c'est pareil. C'est l'homme qui en est responsable. Qui a décidé de détruire deux villages,

dont plus de 400 bâtiments, de déplacer 1000 personnes, pour construire un barrage et un lac

126 Mylène Ferrand, « Rachel Rosenthal, une artiste écoféministe de la performance », *Itinéraires* [En ligne], 2021-1 | 2022, mis en ligne le 07 avril 2022, consulté le 9 mai 2023.

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/1030>

artificiel, en 1955 ? Des hommes ! Dont notamment Gaspard Roger, PDG d'EDF à l'époque, René Coty, président de la France à ce moment-là et Ivan Wilhelm qui est le physicien qui a conçu le barrage. Et, qui est responsable aujourd'hui de la sécheresse de ce lac? Ces mêmes hommes qui ont mis de l'eau à un endroit où il ne devrait pas y en avoir et qui donc peut facilement s'assécher. »¹²⁷ Pour faire cette comparaison, j'ai choisi de créer une mise en scène théâtrale, où je joue le rôle d'une sculpture vivante dans un musée ou une galerie, souhaitant renvoyer à la statuaire grecque et au rôle de modèle et de muse, auquel la femme a été assignée. Je reste donc immobile pendant 1 à 2 min. Puis je m'anime, pour aller prendre une "pause clope", j'entre à ce moment-là en contact avec les spectateur·rice·s pour demander si quelqu'un a du feu. Ne fumant pas, ce que je leur dis, je n'ai pas besoin de ce feu, mais la cigarette n'est qu'une excuse pour prendre cette pause, me permettant ainsi d'interagir avec le public, et, de lui raconter mes vacances au bord d'un lac asséché. Cette idée de la cigarette m'a paru aussi intéressante pour évoquer, en plus, le fait que, dans le monde du travail, en général, on n'a pas le droit aux pauses, sauf si l'on fume (en France, 28,2 % des hommes fument et 22,9 % des femmes.). Le ton est ici léger, le registre du langage que j'utilise est familier et les codes du stand-up sont clairement empruntés. Cela me permet de contrebalancer mon propos, et de le rendre plus accessible à mon auditoire. Ensuite, intéressons-nous à la performance de Rose Finn-Kelcey, en 1976, *One for Sorrow, Two for Joy*, (Une pour la peine, deux pour la joie). L'artiste se retrouve dans la vitrine de la galerie l'Acne Gallery, en compagnie de deux pies vivantes. Elle va créer une relation avec elles en leur parlant et en les observant. Elle a choisi la pie car c'est un animal qui est souvent associé à la femme mais de manière péjorative, tout comme l'association qui existe depuis longtemps entre femme et nature. C'est cette même analogie que je souhaite montrer avec ma performance *Qui-suis je ?* Cette performance est une proposition écoféministe questionnant notre imaginaire collectif quant au lien entre la femme et le végétal. Je me suis donc intéressée à la plante. Le terme « plante verte » étant utilisé dans le langage courant pour désigner une femme qui serait belle à regarder, mais sans aucun autre intérêt, il était assez pertinent de faire un parallèle entre l'objectivation des plantes et l'objectivation des femmes. La performance fonctionne sous forme d'interaction avec le/la spectateur·rice. La conférencière pose des questions, et le public répond. Dans l'une de mes questions, je cherche, par exemple, à déconstruire cette idée qui consiste à penser que la plante est immobile et inerte, et que, la femme se plairait plus au sein de son foyer à s'occuper des tâches domestiques et des enfants que dans le domaine public.

127 Paola, Fernandez, extrait du texte de la performance *La Sécheresse*.

Extrait du texte de la performance *Qui suis-je ?* : « Je suis fixée en intérieur, ma mobilité est presque inexistante car il m'est interdit de me déplacer. Ainsi, l'on peut me contempler à foison. Malgré cela, j'engendre progéniture sur progéniture, qui sont chacune, des fruits de dame nature. Je ne sens pas toujours bon et les formes que je prends ne sont pas toujours gracieuses mais, elles sont multiples et infinies. Nourrir est ma vocation, mon but, la raison même de ma création. Qui suis-je ? [...]

La réponse est la A), La Femme. En effet, contrairement à la femme, la plante n'est pas du tout immobile. Si on la regarde à son échelle temporelle (dans laquelle 1 min correspond à deux longues années humaines), les animaux ont totalement disparu « effacés par leur mobilité » tandis que la plante croît, se déploie, s'étend vers la lumière avec grâce aisance et volupté. »

Rose Finn-Kelcey montre, elle, cette analogie négative en objectivant son propre corps, puisqu'elle se trouve, avec les pies, dans une vitrine. Elle critique la réduction systématique des femmes à leur apparence. Et les pies et la femme, sont enfermées et observables, comme elles sont derrière une vitre. Le seul bémol est le fait qu'elle enferme des pies vivantes. C'est pourquoi, j'essaye au contraire, dans mes créations, de ne pas utiliser d'êtres vivants ou d'animaux qui ne pourraient donner leur consentement. Mais le but est de suggérer cette analogie par le discours et le costume ou le vêtement. L'idée est donc de ne pas s'arrêter au féminisme et aux normes de genre, mais de voir plus grand, et de démontrer en quoi c'est un système entier qu'il faut changer. De plus, aujourd'hui avec l'émergence des études sur le genre, on utilise le terme d'intersectionnalité¹²⁸ pour qualifier une situation dans laquelle une personne va souffrir de différents types de discriminations, dans un système de domination. Ce terme, défini par une avocate américaine, Kimberlé Crenshaw, a permis de sortir du féminisme exclu de la seconde vague. En effet, même si ce mouvement se voulait universaliste, la plupart des femmes qui en faisaient partie étaient des femmes blanches et ne prenaient pas en compte les problématiques des femmes de couleur. Par exemple, les femmes blanches prônaient en majorité, une libération sexuelle, le droit à la pilule et à l'avortement, tandis que les femmes noires, ayant été exclues auparavant de l'accès à la maternité, souhaitaient justement reconquérir ce droit. En effet, beaucoup de nourrices étaient des femmes noires et devaient donc élever d'autres enfants que les leurs, cela allait jusqu'à priver leur bébé de lait maternel pour pouvoir nourrir les enfants qu'elles gardaient, car les femmes

128 « L'intersectionnalité désigne la situation de personnes subissant au sein d'une société différentes formes de domination, liées notamment à leur genre, leur origine raciale, leur âge ou leur sexualité. », définition proposée par le site reseau-canope.fr

blanches ne devaient pas allaiter. C'est pourquoi il est important d'être ouvert·e et de ne pas rester cantonné à l'art et au féminisme, pour pouvoir voir quelles sont les problématiques sociales existant dans la société. Cette notion d'intersectionnalité est primordiale puisqu'elle implique que de nombreuses personnes sont à la croisée de différentes discriminations (comme le fait d'être une femme noire et lesbienne par exemple.) et que donc ces discriminations résultent d'un même système qu'il faudrait tenter de changer.

L'artiste Mierle Laderman Ukeles¹²⁹, à travers une démarche et un travail, à la fois sociologique et artistique met en évidence les activités de maintien du monde (comme elle les qualifie elle-même) ainsi que les activités domestiques, leur nécessité et l'invisibilisation des personnes les pratiquant. Sa démarche, politique, sociale et engagée, est très inspirante. « *The maintenance art exhibition* », est un manifeste qu'elle a écrit en 1969 où elle décrit en détail ce projet, qu'elle n'a malheureusement pas pu réaliser. Il s'agit donc d'une performance imaginaire, une exposition d'art de maintenance pour performer la « maintenance pure »¹³⁰ comme pratique artistique. Cette performance consisterait à insérer le quotidien dans



Mierle Laderman Ukeless, *Maintenance outside*, 1973, performance de 8 h, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Etats-Unis.

l'univers du musée et de les faire cohabiter le temps d'une exposition. Car, selon elle, le musée exclut de sa sphère les activités de maintien du monde. Alors, que sans ces activités de maintenance (le ménage, l'entretien des œuvres, etc.), le musée ne pourrait pas exister. C'est la raison pour laquelle Mierle Laderman Ukeless parle d'un art de la maintenance. De plus, l'artiste souhaiterait que ce soit son propre quotidien de mère et de femme au foyer qui soit représenté. Donc, l'espace serait vide, il n'y aurait aucune œuvre physique accrochée aux murs ou positionnée dans l'espace. Les spectateurs verraient seulement l'artiste dans son travail domestique de femme au foyer et de mère. Ce qui, permettrait de rendre visible ce

129 Caroline, Ibos, « Mierle Laderman Ukeles et l'art comme laboratoire du *care*. « Lundi matin, après la révolution qui s'occupera des poubelles ? » », *Cahiers du genre*, n°66, 2019, pp. 157-179.

130 Caroline, Ibos, *Ibid*.

travail, qui d'ailleurs n'est pas considéré comme tel puisqu'il n'est pas rémunéré, et, de le revaloriser. Pour elle, l'émancipation des femmes ne passe pas par le rejet de ce que la domination masculine a déprécié, les activités de maintenance, domestiques, d'entretien, de care, mais passe par la réévaluation de ces activités-là. Ensuite, même si elle n'a pu réaliser cette exposition de la maintenance, cette même idée transparaît dans certaines de ses actions. Lors de la performance *Washing/ Tracks/ Maintenance Outside*, en 1973, que l'artiste va réaliser dans le plus ancien musée des États-Unis, Mierle Laderman Ukeles va pendant huit heures (qui correspondent au temps de travail d'un salarié) laver le sol des escaliers à l'extérieur du musée ainsi que la parcelle de trottoir devant le musée. Pour ce faire, elle va utiliser des chiffons utilisés par les conservateurs pour épousseter les œuvres et qu'on appelle « diapers », ce qui signifie, couches. Il y a donc un jeu, un parallèle qu'elle fait avec le travail domestique d'une mère qui change les couches de son enfant. Elle fait donc un lien direct entre le travail domestique qui se fait à la maison, et le travail d'entretien faiblement rémunéré. De plus, le sol restait humide et prenait la marque du passage des spectateurs. Ceux-ci pouvaient soit attendre et être privé de leur visite, soit saccager ce travail éreintant, en redoublant la charge de travail que l'artiste effectuait sous leurs yeux. En effet, il s'agit d'une responsabilité collective, car ces activités de maintenance sont nécessaires au bien-être collectif. Elle va aussi, avec le projet *Touch Sanitation*, faire un travail d'enquête et de performances auprès d'éboueurs, entre 1977 et 1980, pour ensuite réaliser une exposition, et montrer leur engagement quotidien pour que la société fonctionne.

Avec ma performance, *C'est le moment des torpilles*, évoquée précédemment, je cherche également à mettre en lien l'art, le social et l'écologie. Pour ce faire, je fais une analogie entre la pollution engendrée par les protections périodiques jetables, et celle générée par l'industrie de la mode¹³¹, et plus précisément la fast fashion¹³², en choisissant encore une fois de transmettre un savoir par le mode du discours et de la performance. La mode, c'est la deuxième industrie la plus polluante au monde, après le pétrole, et, cette pollution détruit la planète, mais aussi les humains, que ce soit, aussi bien les ouvriers qui travaillent dans les usines, et qui sont en contact direct avec des produits dangereux, que les gens habitant dans

131 Voir le documentaire, *Fast Fashion-Les dessous de la mode à bas prix*, réalisé par Edouard Perrin et Gilles bovon, 1h31, Arte France, Premières lignes, 2021

132« [...]la fast fashion c'est de la mode jetable, on peut acheter des vêtements, en ligne, en deux clic, tout le temps, à bas prix, presque les mêmes modèles que les marques de luxe, et en plus ça peut être livré en moins de 24h, à la maison. C'est des marques qu'on connaît tous, Zara H&M, Uniqlo, après y en a des encore plus rapides et moins chères, comme shein, prettylittlethings, bohoo et j'en passe. » Paola Fernandez, extrait de la performance *C'est le moment des torpilles*, 2023

les environs des usines de cette industrie. En faisant mes recherches, je me suis donc rendu compte qu'il y avait les mêmes produits dangereux et synthétiques dans les tampons et dans les serviettes, que dans un très grand nombre de vêtements, qui contiennent de la viscose. Et la viscose bien qu'étant de la pulpe de bois, ce qui pousse ces producteurs à la vendre comme un produit 100 % biologique, nécessite d'être mélangée à un agent très dangereux, le SC2. Mais les marques achètent ces matières à des entreprises comme Birla, en Inde, et ne sont pas très regardantes sur les méthodes de fabrication, elles se délestent de toute responsabilité puisqu'elles sous-traitent. Et bien sûr, le bilan humain est très lourd, entre les malades, les décès, mais aussi la précarité des travailleurs (les ouvriers textiles mais aussi les livreurs pour l'industrie de la mode.) De plus le principe de cette mode jetable c'est que les gens ont un accès à un grand choix de vêtements et à bas coût, et donc, ils peuvent renouveler sans cesse leur garde-robe. Donc comme un tampon, une robe de chez zara par exemple, sera en moyenne portée une ou deux fois maximum. Il est donc, important, je pense de décentraliser ce problème des femmes et de l'inclure dans un plus grand système de discriminations et de dominations, en faisant le lien avec d'autres traces de stigmates qui sont le résultat de la même société patriarcale, occidentale et capitaliste. En effet, dans le cas de la mode ce sont des groupes européens ou américains qui exercent un pouvoir de domination puisqu'ils font produire leurs vêtements dans des pays beaucoup plus pauvres (avec toutes les conséquences dramatiques que cela induit), considérant ainsi qu'une vie indienne, par exemple, à moins de prix qu'une vie européenne. L'art, puisqu'il permet dans une certaine mesure la transgression, est un lieu adapté, je trouve, pour faire émettre des critiques sociales. Pour finir, le féminisme a eu une incidence sur l'histoire de l'art, et a permis de montrer une pluralité disciplinaires et de démarches, grâce aux artistes femmes. Celles-ci ont participé à l'élargissement de ce qu'on appelle l'art avec : une critique des médiums androcentrés que sont la peinture et la sculpture, une critique également du mythe du génie, le fait d'utiliser son vécu et son quotidien dans l'art, le fait aussi d'inclure des pratiques considérées comme artisanales dans l'art et, de s'intéresser à des médiums peu utilisés auparavant, comme l'installation. Tout ça contribue à décroiser l'art. Grâce au féminisme, donc, on peut remettre en question « [...] la notion de génie [et] l'idée de l'œuvre auto-référentielle et intemporelle. »¹³³ et prendre plus en compte la différence et le contexte.

133 Anne Creissels et Giovanna Zaperra, « Questions d'identité sexuée : l'histoire refoulée de l'art. », *Histoire de l'art, Femmes à l'oeuvre*, n°63, 2008, p.158

2) Une oralité nécessaire à la transmission de la performance

Tout d'abord, l'oralité peut permettre de révéler une histoire de l'art oubliée, comme le fait l'artiste Hannah O'Shea dans sa performance *A Litany for Women Artists*¹³⁴ (une litanie pour les femmes artistes), en 1976. Hannah O'Shea, une artiste anglaise, va réciter les noms de six cents artistes femmes qui sont décédées et dont les noms ont été, pour la plupart, oubliés. Sa performance prend la forme d'un rituel, avec l'artiste située au centre, dans un cercle, et entourée de personnes. Le fait de citer ces noms, et de surcroît en les disant directement au public, dans un cadre à la fois spectaculaire et intimiste, permet de donner de la visibilité à ces femmes et de les inscrire *a posteriori* dans une histoire de l'art, (même si ce n'est pas d'une manière officielle), qui les a effacées. C'est aussi ce que j'essaye de faire dans *Séminaire sur comment devenir un historien de l'art*, avec une question sur les artistes femmes de la



Hannah O'shea, *A Litany for Women Artists*, 1976, performance

Renaissance italienne. La question adressée au public est la suivante : « connaissez-vous et pouvez-vous me citer des femmes artistes de la Renaissance italienne ? »¹³⁵ Mon but ici, est de, premièrement, montrer aux spectateur·rice·s qu'il ne connaissent pas ces artistes ou qu'ils en connaissent peu. Puis, je débite les noms de certaines de ces artistes (celles que j'ai pu trouver en faisant des recherches, il ne s'agit donc pas d'une liste exhaustive), ce qui leur donne, le temps de l'acte performatif, une visibilité. Cela permet aussi, pour les artistes femmes des années 1970, comme Hannah O'shea, de s'inscrire en tant qu'héritière de ces femmes, et ce même si l'art ne les mentionne pas. Et pour mon travail, cela a encore de la légitimité car ces artistes ne sont toujours pas ou

peu reconnues (aussi bien les artistes de la Renaissance italienne que je cite, que des artistes des années 1970 comme Hannah O'Shea.).

134 Sandrine Meats, « Le corps comme territoire du féminin : la performance dans l'oeuvre des artistes femmes des années 1970 en Grande-Bretagne », *op.cit.*, p.229-241.

135 Paola Fernandez, extrait du texte de la performance *Séminaire sur comment devenir un historien de l'art*, 2022

.L'Utilisation de l'entretien et de la performance filmée

Cette visibilité d'artistes femmes *a posteriori*, est nécessaire, car elle permet de décloisonner l'histoire de l'art. Pour aller dans cette même direction, la chercheuse Clélia Barbut¹³⁶ travaille sur une mémoire de la performance qui mêlerait des images d'archives (photos ou vidéos de performances), et des entretiens faits avec les artistes, autrices et actrices de ces performances (dans son cas, il s'agit d'artistes femmes des années 1970, en Californie.). Cela permet d'apporter un autre éclairage sur ces œuvres, car l'intention première de l'artiste n'est pas toujours ce qui a été retenu par la suite, au cours de l'histoire. D'après elle, l'entretien oral est donc essentiel pour contribuer à pallier l'effacement ou



Barbara T.Smith, *Feed me*, 1973, performance, MoCA de San Francisco

l'oubli des œuvres de ces artistes. Et la photo d'archivage seule ne suffit pas puisqu'elle ne rend pas compte de l'intention artistique. Prenons en exemple l'un des cas décrits par Clélia Barbut, celui de Barbara T.Smith, une performeuse américaine ayant réalisé la performance *Feed me*, au MoCA (Museum of Conceptual Art) de San Francisco, en 1973. Pour cette performance, elle a passé une nuit dans les toilettes du musée. Ceux-ci avaient été aménagés comme une chambre intime avec un lit de l'encens, de la nourriture etc. Les spectateur·rice·s pouvaient entrer dans la chambre un·e par un·e, avec pour seule consigne, de donner du plaisir à l'artiste. On lui a donc, pendant la performance, proposé entre autres, du vin, un massage, une relation sexuelle, etc. L'artiste acceptait la proposition si elle le souhaitait. Lors d'un entretien avec Clélia Barbut, Barbara T.Smith dira que, malheureusement, ce qu'il reste aujourd'hui¹³⁷ de cet évènement, avec une vidéo seule pour archive (où l'on ne voit que des

136 Clélia Barbut, « Du document aux entretiens. Transmission, mémoire et historiographie des performances féministes des années 1970 », *Constellations subjectives, pour une histoire féministe de l'art*, une anthologie présentée par Marie-Laure Allain Bonilla, Émilie Blanc, Johanna Renard et Elvan Zabunyan, *op.cit.*, 360p.

137 L'entretien entre Clélia Barbut et Barbara T.Smith a eut lieu en 2014

photos de la performance), c'est « un énième récit d'une féministe aliénée offerte en objet sexuel ». ¹³⁸ Alors que la volonté de l'artiste était, en reprenant l'iconique odalisque, de « [...]confronter les hommes à leurs attentes de pouvoir » ¹³⁹ et justement d'avoir une véritable faculté décisionnelle pour une fois, quand il s'agit de plaisir et de faire plaisir. Malheureusement, les gens ont imaginé qu'elle n'était là que pour faire l'amour avec tous les hommes qui entraient dans ces toilettes, et c'est qui a été retenu de cette action. Mais, grâce à l'entretien, qui vient compléter la vidéo d'archive, l'artiste peut donner sa vérité et restaurer l'intention accompagnant cette performance. Car, l'histoire a effacé le pouvoir féministe et politique de sa performance, pour ne garder que l'image d'une femme-objet offerte. Selon Clélia Brabut, pour les artistes des années 1970, il y a une importance de l'immédiateté de l'action, une valorisation du caractère éphémère de la performance. Il y a donc un rejet de la trace et de l'archivage chez beaucoup de performeurs et performeuses dans les années 1970, même si des photos sont tout de même prises. Ces artistes ne pensaient pas que leurs performances pourraient intéresser quelqu'un dans le futur. Il y a bien une idée de transmission dans le travail des artistes performeuses des années 1970, mais plus dans ici et maintenant et non dans une idée de projection future. C'est pourquoi l'entretien est intéressant, car il peut servir de complément et de prolongement d'un acte performatif. Surtout qu'aujourd'hui, ces artistes ont compris l'importance de la transmission, et c'est la raison pour laquelle elles acceptent ces entretiens, qui permettent d'amener de l'oralité et de la narration à un document qui fige l'action (comme la photo par exemple). « L'oralité implique une vivacité, une tangibilité, une performativité qui n'apparaissent pas, ou alors, autrement, dans les documents. » ¹⁴⁰ Il est donc très important, aujourd'hui, quand on pratique la performance, de penser à cette dimension de projection, au-delà de la transmission d'un savoir, lors de l'instant t. Pour ma part, j'ai choisi, comme un des moyens de transmission future de mon travail performatif, la performance filmée. Tout d'abord, dans mon travail il y a toujours la présence d'un discours. Donc, dans mon cas, la trace documentaire filmée n'altérera pas mon intention première puisque le discours transmet clairement mes intentions, à chaque fois. Mais il est vrai que la tension propre à la performance, de par sa temporalité unique, son imprévisibilité, et la relation qu'elle permet d'entretenir avec le/la spectateur-riche, ne transparaîtra pas à l'écran. C'est pourquoi, l'idée m'est venu d'utiliser la vidéo et donc la performance filmée sous forme de court-métrage. Il y en a deux que j'ai exclusivement

138 Clélia Brabut, « Du document aux entretiens. Transmission, mémoire et historiographie des performances féministes des années 1970 », *op.cit.*, p.110

139 Barbara T.Smith citée par Clélia Brabut, *ibid.*

140 Clélia Brabut, « Du document aux entretiens. Transmission, mémoire et historiographie des performances féministes des années 1970 », *Ibid.*, p.118

pensées sous un format vidéo. Il s'agit des performances 2053 et de Miss (im)Monde. Et deux autres, qui ont été pensées comme des adaptations de performances en live, en performances vidéo. Ce sont les performances *Une femme n'est jamais trop maigre*, et *La Sécheresse* qui ont été adaptées et filmées. L'utilisation du regard face caméra, d'un plan resserré, un rythme différent, la visibilité des émotions etc. permettent de créer une intimité avec le/la regardeur·euse. L'adresse aussi est différente dans ces deux vidéos, surtout pour la performance *La Sécheresse*, dans laquelle j'emploie le tutoiement ce qui contribue aussi à capter l'attention de celui/celle qui regarde, et donc à renforcer cette intimité.



Paola Fernandez Josephine Zabierek, *Miss (im)Monde*, 2021, performance filmée, captures d'écran.

Et dans chacune de ces performances filmées, il y a une particularité qui fait qu'elles restent pour moi des performances bien qu'elles puissent être qualifiées de courts-métrages. Cette particularité résulte dans le fait qu'il n'y a en général qu'une seule prise pour le discours, et qu'il s'agit, à chaque fois, d'un plan-séquence. Par exemple, dans la performance filmée *Miss (im)Monde*, il y a deux plans, un où je prends la pose, et un autre, un plan-séquence, où je prends la parole et déchire ma couronne. Je n'avais d'ailleurs fabriqué qu'une seule couronne et qu'une écharpe, ce qui me contraignait à être concentrée et présente immédiatement lors de la première prise. C'est la même chose avec la version filmée de *La Sécheresse*, le premier plan est la simulation d'un musée, dans lequel je joue le rôle d'une statue vivante, et le second, un plan-séquence, dans lequel je suis dans la rue et je prends la parole en m'adressant à un homme (en réalité le cameraman). L'oralité est donc une composante essentielle pour la transmission. Prenons comme exemple, les performances d'Ana Mendieta. Ses *siluetas*

n'étant pas accompagnées d'un discours et/ou d'un entretien, ses performances ont souvent été associées à une pensée essentialiste ce qui n'est pas nécessairement ce qu'elle voulait montrer. Si on prend par exemple l'œuvre *Tree of life*, une série de *Siluetas*, réalisée en 1976, on voit bien cette volonté écoféministe de se réapproprier son corps en le valorisant, ce qui passe par une vision différente de ce qu'est la nature et de notre lien avec elle. L'artiste y utilise son propre corps comme une sculpture vivante recouverte d'organismes, eux aussi vivants. Il s'agit d'une œuvre poétique, imaginant une reconnexion de la femme, avec la terre et la nature. Mais, sans discours, l'interprétation peut être en décalage avec la pensée de l'artiste.



Ana Mendieta, *Tree of life*, 1976, performance

.Une prise de parole autre et transmissible: la confection de costumes

Utiliser les pratiques textiles comme moyen de création, lorsqu'on est une femme peut aussi être un biais de prise de parole pour contester un système patriarcal dans lequel l'art reste, comme nous l'avons vu, un domaine excluant, en termes de genre et d'ethnicité.

Tout d'abord, reprenons le mythe de Philomèle, évoqué précédemment. Comme celle-ci ne peut plus parler, elle développe une autre forme de langage, le tissage, pour pouvoir contacter sa sœur. À la fin de ce mythe, les deux sœurs se muent en rossignols, sous la volonté de Dieu, pour qu'elles puissent fuir la violence de Thérée. En devenant un oiseau Philomèle peut chanter et de ce fait, parler de nouveau. Donc, par la broderie et le tissage, elle a pu recouvrer la parole. Les pratiques textiles sont, depuis très longtemps, associées à la « féminité ». Il y a, premièrement une idée, très ancrée dans la société, consistant à penser que cela serait dans l'essence des femmes d'être douées et d'aimer les pratiques textiles telles que la broderie, le tissage, la couture, le tricot, le crochet etc.. En effet, les qualités allouées au « féminin » sont les mêmes que celles qui sont nécessaires pour réaliser ce type d'ouvrage, à savoir, être douce, patiente, appliquée, minutieuse, etc. Rousseau illustre bien cette pensée dans son ouvrage *Émile ou De l'éducation*, en disant des petites filles qu'elles seraient « [...]prédisposées au maniement des aiguilles[...] »¹⁴¹ et que celles-ci ont une « répugnance à lire et à écrire ; mais quand à tenir l'aiguille c'est ce qu'elles apprennent toujours volontiers. »¹⁴² L'association du textile au « féminin » est une idée très ancienne et a contribué à enfermer les femmes dans la sphère domestique, surtout que ce n'est que récemment que l'on a commencé à théoriser la déconstruction de cette idée reçue. En réalité, ce n'est qu'à partir du Moyen-Âge¹⁴³ que la broderie devient quelque chose d'exclusivement féminin, d'autant plus qu'à ce moment-là, les femmes n'ont pas accès au médium artistique par excellence, la peinture, puisqu'elles ne sont acceptées dans les ateliers des peintres, qu'en tant que modèles. Jusque dans les années 1960, les filles devaient obligatoirement apprendre à broder. La chercheuse Maureen Gorgini¹⁴⁴ va d'ailleurs montrer que pendant l'époque coloniale, aux États-Unis, les filles apprenaient

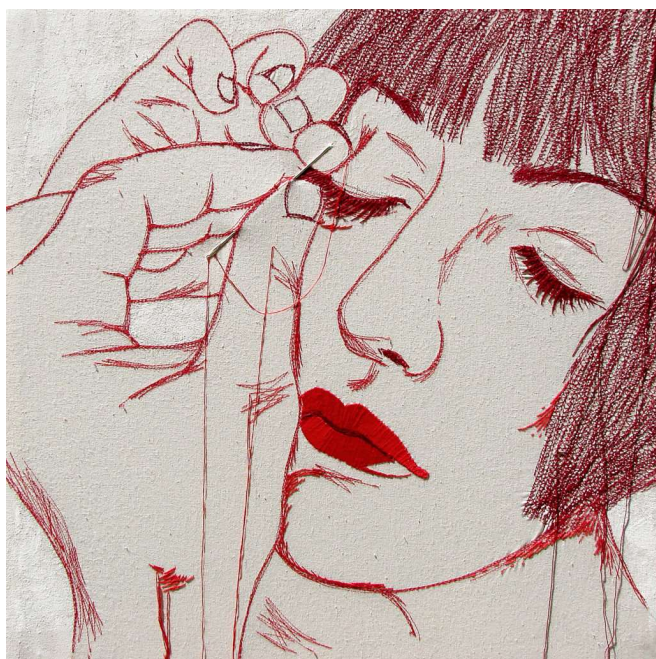
141 Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou De l'éducation*, Paris, Flammarion (rééd.), 1966, p.479, cité par Léonie Lauvaux, « L'expression de la violence dans la broderie contemporaine. Suivre le fil rouge de l'histoire des femmes. », *Les Cahiers de l'école du Louvre*, cahier n°15, Violent(e)s-Genre et violence dans l'histoire de l'art, 2020, p.2

142 Jean-Jacques Rousseau, *ibid.*

143 Léonie Lauvaux, « L'expression de la violence dans la broderie contemporaine. Suivre le fil rouge de l'histoire des femmes. », *op.cit.*

144 Leora Auslander, « Culture matérielle, histoire du genre et des sexualités. L'exemple du vêtement et des textiles. », *Clio.Femmes, genre, Histoire, Objets et fabrication du genre*, 2014, n°40, pp.171-195.

l'alphabet en brodant les lettres et non pas, en les écrivant, comme les garçons. Écrire les lettres en brodant mettait beaucoup plus de temps. Pour celles qui ont ensuite appris à écrire à la craie, elles ont pu acquérir une pratique plus grande. Et, quand les écoles sont devenues mixtes, les filles écrivaient comme les garçons, mais, la pratique de la couture s'est gardée. Mais les filles, et ce, jusqu'à il n'y a pas si longtemps, devaient aussi coudre et broder leur trousseau, c'est-à-dire les draps, qu'elles allaient emmener pour leur mariage, ce qui marquait leur entrer dans la vie de Femme. Cette pratique est encore rependue dans de nombreux pays. Les jeunes filles, donc, apprenaient à broder à l'aide d'une marquette, un morceau de tissu sur lequel étaient représentés les différents points de broderie, les lettres de l'alphabet et, les chiffres. Cet apprentissage se faisait soit par le biais de l'école, soit, à la maison. La marquette était un objet qui se transmettait au sein de la famille, de mère en fille. À partir des années 1970, les techniques textiles vont commencer à être utilisées par les artistes, pour servir la contestation féministe. Et, à partir des années 2000, les pratiques textiles se voient encore plus plébiscitées par les artistes femmes. Il va s'opérer un changement, car ces techniques textiles passent de quelque chose d'imposé à une pratique artistique à part entière, qui va servir à « [...]dénoncer la misogynie et l'oppression par un outil, qui a longtemps pérennisé la soumission et l'enfermement des femmes. »¹⁴⁵



Ilaria Margutti, *Mend faces V*, 2008-2009, broderie sur toile, 50cm x 50cm, série *Made of Me*.

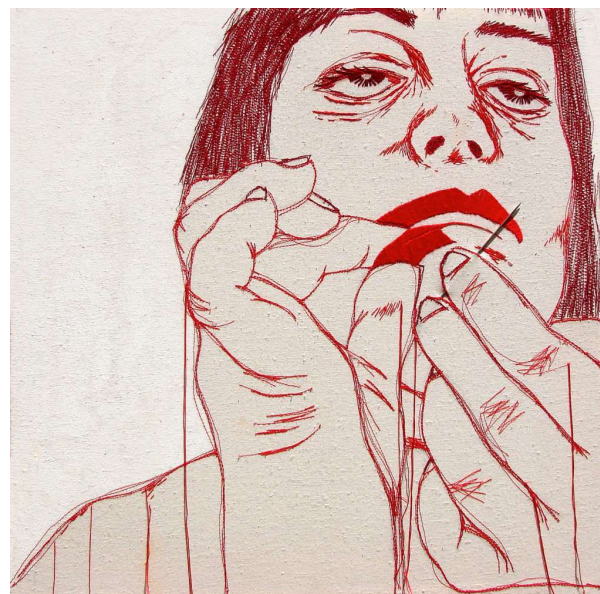
Le travail de l'artiste Ilaria Margutti s'inscrit dans cette démarche. Sa série *Made of Me*, regroupe cinq tableaux sur lesquels l'artiste a brodé au fil rouge, des femmes qui se brodent elles-mêmes. Chaque tableau représente une femme, en gros-plan, en train de simuler l'acte de maquillage. Avec cette série, elle « [...]met en lumière une violence banalisée faite à l'image des femmes. »¹⁴⁶ Il s'agit donc d'une critique de la féminité et des normes de beauté imposées, par l'acte de broder. Ici, la violence est présente, car le fil et l'aiguille viennent abîmer la chair,

145 Léonie Lauvaux, « L'expression de la violence dans la broderie contemporaine. Suivre le fil rouge de l'histoire des femmes. », *op.cit*, p.3

146 Léonie Lauvaux, *Ibid.*, p.5.

comme dans une sorte de séance de torture. L'aiguille est visible et intégrée au tableau, on a l'impression qu'elle va servir à soulever la paupière de cette femme représentée, et donc à modifier ses traits, de manière douloureuse. Il y a un parallèle fait entre la souffrance et toutes les pratiques d'embellissement quotidiennes qui peuvent s'apparenter parfois à de la torture (comme l'épilation, la pose de faux cils, le port de talons etc.). Le fil utilisé est rouge ce qui renvoie à la fois à la violence, aux règles, à la broderie de l'alphabet (puisque les marquetteries sont brodées en rouge), mais aussi au trousseau. La broderie du drap du dessous, celui de l'intimité, est réalisée au fil rouge. Il y a dans son travail, une remise en question de l'identité féminine, puisqu'elle reprend deux choses reflétant le féminin dans la société : la broderie et le maquillage, mais en mettant en avant l'ambiguïté qu'on peut rencontrer lorsqu'on est une femme et qu'on veut correspondre à cette image de « féminité » dictée par la société. Car on sait qu'il faut se plier au diktat du maquillage et de l'embellissement pour correspondre à une féminité idéale tout en sachant qu'en faisant ça, on répond à une norme établie.

Ensuite, comme le dit Léonie Lavaux, grâce à la broderie, Ilaria Margutti, « [...]interroge également le statut de « femme-artiste » et se broder soi-même, renvoie à se faire soi-même, seule, en dehors des obligations sociales. » Mais atteindre ce statut d'artiste implique, en étant une femme dans un système androcentré, de parcourir un long chemin semé d'embûches, et de phases de souffrance. Une autre œuvre, dont parle Léonie Lavaux également, montre bien



Ilaria Margutti, *Mend faces IV*, 2008-2009, broderie sur toile, 50cm x 50cm, série *Made of Me*.

aussi la force émancipatrice de la broderie. Il s'agit de *Conseil de beauté du mois d'août*, de Ghada Amer, réalisée en 1993, constituée de morceaux de tissu sur lesquels l'artiste a broder des conseils de beauté trouvés dans des magazines dits « féminins »

La façon dont ces morceaux de tissu vont être exposés, comme des torchons, va rendre l'écriture qu'ils comportent, illisible. De plus, les fils pendent ce qui donne un sentiment d'inachevé ou de travail « mal fait ». Par cette œuvre, Ghada Amer nous montre une piste pour s'extraire de ces injonctions à la beauté dont les magazines féminins se font le relais, puisqu'elle nous dit que cet idéal de beauté est presque impossible à atteindre et qu'il faut

refuser de s'y conformer. « Broder ces injonctions permet de les nier violemment [...] il s'agit de répondre à la violence par la violence avec des armes « féminines » : le fil et l'aiguille. »¹⁴⁷ Cette prise de parole autre, par la broderie, s'est imposée comme un complément logique à mon travail. J'ai donc, pour la performance *Une femme n'est jamais trop maigre*, cousu un



Ghada Amer, *Conseil de beauté du mois d'août*, 1993, broderie sur tissu

tablier, sur lequel j'ai brodé des phrases. Comme dans le travail de Ghada Amer, j'ai cherché des phrases, au sein des magazines « féminins » et dans les journaux, dans lesquelles les femmes célèbres étaient réduites à leur apparence corporelle (un extrait en a déjà été cité auparavant.). Comme chez Ghada Amer, les mots vont se déformer et devenir peu lisibles puisque je porte ce tablier, pendant l'acte. Mais contrairement aux deux travaux mentionnés, chez moi, ces phrases sont aussi débitées à l'oral. Je trouve qu'il y a ainsi une double prise de pouvoir, la réappropriation d'un médium d'asservissement, mais à des fins de contestation, et une prise de parole, en public, pour dénoncer les normes d'injonction à la maigreur et à la beauté. Ensuite,

la broderie et la couture me sont également apparues comme des choix logiques de par mon histoire familiale. Ma mère, avait pour obligation de faire du crochet quand elle était petite (ce que sa mère lui enseignait), et elle détestait ça, puis, plus tard, ses parents l'ont forcé à faire des études de couture, ce qu'elle n'envisageait pas à l'origine. Elle a donc pendant longtemps, rejeté ces pratiques qui lui ont été imposées. Mais, c'est une force aujourd'hui, car elle a décidé de se remettre à cette pratique, et confectionne toutes sortes de vêtements lui permettant d'exprimer son identité. Pour moi l'intérêt porté aux pratiques textiles s'est fait assez récemment, relève d'un véritable choix, et s'inscrit aussi dans une transmission familiale, mais cette fois, choisi, et non imposée. Surtout qu'il s'agit d'un médium qui a autant sa place sur la scène artistique que les autres, il est donc important de, justement, le sortir du domestique auquel il est associé. J'ai également utilisé la broderie pour un autre travail. En effet, j'ai brodé la phrase « Maîtresse de performance » sur mon costume

147 Léonie Lauvaux, « L'expression de la violence dans la broderie contemporaine. Suivre le fil rouge de l'histoire des femmes. », *op.cit*, p.8

professoral, au dos. Cela m’amusait de faire un parallèle entre la maîtresse de performances sexuelles, renvoyant à l’objectivation des femmes dans l’art, le maître de conférence, une figure d’autorité transmettant du savoir (bizarrement, aucune allusion sexuelle n’a été élaborée avec le mot maître), et le fait de prendre le pouvoir, par la prise de parole, le temps de la performance. Ensuite, continuons avec le choix du costume et du vêtement pour mes performances. Le vêtement, puisqu’il est une des armes du genre dans la société, et qu’il touche à l’intime en étant directement au contact de la peau, est donc un outil essentiel pour la contestation. En effet, le vêtement a montré pendant longtemps la place sociale de chaque sexe¹⁴⁸. Comme les hommes gouvernaient et que les femmes étaient à la maison, il fallait que les différences entre les sexes soient claires et visibles. Donc les



Paola Fernandez, tablier de la performance *Une femme n'est jamais trop maigre*, 2022, broderie sur tablier cousu.

femmes vont porter des tenues qui doivent montrer la richesse, et nécessitent beaucoup d’apparat tandis que les hommes cachent la richesse et portent des vêtements sombres. Et



Paola Fernandez, costume de la conférence, *Séminaire sur comment devenir un historien de l’art*, détail, broderie sur satin, 2023

Et pourtant, à l’époque de la royauté, ce sont les hommes qui portaient les attributs qui sont aujourd’hui l’apanage de la « féminité ». Donc le genre des vêtements est aussi changeant ce qui montre sa malléabilité, et en quoi il peut facilement être utilisé comme un instrument de séparation des sexes. Il est intéressant de voir, comme l’explique Leora Auslander,

148 Leora Auslander, « Culture matérielle, histoire du genre et des sexualités. L’exemple du vêtement et des textiles. », *opus.cit.*

qu'avant 1890 aux États-Unis, les vêtements des petits enfants étaient unisexes parce que ceux-ci restaient dans la sphère familiale où tout le monde connaissait leur sexe¹⁴⁹. Mais, quand on a commencé à mettre les bébés à la crèche, à les sortir du foyer, parce qu'entre autres, les femmes ont commencé à être admises dans le monde du travail, les habits sont devenus genrés, pour que la société sache bien lorsqu'on est face à une fille ou à un garçon. Et c'est à partir de là que les couleurs rose et bleue sont entrées en jeu. Cela montre bien en quoi signifié son appartenance à un groupe à de l'importance lorsqu'on est face à d'autres individus. Correspondre au modèle genré et sociétal est important pour se faire une place, être inclus dans la société. On voit bien, donc qu'il s'agit d'une contrainte plus qu'un choix et c'est pour ça que le vêtement à un pouvoir transgressif et révolutionnaire. Comme le dit Liza Petiteau¹⁵⁰, dans l'art, le choix de vêtements et d'accessoires genrés par les artistes peut résulter de véritables stratégies de résistances. C'est le cas du pantalon de la panique de Valie Export, évoquée précédemment, ou encore le travail de l'artiste anglais Grayson Perry. Celui-ci choisit même de changer de genre lors de performances, il endosse le personnage de Claire, une personne genrée au féminin, mais qui garde tout de même des traits de sa masculinité. Il crée donc ses propres costumes, mêlant codes de la féminité, critique du patriarcat, mauvais goût, et amusement. Il montre comment jouer avec les codes du vêtement pour ne pas rester enfermer dans les normes assignées dès notre naissance, en fonction de notre sexe. Son travail transgresse donc le système genré. Contrairement à lui je ne change pas de genre grâce à mes costumes, mais pour la plupart, ceux-ci reprennent les codes de la féminité en y amenant une touche humoristique et critique, comme avec le tablier brodé, la robe faite de serpillières, ou la robe statue sur laquelle mes poils sont collés. Ils soulignent aussi l'enfermement des femmes dans les codes de la féminité, comme ma robe sapin de Noël qui s'inspire directement de la performance de Patty Chang, XM, sorte de tableau vivant qu'elle effectue, en 1997. Pendant cette action, l'artiste reste debout pendant plusieurs heures. Elle porte un tailleur dont les manches sont cousues à la partie couvrant le buste. Ses bas sont également cousus entre eux, de manière à ce qu'elle ne puisse plus bouger, au risque de tomber. Pendant ce temps, un appareil lui maintient la bouche ouverte, faisant ainsi couler sa salive sur ses vêtements et ses chaussures. La femme ici souffre encore, et subit sa tenue vestimentaire, ce qui peut être le cas lorsqu'on porte tes talons très hauts et une robe très moulante par exemple. C'est cette même souffrance et impossibilité de bouger que j'ai souhaité souligner avec la robe de ma

149 Leora Auslander, *ibid.*

150 Liza Petiteau, « Construire des solidarités vestimentaires et féministes », Marie-Laure Allain Bonilla, Émilie Blanc, Johanna Renard et Elvan Zabunyan, *Constellations subjectives, pour une histoire féministe de l'art*, 2020, Editions iXe, Collection racine de iXe, 360p.

performance *Qui suis-je ?*. Cette femme plante ne peut plus bouger puisqu'elle est branchée et est contrainte dans ses mouvements, qui dépendent de la longueur du fil électrique, elle devient ainsi un objet. Dans mon cas, utiliser des vêtements genrés au féminin ne risque pas d'altérer mon intention. Puisqu'ils sont accompagnés d'un discours, ces costumes prennent tout leur sens. Ils me permettent donc aussi de transmettre une pensée dans le futur, car contrairement à la performance, ils vont rester dans le temps. Surtout, s'ils sont agrémentés d'un contenu filmique, le message que je souhaite transmettre restera intact. Pour finir, il est important de mentionner l'importance de la collaboration, sans qui la transmission dans le futur justement, n'existerait pas. Car, pour mes performances filmées, je ne peux les réaliser seules, puisque j'en suis la protagoniste. Et pour la confection de mes costumes je m'appuie justement sur l'aide de ma mère qui m'assiste toujours dans la conception voire parfois dans la réalisation. La transmission se fait donc, déjà, dans l'acte de création lui-même, avant de s'opérer entre l'artiste et le public. La prise de parole par la voix et l'utilisation de pratiques textiles permet donc de s'inscrire dans un héritage artistique, mais aussi dans une histoire plus intime et personnelle, tout en critiquant un système genré qui contraint les corps dits « féminins ».



Patty Chang, *XM*, performance, 1997



Paola Fernandez, *Qui suis-je ?*, performance, 2022

Conclusion

Nous avons démontré, dans un premier temps, que le médium de la performance, investi fortement par les artistes femmes à partir des années 1960-1970, associé au développement des gender studies, et critiquant fortement le système patriarcal, ont permis aux femmes artistes d'exprimer leur vision sociale, souvent contestataire (en évoquant des sujets qui les préoccupaient directement comme l'enfermement domestique, la maternité, etc.), de la société. Ce médium a été aussi, une voie de réappropriation d'un corps trop souvent objectivé, que ce soit dans l'art ou dans la société en général. Ensuite, nous avons pu constater, que l'utilisation de ce médium, combiné à une prise de parole engageant la voix directement et un travail sur sa plasticité, mais aussi, l'utilisation de codes empruntant à la fois au théâtre et à la conférence, (comme la mise en scène, le rapport aux personnages, aux costumes, la pédagogie et la transmission d'un savoir, la création d'un véritable échange avec le public, la construction d'un charisme scénique), permettent une réelle prise de pouvoir le temps de la performance. En effet, le spectacle et la conférence sont des espaces propices à l'écoute. Lors de dîners avec des amis ou des connaissances, le même savoir énoncé, sans aucune mise en scène, travail sur la voix ou le costume, par exemple, aura souvent pour résultat de n'être pas écouté voire même entendu, surtout lorsqu'on est une femme. Dans un second temps, il a été démontré, comment la performance, et l'art plus généralement, peuvent aider à se libérer des normes de genre que sont, les injonctions à la beauté et à la minceur, la nécessité à cacher ses menstrues, et l'obligation pour les femmes à adopter un corps glabre (cette norme est d'ailleurs en train de s'étendre à la catégorie des hommes également.). Mais nous avons pu observer, dans un troisième temps, que bien que l'art propose des espaces de liberté et de transgression, il reste un domaine conservateur et marqué, lui aussi, par le patriarcat. Ces espaces de transgression existent, c'est évident, mais cela nécessite un plus grand investissement des artistes femmes, une volonté de faire changer les choses et de donner la parole à ces artistes de la part des institutions et des politiques publiques, et, une importance de la collaboration entre artistes pour évoluer vers un système de l'art qui ne serait plus genré. Et c'est pourquoi, comme nous l'avons montré, l'art doit voir plus loin, et, lier la pratique artistique au social et à l'écologie, peut permettre, premièrement, de toucher plus de gens, mais aussi de faire des liens entre différents types d'asservissements et de discriminations (la soumission en fonction du sexe ou de l'ethnie, la destruction de la nature, la domination des

riches sur les plus précaires, etc.) et de montrer ainsi qu'ils sont le résultat d'un même système. Pour finir, la prise de parole, au sein de l'acte performatif, mais aussi par l'utilisation des pratiques textiles (qui sont toujours agrémentées d'un discours), permet une transmission future, par les moyens de l'entretien (pour éclairer des performances passées quant à l'intention première de l'artiste), de performances filmées, adaptées à un visionnage à travers un écran, transmettant elles aussi l'intention originelle de l'artiste, et, par la confection de costumes ouvrant sur une autre forme de prise de parole à travers des médiums mis dans la marge et encore aujourd'hui, associés au « féminin ». Prendre la parole au sein de l'acte artistique permet de prendre de la distance vis-à-vis de ces normes genrées, voir parfois de s'en détacher, comme réussi à le faire Estelle Brochard avec ses performances gesticulées, et surtout, cela permet de visibiliser le fait qu'il s'agisse de diktats imposés ne relevant pas vraiment de choix personnels. Mais cette prise de parole, permet donc également, de s'inscrire, en tant que femme au sein d'une histoire de l'art que nous sommes en train de réécrire, et, de la perpétuer en choisissant de laisser des traces de nos actes performatifs dans le temps. Il est vrai, que je m'inspire beaucoup d'œuvres performatives de femmes des années 1970 et cela pourrait paraître dépassé. Il s'agit, pourtant quand on regarde cela *a posteriori*, d'une réelle avant-garde féministe avec de réelles stratégies pour sortir des représentations misogynes et réifiées du corps de la femme. Mais, pas dans un sens excluant, ni en réduisant leurs œuvres à une seule dimension contestataire, mais plus, pour ce qu'elles ont apporté de similaire à l'art de la performance (comme l'apport de sujets différents, de l'autofiction, un abaissement des frontières entre l'art et le quotidien, une pluridisciplinarité de médiums, et ce même en performance) ainsi que pour la dimension féministe qui traverse leurs travaux et actions, mais sans les cantonner à ce mouvement (auquel parfois elles n'appartenaient d'ailleurs pas). On est cinquante-trois ans plus tard, et même si beaucoup de choses ont changé et évolué, c'est encore trop peu. De plus, aujourd'hui, le corps de la femme est toujours objectivé et, sa sexualisation est centrale au sein de la société puisque tout est axé sur le désir masculin, c'est ce qu'a démontré la théoricienne et réalisatrice Laura Mulvey et sa théorie de *Male gaze*¹⁵¹, en 1975, dans le cinéma. Elle montre que les films sont faits pour un public d'hommes puisque les corps des femmes y sont sans cesse sexualisés, mais cela peut aussi s'appliquer au reste de la société (au sein des musées, dans la publicité, au niveau de l'espace public etc.) et est très ancré et intériorisé par les individus. Donc, l'art est aussi pensé pour un regardeur masculin et hétérosexuel. Ce principe a pour conséquence de conférer du pouvoir aux hommes et de placer les femmes dans une recherche permanente de leur assentiment, et

151 Juliette, Lenrouilly, Léa, Taieb, *Parlons poil ! - Le corps des femmes sous contrôle*, op.cit., p.85

donc, dans une position de faiblesse et d'infériorité. Mais on est dans une période de libération de la parole avec l'avènement du mouvement #MeToo et l'engagement contre les violences faites aux femmes (même si cela est à nuancer par une restriction de leurs droits et de leurs libertés dans certains pays, comme aux États-Unis avec la suppression du droit à l'avortement dans certains États, par exemple). Il y a également un développement du concept de *Female gaze*,¹⁵² théorisé par Iris Brey, qui s'oppose au *Male gaze* et qui consiste à ne plus objectiver les femmes dans les films, à nous forcer à sortir de ces représentations auxquelles nous sommes habitués, en regardant ces femmes telles qu'elles sont et sans les sexualiser. Pour certain·e·s, nous serions dans une période de quatrième vague féministe qui serait plus orientée vers le numérique. Il est donc assez logique de s'inspirer du travail des artistes des années 1970, car il était corrélé à une vague de féminisme, ce qui est, je pense le cas aujourd'hui. D'autant plus que, ces femmes ont été pour la plupart oubliées et effacées, et donc s'inspirer de leur travail, parler de leurs actions, et les citer, permet aussi de les inscrire dans cette histoire de l'art à réécrire, en se positionnant dans leur prolongement. Il est donc important d'inscrire ce refus de suivre les normes genrées, au sein de cette histoire. Car contester ces normes est une condition nécessaire pour parvenir un jour à déconstruire cette question du genre. Le problème est que cela est quelque chose de compliqué et difficile puisque ces normes sont très profondément ancrées dans nos esprits, et ce, depuis la naissance. L'art permettant la transgression, il est un espace propice à s'écarter de ces normes. Il me semblerait, par exemple, surhumain de me rendre sur une plage, en maillot de bain, en étant non épilée, tellement est présente la peur des regards malveillants et des agressions physiques et verbales. Tandis que, dans le cadre d'une performance, laisser ses poils peut avoir du sens et ne suscitera pas forcément l'agressivité du public. Lorsque Paola Daniele a utilisé le sang de ses règles, certaines personnes dégoûtées ont quitté la salle, mais personne ne l'a insulté pendant l'acte, ou ne lui porté atteinte physiquement. Il est donc un lieu où le non-respect de ces normes est plus accepté et je pense, donc, que l'art est un outil essentiel pour parvenir à déconstruire le genre, en nous libérant des normes qui en découlent, et en rendant cette libération visible par un grand nombre de personnes.

152 Juliette, Lenrouilly, Léa, Taieb, *Parlons poil ! - Le corps des femmes sous contrôle*, op.cit., pp. 82-86.

Table des matières

Résumé.....	2
Introduction.....	4
Précisions grammaticales.....	7
I/ La performance, le médium pour questionner le genre féminin....	8
1) La performance : un mode artistique choisi par les « femmes ».....	8
<i>.Une invisibilisation des « artistes femmes » dans l 'histoire de l'art.....</i>	<i>8</i>
<i>.Une réappropriation par les artistes « femmes » du médium de la performance, corrélaté à une prise de parole grâce au discours.....</i>	<i>11</i>
2) Se réapproprier un corps devenu une image.....	16
<i>.Une représentation d'un « corps de la femme » objectivé</i>	<i>16</i>
<i>.Une réappropriation du « corps féminin » par la performance.....</i>	<i>20</i>
3) Le Brouillage des domaines et des frontières(en utilisant des éléments provenant de la conférence, du théâtre et des arts plastiques).....	25
<i>. L'Utilisation du langage et de la plasticité de la voix.....</i>	<i>26</i>
<i>.Les différents personnages créés et utilisés.....</i>	<i>29</i>
<i>.Le mélange des genres.....</i>	<i>31</i>
II/ Contrôler le corps dit « féminin ». Les normes de la féminité.....	37
1) Paraître "jeune, belle et mince", la figure de la miss.....	37
<i>. Le diktat de la minceur.....</i>	<i>37</i>
<i>.La figure de la Miss.....</i>	<i>41</i>
2) Correspondre à la norme hygiéniste.....	45
<i>.L' esthétique du corps glabre et l'utilisation du poil comme médium.....</i>	<i>46</i>
<i>.Le tabou des règles.....</i>	<i>54</i>
III/ Prendre la parole pour transmettre, hors du contrôle du corps « féminin ».....	61

1) Stratégies pour sortir de ce contrôle.....	61
<i>.Transgresser un système de l'art genré</i>	<i>61</i>
<i>. Transgresser en rapprochant l'art, du social et de l'écologie.....</i>	<i>66</i>
2) Une oralité nécessaire à la transmission de la performance.....	74
<i>.L'Utilisation de l'entretien et de la performance filmée.....</i>	<i>75</i>
<i>.Une prise de parole autre et transmissible: la confection de costumes.....</i>	<i>79</i>
Conclusion.....	86
Bibliographie	89
Index des Noms.....	96
Index des Notions.....	100
Table des illustrations	101

Bibliographie

ART, HISTOIRE DE L'ART ET ESTHÉTIQUE

Ouvrages

ADLER Laure, *Le corps des femmes*, Paris, Albin Michel, 2020

ALLAIN BONILLA, Marie-Laure, Émilie Blanc, Johanna Renard et Elvan Zabunyan (sous la dir.), *Constellations subjectives, pour une histoire féministe de l'art*, 2020, Editions iXe, Collection racine de iXe, 360p.

ANSERMET, François, NOURRY Prune. *Serendipity*, Actes Sud, 2017, 274 p.

ATHANASSOPOULOS, Vangélis, LEJEUNE Anaël, SALPISTIS Vassilis « et.al. », *Quand le discours se fait geste : Regards croisés sur la conférence-performance*, Les presses du réel, 2018, 176 p.

BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 1998, 128 p.

BRIGNONE, Patricia (sous la dir.), *Du dire au faire*, Colloque de 2011 au Mac/Val, MAC/VAL, 2012, 128 p.

GUENIN, Hélène (sous la dir.), *Sublime ; les tremblements du monde*, Catalogue d'exposition, Metz : Centre Georges Pompidou, 2016, 224p.

CHAUVEAU, Sophie, *Picasso, le Minotaure*, Gallimard, 2020, 624 p, Folio.

CREISSELS, Anne, *Prêter son corps au mythe, le féminin et l'art contemporain*, Éditions du félin, 2009, 112 p, Les marches du temps.

GOLDBERG, RoseLee, *La performance : du futurisme à nos jours*, Thames & Hudson. Paris, 2001, L'Univers de l'art, 232 p.

LUKKAS Lynn, HOWARD Oransky, Catalogue d'exposition, *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, Jeu de Paume, 2018, 327p.

MEATS, Sandrine, BRIT Mehdi, *Interviewer la performance*, Manuelle eds, 2014, 416p.

MORSILLO, Sandrine (sous la dir.), WATTEAU Diane (sous la dir.), *Les enseignements de l'artiste en conférencier*, Editions de la Sorbonne, 2021, 204 p.

NOCHLIN, Linda, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ?*, Thames Hudson Gb, 2021, 112p.

PERRY, Grayson, Catalogue d'exposition, *Vanité, Identité, Sexualité*, Lienart, 2018, 200 p.

Articles

BADET, Muriel, « Petits exercices d'inversion des genres, des poils de L.H.O.O.Q de Marcel Duchamp à la barbe d'Ana Mendieta. », *Ligeia*, vol. 69-72, no. 2, 2006, pp. 16-24.

BUSCATTO, Marie, « L'art sous l'angle du genre : Ou révéler la normativité des mondes de l'art », *Art et société : Recherches récentes et regards croisés, Brésil/France* [En ligne], OpenEdition Press, n°9, 2016, consulté le 5 mai 2023.

CLERC, Thomas, « Le régime didactique de performance. », *Art Press 2, Performances contemporaines 2*, n°18, 2010, pp.101-112.

CREISSELS, Anne, ZAPPERI, Giovanna, « Questions d'identité sexuée : l'histoire refoulée de l'art », *Histoire de l'art* [En ligne], n°63, 2008, pp.155-162, consulté le 23 avril 2023.

IBOS, Caroline, « Mierle Laderman Ukeles et l'art comme laboratoire du *care*. « Lundi matin, après la révolution qui s'occupera des poubelles ? » », *Cahiers du genre*, n°66, 2019, pp. 157-179.

FERRAND, Mylène, « Rachel Rosenthal, une artiste écoféministe de la performance », *Itinéraires* [En ligne], 2021-1 | 2022, mis en ligne le 07 avril 2022, consulté le 9 mai 2023

LAUVAUX, Léonie, « L'expression de la violence dans la broderie contemporaine. Suivre le fil rouge de l'histoire des femmes. », *Les Cahiers de l'école du Louvre*, cahier n°15, Violent(e)s-Genre et violence dans l'histoire de l'art, 2020, p.2

LEQUEUX, Emmanuelle, « Ana Mendieta, Héroïne à son corps défendant », *Beaux Arts MagAzine*, n° 345, mars 2013, pp.108-11.

MEATS, Sandrine, « Le corps comme territoire du féminin : la performance dans l'œuvre des artistes femmes des années 1970 en Grande-Bretagne », *Ligeia*, vol. 121-124, no. 1, 2013, pp. 229-241.

PELLEGRIN, Julie, « La performance comme espace d'énonciation », *Art press 2, Performances contemporaines 2*, n°18, 2010, pp. 92-100.

WATTEAU, Diane, « Cindy Sherman ou La Roberte (elle est trop pour être seule). », *Savoirs et clinique*, n°28, 2021/1, pp.65-73.

WATTEAU, Diane, « « Regarde-moi » : les appels muets des femmes dans l'art contemporain », *Savoirs et clinique*, vol. n°4, no. 1, 2004, pp. 108-118.

Mémoires

DISSAIS, Paul, *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 en études théâtrales, Université Rennes 2 Haute Bretagne, 2019, 180p.

GRAL, Bastien, *Au-delà : Transgression. Trans-identité. Transcendance*, mémoire en arts plastiques, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2021, 157p.

ANTHROPOLOGIE

Article

FOURNIER, Tristan , JARTY Julie, LAPEYRE Nathalie « et.al. », « Alimentation, arme du genre », *Journal des anthropologues*, Association française des Anthropologues, n°140-141, 2015, pp. 19-49.

ETHNOLOGIE

COUVRY, Camille, BRAIZAZ, Marion, « Optimiser sa beauté, s'approprier esthétiquement son corps : succès et échecs au sein des élections de miss », *Ethnologie française*, 2019/4, n°49, pp.687-700.

MONJARET, Anne, TAMAROZZI, Federica, « Pas de demi-mesure pour les miss: la beauté en ses critères ». , *Ethnologie française*, 2005/3, n°35, pp. 425-443

HISTOIRE

Article

AUSLANDER, Leora, « Culture matérielle, histoire du genre et des sexualités », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 40 | 2014, mis en ligne le 26 novembre 2017, consulté le 12 décembre 2021.

PHILOSOPHIE

Ouvrages

B.PRECIADO, Paul, *Je suis un monstre qui vous parle*, Grasset, 2020, 128 p.

DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe, Les faits et les mythes*, tomes 1 , avril 1986, Gallimard, 416 p, Folio Essais.

FROIDEVAUX-METERIE, Camille, *Un corps à soi*, Seuil, 2021, 352 p, La couleur des idées.

GARCIA, Manon, *On ne naît pas soumise, on le devient*, Flammarion, octobre 2018, 272 p, philosophie.

GAZALE, Olivia, *Le mythe de la virilité*, Robert Laffont, octobre 2017, 416 p.

GOUTAL, BURGART, Jeanne, *Être écoféministe, Théories et pratiques*, L'échappée, collection Versus, 2020, 320 p.

HACHE, Emilie, *Reclaim, Recueil de textes écoféministes, choisis et présentés par Emilie Hache*, Cambourakis, 2016, 416 p.

MOLINIER, Pascae, LAUGIER, Sandra, PAPERMAN Patricia, *Qu'est-ce que le care ?*, Payot, 2021, 304 p.

SCIENCES

Ouvrages

HALLE, Francis, *Éloge d'une plante. Pour une nouvelle biologique*, Points, 2014, 352 p.

THIÉBAUT Élise, *Ceci est mon sang. Petite histoire des règles, de celles qui les ont et de ceux qui les font*, La Découverte Poche, 2017 (réed. 2019), 232p.

SOCIOLOGIE

Ouvrages

BERENI, Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT, Alexandre « et.al. », *Introduction aux études sur le genre*, octobre 2020, 3ème édition, Deboeck supérieur, 432 p.

BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Le Seuil, 1998, 154 p.

CHOLLET, Mona, *Sorcières- la puissance invaincue des femmes*, Zones, 2018, 240 p.

Collectif, *Notre corps, nous-même*, Hors d'atteinte, 2020, 384p, Faits et Idées.

LENROUILLY, Juliette, TAIEB, Léa, *Parlons poil ! - Le corps des femmes sous contrôle*, Florent Massot Eds, 2021, 225 p.

RENNES, Juliette (sous la dir.), *Encyclopédie critique du genre*, La Découverte, 2016, 752p, Hors collection Sciences Humaines.

TUAILLON, Victoire, *Les couilles sur la table*, Binge audio, octobre 2019, 256 p.

TUAILLON, Victoire, *Le cœur sur la table*, Binge audio, 2021, 304 p.

FILMS/DOCUMENTAIRES

BLANC, Manuelle, *Artistes femmes, à la force du pinceau*, 52 min, Arte France, 2015.

BOVON, Gilles, PERRIN, Edouard, *Fast fashion - Les dessous de la mode à bas prix*, 92 min, Première Ligne, 2020.

BRAND, Susanne, *La femme fatale dans l'art. Un mythe et sa déconstruction*, 52 min, Arte Allemagne, 2022

PODCASTS

BATTUS, Nathalie, BOUTILLIER, Juliette, *Rouge comme les règles*, série de quatre podcasts, LSD la série documentaire, France culture, 16, 17, 18 et 19 octobre 2019, 55 min, 55 min, 56 min, 53 min, disponible sur :

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-rouge-comme-les-regles>

LEWKOWICZ, Alain, ZENINE, Rafik, épisode 4 : L'icône pop, *Ilse Koch, "la chienne de Buchenwald"*, épisode 4 : L'icône pop, Une histoire particulière, France culture, 10 mars 2023, 14min, disponible sur : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-ilse-koch-la-chienne-de-buchenwald>

VIDARD, Mathieu, *A poil !*, La chronique environnement, France inter, mardi 12 juin 2018, 2 min, disponible sur : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-edito-carre/a-poil-1784390>

SITOGRAPHIE

BELKACEM, Aïcha, Belkacem, « SOS Shopping belles jambes », *Grazia* [en ligne], 26 mai 2010, consulté le 14 avril 2023, disponible sur : <https://www.grazia.fr/beaute/tendances-beaute/sos-shopping-belles-jambes>

BERNARD, Laura, « Femmes et fil. Les anti-Pénélope (partie 3) », *Paragone* [en ligne], 16 décembre 2018, consulté le 14 avril 2023, disponible sur : <https://paragone.hypotheses.org/4151>

BERTON, Juliette, HALIMI, Carole, « Introduction », dans *La Performance : un espace de visibilité pour les femmes artistes ? Aware* [en ligne], 2020, consulté le 03 mars 2023, disponible sur : <https://awarewomenartists.com/ressource/la-performance-un-espace-de-visibilite-pour-les-femmes-artistes/>

BORUNDA, Alejandra, « Comment les protections hygiéniques sont devenues si polluantes », *National géographique* [en ligne], 6 août 2021, consulté le 13 avril 2023, disponible sur : <https://www.nationalgeographic.fr/environnement/2019/09/comment-les-protections-hygieniques-sont-devenues-si-polluantes>

DE FOUCHER, Lorraine, « La guerre du poil est déclarée », *Le Monde* [en ligne], 12 août 2016, Consulté le 15 avril 2023, disponible sur : https://www.lemonde.fr/m-perso/article/2016/08/12/la-guerre-du-poil-est-declaree_4981971_4497916.html

NOTARI, Juliana, *Juliana Notari*, 2022, consulté le 10 mars 2023, <https://www.juliananotari.com/>

Index des Noms

- Abramovic, Marina : 61
- Adler, Laure : 15, 63
- Amer, Ghada : 80,81
- Arnal, Guilhem : 57
- Auslander, Leora : 83
- Bachelot, Roselyne : 39
- Badet, Muriel : 50, 51, 52
- Barbut, Clélia : 8, 11, 75, 76
- Beercroft, Vanessa : 38
- Bobel, Chris : 55
- Bompard, Maurice : 17
- Boucher, François : 17
- Bourdieu, Pierre : 66
- Braizaz, Marion : 42
- Brand, Susanne : 18
- Brochard, Estelle : 49, 86
- Bronzino : 16
- Buscatto, Marie : 60,64
- Calixte-Béa, Esther : 49,51
- Chang, Patty : 22, 83
- Chauveau, Sophie : 7, 8, 9
- Courbet, Gustave : 48, 63
- Couvry, Camille : 41
- Creissels, Anne : 12, 13, 14, 27, 35
- Crenshaw, Kimberlé : 70
- Daniele, Paola : 56, 57, 58, 88
- De Robertis, Deborah : 63, 64
- De Vinci, Léonard : 52
- Duchamp, Marcel : 51,52
- Export, Valie : 10, 20, 21, 23, 56, 58, 84
- Finn-Kelcey, Rose : 69, 70
- Foiret, Agnès : 32
- Gaulke, Cheri : 8, 11
- Goffman, Erving : 42
- Goldberg, Roselee : 11, 35
- Gorgini, Maureen : 79
- Gral : 5, 23
- Greer, Germaine : 47
- Hausmann, Raoul : 9
- Heyward, Julia : 35
- Höch, Hannah : 9
- Holzer, Jenny : 34
- Jeffery, Charlie : 33
- John, Elton : 18
- Jones, Allen : 18
- Jones, Amelia : 8

Jullien, Laurent : 53
Keane, Tina : 19, 28
Koch, Ilse : 19
Lippard, Lucy : 20
Louppe, Laurence : 13
Laderman Ukeless, Mierle : 70, 71
Maar, Dora : 9
Macron, Brigitte : 26
Macron, Emmanuel : 40
Margutti, Ilaria ; 79, 80
Martiel, Carlos : 21, 22, 23
Mary, Emily : 17
Mc Call, Leena : 47
Mendieta, Ana : 9, 20, 50, 51, 76
Motrot, Isabelle : 46
Naqvi, Sarah : 59
Nochlin, Linda : 7, 8, 17
Notari, Juliana : 52
Ono, Yoko : 20
O'Shea, Hannah : 73
Pane, Gina : 20, 55
Perry, Grayson : 29, 30, 35
Petiteau, Liza : 83
Picasso, Pablo : 7, 8, 9, 26, 27
Pline, l'Ancien : 54
Polanski, Roman : 18
Pollock, Griselda : 61
Preciado, Paul.B : 4
Proust, Cécile : 13
Raphaël : 16
Riviere, Joan : 43
Rosenthal, Rachel : 67
Rosler, Martha : 25
Rousseau, Jean-Jacques : 78
Sherman, Cindy : 42, 43
Skar, Monty : 50
Tautou, Audrey : 26, 39
Thiébaud, Élise : 53, 54, 56, 58
Touraille, Priscille : 36, 37
Trump, Donald : 40
Von Stuck, Franz : 18
Watteau, Diane : 42, 43
Wilke, Hannah : 20
Young, Marion : 53
Yseult : 26, 39

Index des Notions

- Agenre : 30
- Androcentré : 61, 72, 80
- Artifice : 42, 43, 62
- Cisgenre : 4, 5, 30
- Discrimination : 42, 69, 70, 72, 85
- Domination : 43, 66, 69, 71, 72, 85
- Ecoféminisme, écoféministe : 65, 68, 77
- Fantasme : 15, 18, 40, 42
- Female Gaze : 87
- Féminisme, Féministe : 2, 8, 10, 11, 13, 14, 18, 19, 20, 21, 25, 26, 32, 46, 52, 55, 66, 68, 69, 70, 72, 75, 79, 86, 87
- Féminité, féminin.e : 2, 4, 5, 7, 13, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 24, 25, 28, 29, 30, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 61, 78, 79, 80, 82, 83
- Genre, genré : 2, 4, 5, 6, 7, 11, 15, 22, 26, 28, 29, 30, 37, 46, 50, 51, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 78, 82, 83, 84, 85, 86, 87
- Hypersexualisation, hypersexualise : 13, 23, 24
- Intersectionnalité : 69, 70
- Male Gaze : 86, 87
- Masculinité, masculin.e : 4, 5, 7, 14, 15, 18, 28, 29, 34, 36, 42, 43, 48, 51, 52, 54, 60, 62, 65, 66, 67, 71, 83, 86
- Modèle : 7, 8, 10, 17, 18, 19, 28, 68, 63, 68, 78, 83
- Muse : 10, 28, 49, 68
- Norme(s), normé.e : 2, 4, 5, 6, 7, 15, 36, 37, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 57, 60, 62, 64, 66, 69, 79, 80, 81, 83, 85, 86, 87
- Objectivation, objectiver : 6, 13, 14, 15, 16, 18, 20, 21, 22, 28, 29, 40, 42, 43, 44, 61, 63, 67, 68, 69, 82, 85, 86, 87
- Patriarcat, patriarcal(e) : 4, 5, 43, 45, 60, 65, 67, 72, 78, 83, 85
- Performance : 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 42, 43, 49, 50, 51, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 74, 75, 76, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87
- Pouvoir : 2, 4, 7, 13, 14, 15, 18, 21, 24, 31, 66, 72, 75, 81, 82, 83, 85, 86,
- Prendre la parole, prise de parole : 2, 5, 6, 10, 12, 13, 14, 23, 24, 27, 28, 29, 60, 76, 78, 81, 82, 84, 85, 86, 87
- Propreté : 45
- Réification : 6, 10, 18, 19, 21, 22, 24, 28, 66
- Rituel : 36, 55, 73
- Saleté, sale : 44, 53, 54, 56
- Tabou : 34, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 63
- Transgression, transgresser : 2, 6, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 72, 85, 87
- Transmission : 5, 6, 13, 14, 24, 31, 32, 73, 75, 76, 81, 84, 85, 86
- Violence : 18, 20, 21, 39, 65, 78, 79, 80, 81, 87

Table des illustrations



Figure 1

Quentin Strauss, photographie du personnage de la performance *Séminaire sur comment devenir un historien de l'art*, avril 2023.



Figure 2

Bernard Bousquet, photographie de la performance *Séminaire sur comment devenir un historien de l'art*, au théâtre Le Regard du cygne, dans le cadre du festival Pile ou frasq, organisé par le générateur, le 16 mars 2023, 8 min.



Figure 3

Bernard Bousquet, photographie de la performance *Séminaire sur comment devenir un historien de l'art*, au théâtre Le Regard du cygne, dans le cadre du festival Pile ou frasq, organisé par le générateur, le 16 mars 2023, 8 min.



Figure 4

Valie Export, *Tapp und Taskino*, extrait vidéo d'une performance, 1968, Autriche,

Source :

<https://ruggiero.altervista.org/portfolio-item/tap-and-touch-cinema/#>.

Consulté le 26 avril 2023.



Figure 5

Pierre Duval, photographie prise sur le tournage de la performance filmée *Miss (im)Monde*, réalisée en collaboration avec Joséphine Zabierek, 2021.



Figure 6

Raphaël, *Adam et Ève*, 1508, fresque, détail, 120×105 cm, Musées du Vatican, Rome, source :

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:0_Adam_et_Eve_-_Fresque_de_Rapha%C3%ABl_-_Stanza_della_Signatura%282%29.JPG

Consulté le 26 avril 2023.

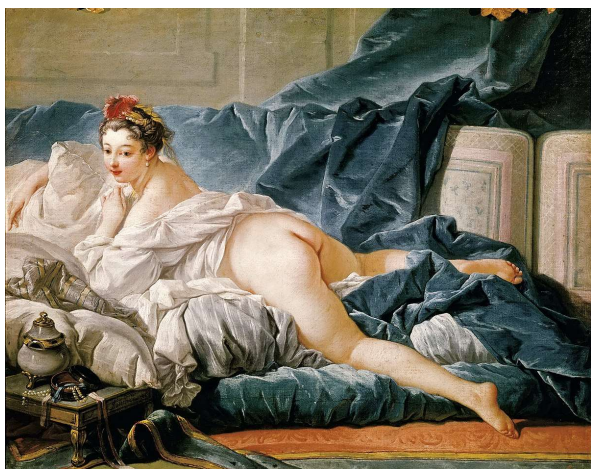


Figure 7

François Boucher, *L'Odalisque*, 1745, huile sur toile, 53x 64 cm, Louvre, Paris, source : [https://fr.wikipedia.org/wiki/L](https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Odalisque)

[%27Odalisque](https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Odalisque) , consulté le 6 mai 2023.



Figure 8

Allen Jones, *Chair*, 1969, sculpture, source :

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/oct/31/allen-jones-i-think-of-myself-as-a-feminist>,

consulté le 6 mai 2023.



Figure 9

Valie Export, *Genitalpanik*, 1968, performance, Munich,

source :https://www.lemonde.fr/m-gens-portrait/article/2018/01/11/valie-export-une-femme-d-action-sexpose_5240515_4497229.html, consulté le mai 2023.



Figure 10

Patty Chang, *Shaved (at a loss)*, 1998, performance, source :

<http://artperformance.over-blog.fr/article-shaved-patty-chang-1998-91548616.html>

Consulté le 9 mai 2023.



Figure 11

Paola Fernandez, photographie de Carlos Martiel,
Tierra de Nadie, 2022, performance, 19 février 2022,
 Galeria Continua, Paris, durée : 1h,



Figure 12

Paola Fernandez et
 Joséphine Zabierek,
 capture d'écran de la
 performance filmée
 2053, 2023.



Figure 13

Martha Rosler, *Semiotics of the
 Kitchen*, 1975, performance
 filmée, source : :

<https://sayitagainsayitagain.wordpress.com/2013/10/11/the-kitchen/> , consulté le 3 mars 2023.



Figure 14

Quentin Strauss, photographie du personnage de la présentatrice TV, de la performance *Qui suis-je ?*, avril 2023.



Figure 15

Quentin Strauss, photographie du personnage de la femme-sapin de Noël, de la performance *Qui suis-je ?*, avril 2023.



Figure 16

Jenny Holzer, *Artist Rooms*, installation, 2018-2019, Tate Modern, Londres,

source :

<https://www.widewalls.ch/magazine/jenny-holzer-tate-modern> ,

consulté le 9 mai 2023.

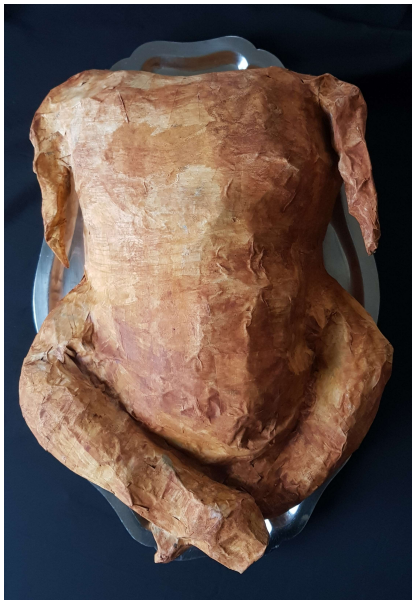


Figure 17

Paola Fernandez, *Poûlet rôti*, 2021, sculpture en grillage à poules et papier mâché, accessoire utilisé pour la performance *Une femme n'est jamais trop maigre*.



Figure 18

Vanessa Beecroft, *VB52*, 2003, performance, Castello di Rivoli, Turin, source :

<https://www.artbasel.com/catalog/artist/8587/Vanessa-Beecroft> ,

consulté le 19 avril 2023.



Figure 19

Paola Fernandez, *Une femme n'est jamais trop maigre*, 4 avril 2022 performance, capture d'écran de la performance, filmée par Leïty N'Doye, Panthéon Sorbonne, pendant le vernissage de la Semaine des arts, Paris.



Figure 20

Cindy Sherman, *Untitled #397*, 2000, photographie cibachrome, 91.4 x 61cm, source :

<https://tdcindysherman.wordpress.com/cindy-sherman-untitled-397-hollywoodhampton-types-2000-photographie-cibachrome-91-4-x-61-cm-miami-rubell-family-collection/>

Consultté le 2 mai 2023.



Figure 21

Pierre Duval, photographie prise sur le tournage de la performance filmée *Miss (im)Monde*, 2021, réalisée en collaboration avec Joséphine Zabierek.



Figure 22

Leena McCall, *Portrait of Ms Ruby May, Standing*, 2014 huile sur toile, dimensions inconnues,

source :

<http://leenamccall.com/shop/ms-ruby-may-standing>, consulté le 2 mai 2023.



Figure 23

Esther Calixte-Béa, *Lavender*, 2019, autoportrait photographique, source :

<https://www.esthercalixtebea.com/esther-calixte-bea-fr>, consulté le 2 mai 2023.



Figure 24

Quentin Strauss, photographie, avril 2023, détail du costume de la performance *La Sécheresse*.

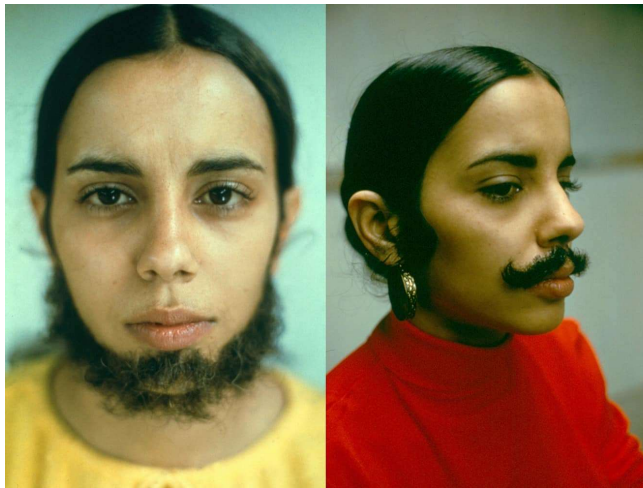


Figure 25

Ana Mendieta, *Facial Hair Transplant*, 1972, performance photographiée,

source :

<https://www.artdex.com/body-blood-earth-soul-the-tragic-story-of-ana-mendieta/>,

consulté le 12 décembre 2023.



Figure 26

Quentin Strauss, photographie de la sculpture vivante de la performance *La Sécheresse*, avril 2023.



Figure 27

Nicole Miquel, photographie de Paola Daniele, *These is my blood*, octobre 2018, performance, Le Générateur, source :

<https://nicolemiquel.com/Expositions-Islande-Estonie>,

consultée le 5 avril 2023.



Figure 28

Sarah Naqvi, *Blood isn't blue*, 2016, série *Menstruation is normal*, broderie de fils et perles sur serviette hygiénique, collection particulière, source :

<https://paragone.hypotheses.org/4151>,

consulté le 10 avril 2023.



Figure 29

Deborah De Robertis, *Miroir de l'origine*, 2014, performance, Musée d'Orsay, Paris, source :

<http://yaci-international.com/fr/deborah-de-robertis-ou-l-art-corporel-feministe-actualise/>, consulté le 26 avril 2023.

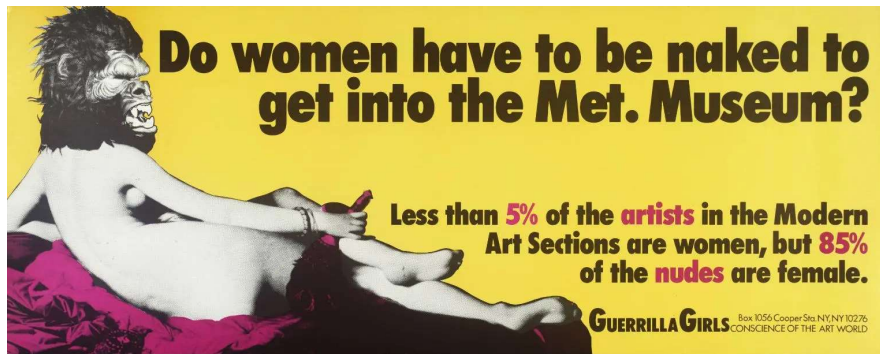


Figure 30

Guerrilla Girls, *Do Woman Have to be Naked to Get Into the Met. Museum ?*, 1989, sérigraphie

sur papier, 28 x 71 cm, source : <https://www.numero.com/fr/art/exposition-terre-de-femmes-galerie-praz-delavallade-niki-de-saint-phalle-louise-bourgeois-marlene-dumas-meret-oppenheim>

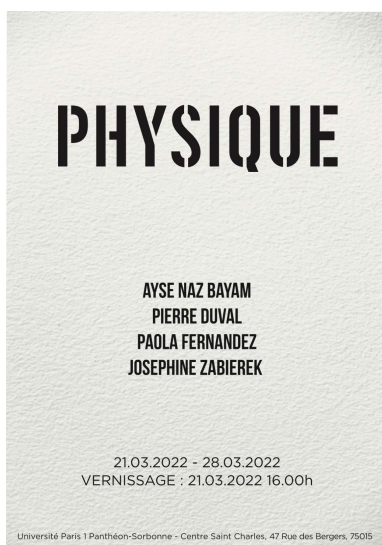


Figure 31

Pierre Duval, Josephine Zabierek, Ayshenaz bayam, Paola Fernandez, affiche de l'exposition *Physique*, du 23.03.2022 au 28.03.2022.

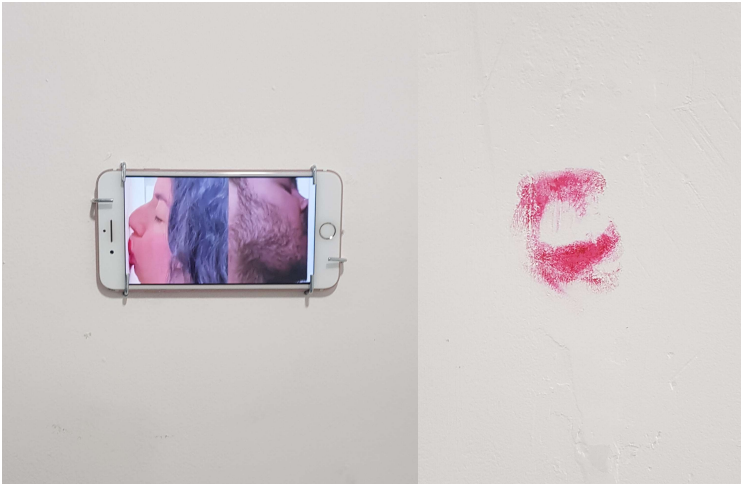


Figure 32

Paola Fernandez et Pierre Duval,
Le Baiser, mars 2022,
performance filmée.

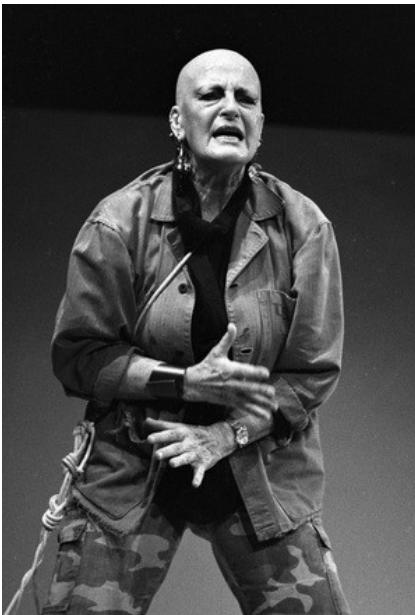


Figure 33

Rachel Rosenthal, *L.O.W in Giaia*, 1986, performance,
source :

<https://www.laurenraïne.com/rachel-rosenthal.html>



Figure 24

Paola Fernandez, *La Sécheresse*, 5 avril 2023,
performance filmée par Florent Delieutraz,
capture d'écran.



Figure 25

Mierle Laderman Ukeles, *Maintenance outside*, 1973, performance de 8 h, Wadsworth Atheneum Museum of Art ,Hartford, Etats-Unis. Source :

<https://www.larchitectureaujourd'hui.fr/exposition-soutenir-pavillon-arsenal/maintenance-outside-performance-au-wadsworth-atheneum-museum-of-art-hartford-connecticut-etats-unis-serie-maintenance-art-performance-1973-1974-mierle-laderman-ukeles/>,

consulté le 4 mars 2023.



Figure 26

Hannah O'shea, *A Litany for Women Artists*, 1976, performance, source :

<http://1970s.thisisliveart.co.uk/hannah-oshea/>, consulté le 8 mai 2023.



Figure 27

Barbara T. Smith, *Feed me*, 1973, performance, MoCA de San Francisco, source :

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-dissatisfied-housewife-saved-radical-performance-xerox-machine>,

consulté le 8 mai 2023



Figure 28

Paola Fernandez et Josephine Zabierek, *Miss (im)Monde*, 2021, performance filmée, captures d'écran.

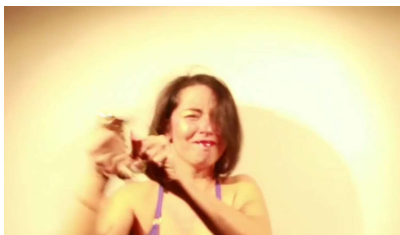


Figure 29

Ana Mendieta, *Tree of life*, 1976, performance, source : <https://awarewomenartists.com/artiste/ana-mendieta/>, consulté le 3 mars 2023.



Figure 30

Ilaria Margutti, *Mend faces V*, 2008-2009, broderie sur toile, 50cm x 50cm, série *Made of Me*, source :

<https://www.ilariamargutti.com/works/mend-of-me/>,

consulté le 26 avril 2023.

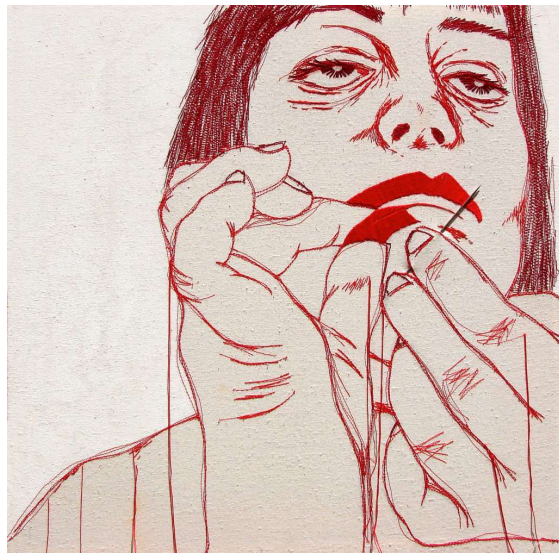


Figure 31

Ilaria Margutti, *Mend faces IV*, 2008-2009, broderie sur toile, 50cm x 50cm, série *Made of Me*, source :

<https://www.ilariamargutti.com/works/mend-of-me/>,

consulté le 26 avril 2023.



Figure 32

Ghada Amer, *Conseil de beauté du mois d'août*, 1993, broderie sur tissu, 14 x 14 x 1,5 chacun, source :

<https://ghadaamer.com/sculpture/embroidered-sculptures/>,

consulté le 7 mai 2023.



Figure 33

Paola Fernandez, tablier de la performance *Une femme n'est jamais trop maigre*, 2022, broderie sur tablier cousu,



Figure 34

Paola Fernandez, costume de la conférence, *Séminaire sur comment devenir un historien de l'art*, 2023, détail, broderie sur satin.



Figure 35

Patty Chang, *XM*, performance, 1997,
source : <http://www.pattychang.com/candies>



Figure 36

Paola Fernandez, *Qui suis-je ?*, 2022, performance, photographie de Florent Delieutraz.



*Maîtresse
de
performance*