

Mémoire de recherche

Master 2

DA COSTA VAL Roberta

*La démystification du corps féminin par la
performance*

Sous la direction de Flore Garcin-Marro

Mention Arts de la Scène & du Spectacle Vivant

Parcours Études Théâtrales, chorégraphiques et circassiennes

Année 2016-2017

Remerciements / Avant-propos

Je crois que les changements n'arriveront pas si les gens ne sont pas vraiment touchés. Donc, la performance comme un art dans le niveau du micropolitique, c'est-à-dire, un art qui agit dans les échelles multiples sans un objectif d'unification mais de multiplications de références sur le monde, cet art peut toucher et transformer la réalité. J'essaye de trouver cette croissance dans les études sur la démystification du corps par la performance.

Je voudrais remercier : la compagnie de théâtre brésilienne « Teatro da Vertigem » où j'ai découvert l'art performatif ; Danielle Blanchard qui m'a soutenue tout le temps en ce qui concerne la langue française ; et mon copain Bruno Iasi qui est venu avec moi en France.

Enfin, un merci tout particulier à Flore Garcin-Marrou pour sa disponibilité, son attention et son soutien. Surtout pour inspirer ses élèves à réfléchir sur le monde par leur propre voie.

Sommaire

Introduction	p. 3
PARTIE 1. Le désir	p.11
1.1. Le désir volé	p.13
1.2. Le désir envers un corps	p.18
1.3. <i>L'empowerment</i>	p. 22
PARTIE 2. L'animalisation et les devenirs	p. 25
2.1. La désacralisation du corps	p. 40
PARTIE 3 / La présence du corps	p. 43
3.1. Le corps comme lieu de débat public.....	p. 56
3.2. L'effet de réel.....	p. 58
3.3. La nudité résiste	p. 59
3.4. <i>Le re-enactement</i>	p. 60
4. Conclusion : réflexions du corps micropolitique	p. 64
Bibliographie.....	p. 70
Table de annexes	p. 79
Table des illustrations.....	p. 81
Table des matières.....	p. 82
Annexes.....	p. 84

Introduction

Le point de départ pour faire une investigation sur la performance est né de mon expérience comme administratrice et productrice d'un groupe théâtral au Brésil (*Teatro da Vertigem*) qui travaille dans des endroits non conventionnels, et a comme démarche de création l'espace (*site-specific*). Après le montage d'une performance en 2014 avec eux, dans le cadre de la Biennale Internationale d'Art de São Paulo (Brésil), j'ai décidé de faire une recherche sur la performance et l'espace. Mais depuis mon arrivé en France, plus précisément à Toulouse j'ai commencé une investigation sur la performance - du *happening* né aux États Unis avec Allan Kaprow jusqu'à aujourd'hui, mais les performances des années soixante et soixante-dix m'ont attiré plutôt que celles des autres périodes dans un premier moment pour montrer le corps blessé et exposé. Je me suis rendu compte alors que le corps comme centre de la performance m'intéresse plus que l'espace.

À partir de mon nouveau sujet d'études, « le corps », les performances qui attirent mon attention sont celles des performeuses comme : Gina Pane, elle a fait de vrais blessures sur son visage et son corps ; Carolee Schneeman pour montrer le corps explicite comme outil de travail avec de la matière vivante comme des serpents, et organiques (le sang, la terre, la viande des animaux morts) ; Valie Export qui a exploré l'image du sexe féminin pour montrer la puissance de la création des femmes ; dans ce même contexte de *empowerment* féministe j'ai trouvé Shigeko Kubota qui a fait de la peinture avec un pinceau comme extension de son vagin et Annie Sprinkle qui, pour montrer le corps et le sexe hors les tabous sociaux, a fait dans ses performances un appel pour regarder son corps et par conséquent notre propre corps ; Hannah Wilke qui a exploré dans ses performances la nudité à faveur du mouvement féministe et contre le christianisme, elle a fait un Christ féminin dans une de ses œuvres ; Rebeca Horn avec ses extensions corporelles qui font trouble dans le sens qui ont transformé le corps et créé d'autres corps ; Ana Mendieta qui a travaillé avec son corps et la trace du corps dans la nature (encore une fois le matériel organique) pour une performance ritualisée, avec du sang et des animaux ; Orlan, connue pour faire des transformations sans retour, de vrais chirurgies plastiques dans les années quatre-vingt-dix mais qui a exploré la nudité dans le sens de faire des sculptures vivantes dans les années soixante-dix et pour aussi, comme Hanna Wilke, travailler sur l'image religieuse de façon critique.

Cette première sélection que j'ai faite montre mon intérêt pour le corps féminin et pour les performeuses. Cet intérêt a un contexte dans la propre histoire de la performance ; le corps féminin exposé et explicite fait toujours trouble quand il n'est pas un objet mais porteur d'une action, même dans le monde artistique. Pour meilleur exemplifier je cite une histoire racontée par l'historienne américaine Rose Lee Goldberg¹, dans les débuts des années soixante l'artiste Yves Klein a présenté son œuvre *Anthropométries de la période bleue* (1960) en créant un tableau avec une femme en guise de pinceau où « la jeune femme appliqua son corps recouvert de peinture bleue sur la touaille »² à partir d'ordres donnés par Klein. Puis Carolee Schneemann apparaît dans sa propre œuvre *Eye Body* (1963), « en tant que prolongement vivant d'un assemblage peint, questionnant de manière aussi fondamentale les artistes masculins et la relation du corps vivant à la peinture et à la toile »³, la différence de réception entre les deux travaux, c'est que Klein « fut salué à la fois pour son audace conceptuelle (glose ironique sur le matériau réel de la peinture) et pour l'humour espiègle qu'exprimait son travail. »⁴ et Schneemann « fut blâmée ou ignorée par la critique qui s'indignait du fait qu'une femme artiste osât ainsi incorporer sa nudité à son œuvre »⁵. Alors ces performeuses des années soixante ont mis en lumière par leurs travaux la place des femmes dans la société et dans le monde de l'art, elles ont eu « l'honneur d'avoir ouvert la voie à une analyse minutieuse du corps en tant qu'une de l'identité, des tabous et des limites de l'émancipation masculine/féminine, leur engagement à l'égard du corps, considéré comme matériau artistique premier, ouvrit à l'investigation artistique des territoires encore inexplorés »⁶.

Comme pionnier du « *body art* » (art corporel) des années soixante-dix le corps féminin est encore présent dans les performances contemporaines, mais la blessure et la violence sur son propre corps sont plutôt symboliques que de vraies blessures (je ne dis pas que cela n'existe plus, mais c'est moins fréquent), par contre la nudité est encore explorée. Je cite Berna Reale, l'artiste brésilienne et experte criminelle, qui explore la thématique de la violence dans les images (photographiques) en reproduisant son corps avec des animaux morts en public par exemple ou expose sur son corps nu des viscères des animaux proches d'une région du port (*docklands*), qui

¹ GOLDBERG RoseLee, *Performances – l'art en action*, Paris, éditions Thames & Hodson, 1998, p.95.

² *Ibid* p.95

³ *Ibid*

⁴ *Ibid*

⁵ *Ibid*

⁶ *Ibid* p.96

sont la nourriture des oiseaux typiques de cette région ; et la suisse Miló Moiré, toujours nue dans ses performances, fait, par exemple, des *selfies* à des endroits publics avec les gens autour d'elle. Aujourd'hui, la technologie a été incorporée comme une extension du corps et par conséquent de la performance, une forte caractéristique de toutes ces références contemporaines, comme par exemple la performeuse française Nadia Vadori-Gautier⁷ qui fait tous les jours, depuis l'attentat du *Charlie Hebdo* à Paris, une minute de danse dans les espaces publics ou non, et après chaque danse elle publie sur son site d'internet une vidéo d'une minute ; la brésilienne Aleta Valente qui utilise plutôt les médias sociaux pour reproduire ses travaux liés à des questions de femmes, c'est-à-dire, le tabou de la menstruation et les normes de beauté ; l'artiste cubaine Tania Bruguera « emploie Instagram comme plate-forme militante, en exploitant les liens entre l'art, l'activisme et le changement politique »⁸, elle travaille autour des questions de pouvoir et de contrôle, et plusieurs de ses œuvres interrogent les événements de l'histoire cubaines.

Alors il y a un changement du rôle du corps féminin dans la performance que Josette Féral⁹ explique comme reflet de la propre histoire de la performance, « aujourd'hui, ce n'est donc plus choisir en priorité une fonction ; c'est opter plutôt pour un forme, un genre peut-être, qui permette à l'artiste tenir un discours d'abord sur le monde et accessoirement sur l'art »¹⁰. Ce qui n'a pas changé, c'est l'essence de la performance comme esthétique du réel, c'est-à-dire, « la performance se veut, en effet, mode d'intervention et de l'action sur le réel, un réel qu'elle cherche à déconstruire par l'intermédiaire de l'œuvre d'art qu'elle produit ».¹¹ Dans ce contexte les performers sont des sujets, ils sont eux mêmes, et non pas un personnage, « en se mettant sur scène l'artiste lui même, artiste qui se pose comme sujet désirant et performant, sujet anonyme se jouant lui-même sur la scène ». Alors dans ce contexte, la trajectoire du corps féminin dans la performance raconte comment les femmes sont représentées dans notre société, la performance des femmes porte un caractère révélateur qui marche contre les stéréotypes sociaux construits sur les femmes comme la *femme-mère*, la *femme-mariée*, la *femme-mince*, la *femme-enfant*, etc. Et la performance qui porte

⁷ Site avec les performances de Nadia Vadori-Gautier : <http://www.uneminutededanseparjour.com/>

⁸ Définition donnée par la plate-forme ligne « Performa » créée par RoseLee Goldberd, <http://15.performa-arts.org/events/InstaCitizen>.

⁹ FÉRAL Josette, *Théorie et Pratique du Théâtre – au-delà des limites*, Montpellier, éditions l'Entretemps, 2011. p. 223

¹⁰ Josette Féral fait référence à la définition donnée par Régis Durand (dans son article « Une nouvelle théâtralité : la performance » dans *Revue française d'études américaines*, n.10, *Les Théâtres de L'Amérique*, octobre 1980, p.199-206) que la performance n'est ni un genre, ni un art, peut-être une fonction, une fonction performance dans presque tous les arts. FÉRAL Josette, *Théorie et Pratique du Théâtre – au-delà des limites*, Montpellier, éditions l'Entretemps, 2011. p. 223.

¹¹ *Ibid*, p. 197

cette esthétique de déconstruction, elle met en question tous ces stéréotypes par sa puissance de démystification.

La démystification¹² du corps par la performance est une conséquence de l'acte propre de la performance, c'est-à-dire que le corps comme matériel de travail de la performeuse qui n'assume pas le rôle de représenter un autre corps, il se présente comme il est à ce moment-là : un corps réel, comme matière de l'art et non pas comme représentation d'un corps. « La performance ne vise pas un sens, mais elle fait sens, dans la mesure où elle travaille précisément en ces lieux d'articulation extrêmement flous d'où finit par émerger le sujet. Sous cet angle, elle le requestionne en tant que sujet constitué et en tant que sujet social, pour le désarticuler, pour le démystifier. »¹³ .

Dans le contexte de l'action et du réel, le corps qui est exposé peut être blessé, attaché à des cordes, pendu à des crochets : autant de transformations sans retour. La propre déformation du corps se produit dans l'action pour questionner ces stéréotypes sociaux. Ces stéréotypes imposés comme un modèle à suivre, un modèle de perfection ; un tel modèle est impossible réussir puisque chacun a un corps différent influencé par son histoire, son comportement et son désir.

Les corps ne sont pas des produits, des objets au service des autres ; il faut donc casser cette idée d'archétype , d'industrie de masse, de production d'une image inventée non réelle ou réelle pour une partie de la société. Quand une performeuse comme Gina Pane se coupe les paupières et le ventre dans *Action Psyché* (1974) et après l'acte il reste la trace, la cicatrice, je questionne si ce qui choque est la coupure de la peau et le sang, ou bien la trace qui demeure par la suite dans ce type de performance. Et dans la nudité des performances de Carollee Scheenemann et d'Annie Sprinkle le choc du regard arrive par la nudité explicite, alors est-il vu comme un corps qui fait signe¹⁴ (signe de dénonciation de toutes les censures dont la société le charge ou absence de pudeur) ou bien un nu cadré par la société comme une nudité gratuite et un exhibitionnisme ?

Pour développer ce sujet sur la démystification du corps féminin par la performance j'ai choisi trois artistes en particulier qui font le fil conducteur de ma recherche : la cubaine Ana Mendieta, la française Orlan et la suisse Milo Moiré. Ces trois artistes mettent le corps comme centre de création, elles apparaissent nues dans leurs performances avec des contextes différents (temporels et

¹² Le concept de démystification sera utilisé dans le sens de révéler et de découvrir ce corps stéréotypé qui correspond aux normes imposées par la société. Une démystification qui remet en question une illusion

¹³ FÉRAL Josette, *Théorie et Pratique du Théâtre – au-delà des limites*, Montpellier, éditions l'Entretemps, 2011. p. 187

¹⁴ *Ibid.* p. 245

par conséquent de la performance) pour montrer les violences contre la femme, les blessures, les cicatrices et les traces (physiques et symboliques) et elles montrent un corps féminin qui n'est pas victime mais résistance et puissance.

Le travail sur le corps féminin donc des performeuses est la démarche pour mes écritures parce qu'elles montrent le pouvoir féminin, pour dénoncer la violence contre les femmes, pour chercher la place des femmes dans les institutions, dans l'art. Dans le contexte social cet appel a commencé avec le mouvement féministe dans les années soixante et soixante-dix, mais aujourd'hui, cela n'est pas encore fini ; « *Women's March* » et « *Deixa ela em paz* » deux différents mouvements de femmes nés de situations politiques différentes, le premier aux EUA en 2017 et le second au Brésil en 2016 contre tout un discours et des actions conservatrices du gouvernement de chaque pays. Par contre, dans l'industrie de la mode, c'est possible de trouver des collections spéciales pour celui qui est plus petit ou plus grand que les « normes du marché » : le styliste Michel Kors a été publié sur tous les médias parce qu'il a invité le mannequin « *plus-size* » Ashley Graham à l'évènement le plus connu de mode à New York en 2017. Le magazine *Marie Claire* (EUA), avec une cible féminine, a publié « *Yesterday Ashley Graham made history as the first plus-size model to walk for Michael Kors* »¹⁵. Mais tout ceci n'est-il encore qu'une exception, ou pire, une appropriation d'une image et non pas d'une réalité ? Cependant, c'est une seule mannequin hors des normes dans un groupe de dix, c'est-à-dire, c'est cool maintenant l'image : « oui, les femmes ne sont pas parfaites, on le sait et l'accepte ». C'est plutôt une appropriation d'un concept pour faire du « *marketing* » qu'une vraie position par rapport aux différences entre les corps physiques.

Inspirée par l'œuvre de ces artistes, je voudrais développer une analyse sur la démystification du corps féminin par la performance ; montrer que le corps n'est pas fragile, au contraire le corps féminin est résistant et résistance. La performance est productrice du corps singulier par ses gestes, pour faire résistance au corps comme objet de désir dans une société de consommation, c'est-à-dire, une culture de masse qui fonctionne comme « machine productrice de subjectivité capitaliste » où l'individu est mis dans les normes, des systèmes de valeurs, de soumission »¹⁶.

Comme lectures théoriques principales j'ai choisi les études sur performance de Josette Féral, « *Théorie et Pratique du Théâtre – au-delà des limites* ». Féral y fait un historique sur la

¹⁵ Publie sur le facebbok de la magazine Marie Claire en 12/02/2017. https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=10155045190830127&id=10799255126&_rdr

¹⁶ GUATTARI Felix et ROLNIK Suely, *Micropolitiques*, Paris, Les Empêcheurs de penser Rond dans Le Seuil, 2007, p. 24

performance et son passage d'une « fonction » à « un genre » comme j'ai déjà écrit, elle travaille donc sur trois caractéristiques de la performance : la manipulation du corps ; la manipulation de l'espace et la relation entre l'artiste et le public ; et le performeur comme sujet et non pas comme acteur. Elle parle du corps performatif fragmenté « corps perçu et rendu comme lieu du désir, lieu de déplacement et fluctuations, un corps que la performance considère comme réprimé et qu'elle tente de libérer, fût-ce au prix de violences plus grandes »¹⁷. Et encore les performances du *body-art*, uniquement corporelles « *on cède la place à des performances plus technologiques* ». La machine est devenue une extension des artistes. Je l'ai choisie donc pour soutenir mes analyses sur la démystification du corps par la performance, c'est-à-dire, la définition et l'historique développés par Josette Féral sur la performance des années soixante jusqu'à aujourd'hui.

Ma référence dans le contexte social est la philosophie avec le livre *Micropolitiques* de Felix Guattari et Suely Rolnik. Les points où agit la micropolitique, comme a bien résumé Flore Garcin-Marrou¹⁸ dans son article sur le travail de la performeuse française Nadia Vadori-Gauthier¹⁹:

« La micropolitique est d'abord le symptôme d'une méfiance à l'égard d'une *macropolitique capitaliste* dont le propre est : 1. de couper des revendications des minorités, 2. de récupérer, d'intégrer ou d'écraser les mouvements de contestation (il est fréquent que des groupes ou des actions politiques, tout en voulant changer la société, reprennent les mêmes attitudes de pouvoir pourtant critiquées), 3. d'imposer une *subjectivation* capitaliste qui, en connexion avec les grandes machines productives, de contrôle social et psychique, définit une seule et unique manière de percevoir le monde. ».

Alors, la micropolitique travaille pour la construction d'une subjectivité singulière qui va contre l'ordre capitaliste, il n'y a pas d'individu mais de la subjectivité liée au désir sans répondre précisément aux normes imposées par la société patriarcale. La *micropolitique* et la performance travaillent sur un processus et non pas sur une représentation. La démystification du corps par la performance fait trouble parce que le corps produit par la société comme référence est irréel, c'est un corps idéalisé et inséré dans un modèle qui n'est pas celui de la réalité (de la singularité du corps) mais du rêve, du corps normalisé par les codes sociaux. La démystification du corps par la

¹⁷ FÉRAL Josette, *Théorie et Pratique du Théâtre – au-delà des limites*, Montpellier, éditions l'Entretiens, 2011, p. 184

¹⁸ Flore Garcin-Marrou : Maître de conférences en Etudes théâtrales; responsable de la L1, L2 et du Master Etudes théâtrales, chorégraphiques et circassiennes; responsable des Relations Internationales du Département Art & Com; Directrice adjointe du Département Art & Com Université Toulouse Jean Jaurès - LLA CREATIS; et Associée à l'équipe EsPAS (Esthétique de la Performance et des Arts de la Scène) Institut ACTE – CNRS/Université Paris 1.

¹⁹ Ce texte a connu une première version ébauchée pour le séminaire doctoral interdisciplinaire Poétique 2 de Katia Légeret à l'Université Paris 8 le 6 janvier 2016, puis sa version finale lors de la Journée d'étude intitulée « Corps et conflits politiques », organisée par Anne Pellus, Patricia Ferrara, Gilles Jacinto, Natalya Kolesnik, Flore Garcin-Marrou, LLA-CREATIS, Université Toulouse Jean Jaurès/CDC de Toulouse le 26 janvier 2017 sous le titre : « Résister par le sensible / glisser vers un corps poétique. L'engagement de Nadia Vadori-Gauthier dans Une Minute de danse par jour ».

performance met en question la manière dont les frontières sociales, sexuelles et physiques sont conçues, c'est donc un processus de *micropolitique*.

Je voudrais développer la problématique suivante : Comment la performance permet-elle une démythification du corps féminin ? Les blessures, les cicatrices (physiques et symboliques) sur le corps d'une performeuse permettent-elles de choquer, d'impressionner, de critiquer les oppressions et les violences perpétuées sur le corps des femmes, aujourd'hui déterminées dans la société par des stéréotypes ? Comment le corps féminin passe-t-il du statut de victime à un statut de résistance et puissance ?

Alors, dans une première partie nous étudierons le désir. Le concept de désir que j'utilise pour comprendre la démythification du corps est celui qui est développé par Gilles Deleuze et Felix Guattari dans *l'Anti - Œdipe* : le désir comme un processus et non pas comme un manque de quelque chose ou quelqu'un. Deleuze l'a bien exemplifié dans l'Abécédaire : « (...) quand une femme désire une robe, tel chemisier, c'est évident qu'elle ne désire pas telle robe, tel chemisier dans l'abstrait, elle le désire dans tout un contexte de vie à elle qu'elle va organiser,(...)²⁰ ». Le philosophe a donné cette conceptualisation de désirer : c'est construire un agencement, c'est construire un ensemble.

La deuxième partie, l'animalisation. L'idée est de faire un bestiaire avec les *femmes-animaux* créées par la société ou le folklore et essayer un contre-point avec le processus de l'animalisation du corps féminin dans la performance, c'est-à-dire, mettre en débat la façon par laquelle les femmes sont transformées en animaux par notre société et comment la performance a travaillé ce concept d'animalisation du corps féminin. Dans ce dernier cas, c'est le *devenir-animal* de Deleuze et Guattari, le *devenir-animal* n'est pas une imitation ou un passage d'être humain à l'animal, c'est plutôt un acte de transformation, une transformation de particules du corps, le corps non pas comme organisme fini, un individu, mais comme forme imparfaite et ouverte, ce qui emporte les hommes, les ouvrant à la possibilité de produire du nouveau dans un acte créateur.

Dans une troisième partie nous analysons la présence du corps entre deux pôles : le naturel et le technologique. Alors comme les performances passent du *body art* (art corporel) au corps « *cyborg* »²¹ dans les performances plus contemporaines. Le concept de *cyborg* de Donna Haraway

²⁰ « L'Abécédaire de Gilles Deleuze » est un téléfilm français produit par Pierre-André Boutang et réalisé par Michel Pamart tourné entre 1988 et 1989. Composé de huit heures d'entretien avec le philosophe français Gilles Deleuze.

²¹ HARAWAY Donna, « Le Manifeste Cyborg: science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle », dans *Manifeste cyborg et autres essais : sciences – fictions – féminismes*, Paris, Exils Editeurs, 1997, p. 29 – 92.

comme « le cyborg est une créature qui vit dans un monde postgenre : il n'y a rien à voir avec la bisexualité, la symbiose précédipienne, l'inaliénation du travail, ou toute autre tentation de parvenir à une plénitude organique à travers l'ultime appropriation du pouvoir de chacune de ses parties par une unité supérieure. »

Pour parler sur la démystification du corps féminin par la performance je voudrais aborder aussi deux autres concepts qui marchent ensemble : 1. la démythification, l'idée de mythe développée par Roland Barthes « *comme ce qui transforme l'histoire en nature et le sens en forme* »²². C'est-à-dire, le mythe comme porteur d'une idéologie dominante qui est derrière le conformisme des images, ce sont les corps mythifiés et imaginaires, qui existent dans le désir produit par l'ordre social et non par un corps réel ; le corps comme outil d'un art assume de multiples singularités parce qu'il « *devient un lieu de passage : il se fabrique pour tenter de s'accomplir, à l'instar du «corps sans-organe» artaldien* »²³ et 2. la désacralisation, le corps féminin comme démarche des performances (à travers le risque, la nudité et l'exposition du sexe), c'est un processus de désacralisation. Alors, une prise de contrôle par la performeuse de la condition qu'elle a choisie, un corps malléable par des femmes pour un désir hors de représentation que la société attend, un corps explicite qui ne cherche pas l'image de *femme-mère*, de *femme-vierge* ou de *femme-sacrée*.

²² Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, chapitre « Le mythe, aujourd'hui », p.202-204.

²³ SIMARD Mélissa, « Mort et sacrifice dans la performance féministe ibéro américaine. Œuvres d'Ana Mendieta et de Rocío Boliver », *Amerika* [Online], 12 | 2015, publié en juillet de 2015. URL : <http://amerika.revues.org/6537> ; DOI : 10.4000/amerika.6537

1. Le désir

« La question n'est plus aujourd'hui d'articuler une micro-économie à une macro-économie, mais de s'appuyer sur une micro-politique du désir pour tenter de dégager une énergie capable de faire basculer enfin des structures politiques et sociales qui, paradoxalement, semble renforcer à mesure que se révèlent, avec plus d'évidence leurs disfonctionnement, leur sclérose et leur absurdité. », Felix Guattari.²⁴

Lorsque que la performance utilise le corps comme base de travail, le performeur fait-il objet de son corps ? Est-ce un corps à service ? Mais dans quel contexte ? Quel est l'état du corps ? La différence se trouve sur le désir versus le corps, les performances travaillent pour la singularité du corps et contre la normalisation du désir, c'est-à-dire que notre société travaille sur cette idée de production mais dans un contexte capitaliste, il y a une production de subjectivité capitaliste aux service de la consommation, alors l'idée de consommer des objets pour construire une subjectivité qui réponde aux désirs de « *la machine capitaliste* » et non au désir singulier qui fait l'approche entre les gens et résulte en diversité. En fait, c'est la normalisation du désir, comme si « le désir devrait être discipliné pour être considéré comme chaos »²⁵. Alors la performance agit sur le désir « *en tant que formation collective* » ; il traverse le champ social, défini Guattari par « je proposerais de nommer le désir toutes les formes de volonté de vivre, de volonté de créer, de volonté d'aimer, de volonté d'inventer une autre société, une autre perception du monde, d'autres systèmes de valeurs »²⁶, il considère que dans la « subjectivité capitalistique »²⁷ cette conception du désir est utopique et anarchique.

La performance produit exactement ce désir qui dans un premier moment semble être d'une minorité marginalisée parce qu'elle révèle d'autres possibilités du désir qui ne font pas partie de la « *subjectivité modélisée* »²⁸ par des outils capitalistes. La performance fabrique d'autres références et dans ce cas-là, cela comprend le corps. Le corps des performeuses comme Marina Abramovic et Gina Pane, dans les années soixante-dix montrent un corps féminin dans le contexte du risque et de la blessure, donc le corps est résistant, il soutient la douleur et cette action performative change la

²⁴ GUATTARI Felix, *La Révolution Moléculaire*, Fontenay-sous-Bois, Encre dans éditions Recherche, 1977, p. 296

²⁵ La notion de chaos qu'a d'écrite Felix Guattari dans *Micropolitiques* : « *la notion de chaos me met toujours mal à l'aise, car chaque fois qu'elle est mentionnée, c'est en adoptant le point de vue de la modélisation dominante.* » p.311

²⁶ GUATTARI Felix et ROLNIK Suely, *Micropolitiques*, Paris, Les Empêcheurs de penser Rond dans Le Seuil, 2007, p. 312

²⁷ *Ibid*, p.312.

²⁸ *Ibid*, p.48.

vision du monde, ce que Guattari appelle de « *révolution moléculaire* »²⁹. Alors, la transformation arrive par la production d'un désir hors ce que la société patriarcale attend.

Par exemple, Ana Mendieta a mis sous tension précisément ce désir, c'est-à-dire, la performance confronte la production de subjectivité collective capitaliste et elle travaille sur la production d'une subjectivité singulière (« *processus de singularisation* »³⁰). Quand nous comprenons cette idée, c'est possible de digérer la distinction entre le corps comme une image sacrée / mythique et le corps réel. Mendieta a évoqué dans son travail ce corps opprimé par la normalisation sociale quand elle met en évidence d'autres possibilités d'existence et d'appartenance du corps. Elle a cassé l'idée de canon de beauté et de genre, elle a dénoncé la violence contre la femme et même contre elle-même en tant qu'immigrante cubaine aux Etats-Unis (violence symbolique dans le sens d'être obligée de laisser son pays et sa famille). Je voudrais donc prendre comme référence dans cette première partie que j'ai nommée « Le désir » les travaux d'Ana Mendieta parce que je vois cette présence du désir dans les performances de cette artiste comme une chose transformatrice, et elle fait partie aussi des artistes féminines pionnières des années soixante-dix, quand les performeuses ont exposé la nudité, le sexe et la violence contre les femmes dans leurs travaux comme un reflet même de la société pour la liberté du corps et contre les normes sociales.

Ana Mendieta (1948-1985) a fait des performances pendant les années soixante-dix, elle a travaillé avec l'appartenance du corps par lui-même et sa relation (du corps) avec la nature, c'est-à-dire, elle a produit par son travail la figure de corps de femmes sur la nature, les traces de corps, et elle a fait aussi une intégration de son propre corps à la nature (le sol, les arbres, le sable de la plage, les plantes, etc), une référence à sa condition d'immigrante aux EUA. En 1972, elle a fait une série de pièces avec son corps comme matériel principal de son travail, elle a transformé l'apparence de son visage et de son corps avec du maquillage, des perruques, elle a mis sur son corps un plaque de verre pour changer le format de son sein, son ventre et ses fesses, elle a utilisé des cheveux de barbe masculine sur son visage pour construire un visage masculin, comme un

²⁹ Selon la définition donnée par Guattari sur le concept "moléculaire/molaire": *les mêmes éléments existant dans les flux, dans les strates, dans les agencements peuvent s'organiser selon un mode molaire ou selon une mode moléculaire. L'ordre molaire correspond aux stratifications qui délimitent des objets, des sujets, des représentations et leurs systèmes de référence. L'ordre moléculaire, au contraire, est celui des flux, des devenirs, des transitions de phases, des intensités. Cette traversée moléculaire des strates et des niveaux, opérée par les différentes espèces d'agencement, sera appelée « transversalité ».* (GUATTARI, « Micropolitiques », p.460)

³⁰ Comme Felix Guattari et Suely Rolnik ont écrit dans « Micropolitiques », le processus de singularisation est une manière de refuser les normes établies et construire des modes de sensibilité qui produisent une subjectivité singulière. « Une singularisation existentielle qui coïncide avec un désir, un goût de vivre, avec une volonté de construire le monde dans lequel nous nous trouvons, avec l'instauration de dispositifs pour changer les types de société, les types de valeur qui ne sont pas les nôtres » (GUATTARI, « Micropolitiques », p.25).

questionnement sur le genre et la beauté. La violence était aussi une thématique pour cette artiste, Mendieta a fait un série de *blood* pièces, avec son visage couvert de sang, elle a utilisé un animal décapé sanglant sur son propre corps ; mais la référence la plus évidente sur la violence contre les femmes se trouve dans sa performance d'un corps de femmes sur une table, dans une ambiance domestique, une scène de viol, une femme immobile, sans pantalon et avec du sang sur son sexe et ses fesses, sans montrer son visage.

J'ai divisé cette première partie en deux pour développer l'idée d'appartenance du corps et la demande de la nature d'un corps comme mutable et multiple : 1. « désir volé », une référence à la performance qui représente la violence contre les femmes comme conséquence d'un corps qui ne peut être regardé que comme sacré ou objet sexualisé, et 2. « Le désir envers un corps » une étape pour réfléchir sur les questions de genre et les normes de beauté comme oppresseurs du corps hors des normes sociales.

1.1. Le désir volé

J'évoque le concept du désir singulier qui est marginalisé par une normalisation sociale qui agit pour faire un catalogue (un modèle, une catégorisation) de ce qui est acceptable et ce qui ne l'est pas par rapport au corps féminin. Alors, le désir existe comme une machine de production de subjectivité mais il est opprimé, il est volé, et la performance travaille dans les niveaux de tous ces désirs volés et par conséquent de corps volés. Il s'agit évidemment ici d'un « vol » symbolique dans le sens d'oppression et de tentative de supprimer celui qui ne fait pas partie des normes.

J'ai pris comme exemple Ana Mendieta (1948 – 1985) qui a travaillé le corps de deux façons différentes : la présence réelle et la symbolique. C'est-à-dire qu'il y a un moment où la performeuse met en place son propre corps et des moments où elle travaille dans la nature en produisant sa propre silhouette (silhouette d'un corps féminin), une marque d'un corps, une trace. C'est important le contexte qu'Ana Mendieta a vécu, un moment de mouvement féministe pour les artistes aux USA (à la fin des années soixante) même si elle l'avait considéré comme un mouvement de femmes blanches (dans le sens de diversité raciale dans le mouvement). Ainsi sa participation comme une artiste qui porte des questions féministes dans son art a été importante ; comme femme d'origine cubaine, elle a fortifié le mouvement féministe comme multiple, elle l'a légitimé comme un mouvement qui a pris en compte les questionnements de toutes les femmes.

En 1973, l'artiste en tant qu'étudiante à Iowa (EUA) a réalisé une performance dans son appartement *Untitled (Rape Scene)*, un travail qui faisait référence à au cas d'une étudiante violée et assassinée à l'Université. Lors de cette performance elle a cassé les objets chez elle et pendant une heure Mendieta est restée sur une table ; l'image que nous pouvons voir aujourd'hui, c'est une photo, ce n'est pas l'action par la vidéo.



Ana Mendieta, *Untitled (Rape Scene)*, 1973

© The estate of Ana Mendieta, courtesy Galerie Lelong, New York to Tate Modern, London.

« C'est possible de voir dans la photographie une femme dépouillée de la taille vers le bas et pliée sur une table. Le sang est répandu et coule sur ses fesses, ses cuisses et ses mollets et un bassin est partiellement visible sur le sol sombre à ses pieds. La scène est allumée, mettant en évidence ses jambes, le côté de son

corps et la table. Sa tête et ses bras, qui sont attachés à la table, ne sont pas visibles dans l'obscurité ; la vaisselle cassée et les vêtements ensanglantés disparaissent dans les ombres sur le sol à sa droite. »³¹

C'est le corps qui reste d'un désir tué, un corps vide qui a perdu sa puissance, une femme volée. Mais tout cela change quand le corps est dans le contexte de la performance, l'artiste dans l'esthétique de l'art reprend la vie pour dénoncer (dans l'action de le révéler), pour résister (par l'*empowerment* féministe) ; le corps blessé assume un autre rôle, le rôle de la permanence. Ana Mendieta a fait un travail qui dénonce la violence contre la femme et cette action a fait appel à la question de identité du corps, qui appartient à quelqu'un, qui a du désir et a sa propre nature.

L'abordage esthétique de cette performance montre une ambiance intime, une maison, chez Ana Mendieta : c'est alors ce qui nous fait croire qu'il s'agit d'une violence faite par quelqu'un de proche, qu'elle « a ouvert la porte ». Le corps paralysé montre la difficulté de réagir contre un viol, peut-être le jugement de la société qui peut la contester même que si les preuves de violence sont claires, comme la disposition des vêtements et des objets cassés, le sang entre les jambes et le fait que le corps soit attaché par des cordes.

L'idée que les femmes sont des objets de plaisir et doivent servir donc les hommes apparaît en principe dans notre société patriarcale comme l'obligation de la *femme-mariée* et l'obligation de reproduire, le corps féminin restant à service d'un désir qui n'est pas le sien. Une des premières grandes manifestations de femmes s'est passée à Paris³² « Manifestation de femmes à Paris » et dans d'autres importantes villes en Europe et aux USA en 1971, où les manifestantes revendiquaient la liberté sexuelle, la contraception libre et gratuite, et la liberté de l'avortement. Mais au début des années soixante-dix et même aujourd'hui, depuis la révolution sociale faisant référence au mariage, à la religion et à la sexualité, la violence contre le corps est toujours présente dans notre société, cette idée que je peux l'avoir (le corps des femmes), si « je veux, je peux » (les femmes comme un objet). Bien sûr, c'est un crime, le viol, mais il ne se passe pourtant pas que parmi des gens inconnus, mais aussi entre des gens qui se connaissent, indépendamment de l'origine et de classe, comme c'est le cas qui a motivé la création de *Rape Scene* : deux étudiantes universitaires.

³¹ MANCHESTER Elizabeth, Résumé de *Untitled (Rape Scene)* Ana Mendieta, 1973, Tate Modern, Londres. URL : <http://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355>, texte original « *This is a colour photograph of a woman stripped from the waist down and bent over a table. Blood is smeared over and drips down her buttocks, thighs and calves and a pool of it is partially visible on the dark floor beside her feet. The scene is dramatically lit, highlighting her legs, the side of her body and the table, and casting strong shadows onto the wall behind her. Her head and her arms, which are tied to the table, are not visible in the darkness; broken crockery and bloodied clothes disappear into the shadows on the floor to her right.* »

³² INA - <http://www.ina.fr/video/CAF90010438>

Les performances des années soixante-dix ont travaillé beaucoup sur l'action du corps violé (volé) ; la performance *Ablutions* (1972) avec Suzanne Lacy, Aviva Rahmani, Judy Chicago et Sandra Orgel a eu le même rôle, la violence contre les femmes, le viol.



Ablutions (1972) avec Suzanne Lacy, Aviva Rahmani, Judy Chicago et Sandra Orgel

© web : www.suzannelacy.com

La description de la performance sur le site de l'artiste Suzanne Lacy : « Trois bacs en métal galvanisé de taille corporelle sur le plancher de béton ont chacun été remplis d'une substance différente - œufs, sang et argile. Autour des bacs cassés coquilles d'œufs, des tas de corde et de la chaîne, et les reins d'animaux étaient parsemés. La bande sonore jouait en permanence, une femme après l'autre racontait les détails intimes et explicites de leurs viols. Une femme nue était lentement attachée des pieds au cuir chevelu avec des bandages de gaze tandis que deux autres baignaient dans les bacs. Tout au long de la performance, Lacy a cloué 50 reins de bœuf au mur, enfermant la pièce comme une colonne vertébrale entourée par ses organes. La performance se terminant par la

bande sonore collée sur une note glacée, répétant comme un disque cassé : « Je me sentais tellement impuissante, tout ce que je pouvais faire, c'était juste de rester là »³³.

Dans la construction de ces performances sur des femmes violées, la présence de tout ce qui est organique, l'odeur produite par elles, les corps nus sont dans un autre état, dans le récit de la brutalité. C'est faire la permanence d'un corps blessé pour questionner l'origine du désir sur le corps. Enfin, la performance passe du corps victime au corps résistance. C'est-à-dire, dans la performance le corps féminin révèle l'oppression en utilisant des objets (de cuisine par exemple) qui indique un monde dans lequel les femmes sont mises, comme la vie au foyer. Ces objets sont alors utilisés de façon différemment dans la performance, comme les œufs et la viande dans « Ablutions » (1972) qui ne sont pas des ingrédients pour cuisiner dans cette performance mais qui sont des éléments du propre corps, comme une extension de celui-ci par la viande et par les œufs. La réalisatrice belge Chantal Akerman dans son court-métrage de 1968 *Saute ma ville* a mis en place la même situation d'oppression : une jeune femme qui fait des actions frénétiques dans une petite cuisine jusqu'à son suicide. De la même réalisatrice un long-métrage *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* utilise la répétition quotidienne dans la vie d'une jeune femme veuve avec son fils. Elle n'avait aucun plaisir de vivre, menant une vie automatique, et le désir lui est volé pour n'être qu'une *femme-mère*, en résumé une femme domestique comme la seule option. C'est comme voler le désir et la propre vie. Dans le film ce choix d'une vie qui n'est pas celui du désir singulier se montre bien sur la scène où le personnage de la mère parle avec son fils adolescent sur l'amour, et lui dit après quelques suppositions à propos de cette question d'amour par rapport aux femmes : « *Tu ne savais pas, tu n'es pas une femme* ». L'oppression pour être une « *bonne – femme* » qui fait attention à la maison et à la famille comme une obligation féminine est déconstruite par l'art de ces années-là. C'est l'appel à un désir hors les normes sociales.

³³ LACY Suzanne, Résumé de *Ablutions* (1972) avec Suzanne Lacy, Aviva Rahmani, Judy Chicago et Sandra Orgel, 1972, URL : <http://www.suzannelacy.com/early-works/#/ablutions>, « *Three body-sized galvanized metal tubs on the concrete floor were each filled with a different substance—eggs, blood, and clay. Around the tubs broken eggshells, piles of rope and chain, and animal kidneys were strewn. The soundtrack played continuously, one woman after the other telling the intimate and explicit details of their rapes—information not part of public culture at that time. A nude woman was slowly bound from feet to scalp with gauze bandages while two others bathed in the tubs, first eggs, then blood, then clay. As each one emerged from the final tub, caked with clay cracked to reveal rivulets of blood, and was wrapped like a corpse in a sheet. Throughout the performance, Lacy nailed 50 beef kidneys to the wall, encasing the room like a spinal column surrounded by its organs. The performance ended with two women—Lacy and Jan Lester, the bandager—stringing light rope over the set, until the performance stage was a spider web of entrapment. The voices on the tape droned on as if there was no escape from the brutalization, ending with the audio tape stuck on a chilling note, repeating like a broken record: “I felt so helpless, all I could do was just lie there.”* »

Le monde féminin inspiré des rituels ordinaires de la vie quotidienne, « *confrontant la banalité et fastidieuse répétition des tâches ménagères dans leurs performances et installations* »³⁴ a fait partie aussi de l'exposition *Womanhouse* de 1972, organisé par vingt-six étudiantes de Miriam Shapiro et de Judy Chicago, les fondatrices de la maison à Los Angeles. Je cite l'installation *Toilettes de menstruation*, « *un espace blanc immaculé abritant une poubelle débordant de tampons hygiéniques tachés de sang, une cuisine tapissée de seins moulés en caoutchouc* »³⁵ et la performance *Waiting* de Faith Wilding, inspirée par la pièce de Beckett *En Attendant Godot*, qui faisait référence aux marqueurs conventionnels de la féminité : elle est assise, immobile, hormis le balancement de son fauteuil où elle prononce la liste interminable des « attentes » des femmes : « *en attendant des règles, en attendant d'être mariée et en attendant d'avoir des enfants* »³⁶. Alors la performativité du quotidien féminin des années soixante-dix révèle ce qui doit être caché : l'oppression d'être un stéréotype qui ne fait pas partie d'un désir singulier, comme la *femme-poupée* et la *femme-domestique*.

1.2. Le désir envers un corps

Après l'abordage sur la question d'appartenance du corps féminin et la violence sur le même, je voudrais développer les performances qui ont comme sujet les stéréotypes sociaux. C'est encore contester la violence (réelle et symbolique) par la performance mais faire appel à d'autres possibilités d'existence en montrant un corps mutable, un désir en dehors des normes de beauté et de genre que la majorité de la société approuve, alors comme ces questions sont abordées par la performance et font opposition aux stéréotypes créés par notre société.

Je cite le travail d'Ana Mendieta qui a mis en évidence les questions de normes de beauté féminine et de genre, il s'agit des projets suivant : *Untitled (Facial Cosmetic Variations)* - 1972, *Untitled (Facial Hair Transplant)* - 1972, *(Glass on Body Imprints)* - 1972. Toutes ces performances sont des actions des transformations de son corps ou de son visage. Avec des gestes simples, comme faire pression de son corps sur une plaque de vitre ou coller des cheveux de barbe masculine sur son visage pour faire une moustache, elle a essayé la déformation du corps et la transformations du corps hors les canons de beauté.

³⁴ GOLDBERG RoseLee, *Performances – l'art en action*, Paris, éditions Thames & Hodson, 1998, p.129

³⁵ *Ibid*, p.129.

³⁶ *Ibid*, p.134

Le corps est mutable et changeable ; il se transforme naturellement au fil du temps et le corps vieillit. Par rapport au genre tout dépend du désir de chacun. Aujourd'hui cela peut être une remarque naïve, mais à São Paulo (Brésil) il y a plusieurs cas de transsexuels, de gays et de gens avec le *genre non binaire* qui sont agressés dans la rue pour avoir fait un choix personnel, même si personne n'a rien à voir avec ce choix. Il s'agit d'une question encore en évidence après cinquante années, alors que je parle du « Pays du Carnaval » et d'une métropole, d'un centre urbain au Brésil. Couper le désir d'exister, une cruauté de notre société. La performance d'Ana Mendieta produisait des images qui font trouble parce qu'elles vont contre les images du corps qu'on reçoit du marché (beauté, mode, publicité, etc) et ces images créées par Ana Mendieta sont intéressantes car elles mettent en question la transformation du corps comme une action qui fait trouble.



Ana Mendieta, *Glass on Body Imprints*, 1992

© Web : <http://curiator.com/art/ana-mendieta/untitled-glass-on-body-imprints>

Je reviens sur la thématique du carnaval au Brésil : dans cette période festive la nudité est un symbole et le genre diversifié, hors le patriarcat, est toléré et expérimenté, dans le sens où les hommes portent des costumes de femmes et vice-versa, les gens se déguisent en animaux, parce que c'est le moment de la fantaisie, un jeu. Dans cet imaginaire du carnaval tout est acceptable,

différemment de la réalité quotidienne. Même si aujourd'hui la question de genre a progressé, dans le sens où on comprend que le genre n'a rien à voir avec le sexe de naissance, la sexualité, mais un choix social ; il y a même des gens qui ne reconnaissent aucun genre, ou bien qui ont plusieurs genres pour eux mêmes. Quand même, en 2016, au Brésil une mort violente de personnes qui font partie du groupe LGBT – lesbiennes, gays, bisexuels et transgenres/transsexuels - est enregistrée à chaque 28 heures selon des études annuelles du groupe responsable pour le rapport des assassinats gays au Brésil, *Grupo Gay da Bahia* (GGB). Le taux élevé de violence a conduit le Brésil à mener le classement mondial des meurtres de transsexuels en 2016³⁷.

Dans cet environnement quand Ana Mendieta fait une performance où elle, comme femme, colle de la barbe masculine sur un corps féminin, elle fait trouble dans les standards de genre et de beauté diffusés par la société. Des questions émergent à partir de ces performances, comme : Pourquoi une femme colle-t-elle de la barbe sur son visage ? C'est un geste qui porte un désir, elle utilise son corps pour faire une transformation, enregistre une réalité renfermée. Même le fait que l'artiste femme mette en place sa propre nudité, c'est un bouleversement de genre dans le monde artistique où cette action peut être considérée exhibitionniste comme cela s'est passé avec Carolee Schneeman en 1963. Je voudrais dire que c'est aussi une question sur le genre dans le monde de l'art, le corps féminin n'est pas objet d'un artiste masculin mais un corps producteur de sens par la l'artiste femme ; c'est le corps en action, le corps puissant qui est jugé (comme exhibitionniste) pour être un corps féminin.

Par conséquent la performance a pour rôle de montrer ce cadrage social du corps féminin, le corps comme matériel d'expression artistique porteur d'un message contraire de l'acceptable par la majorité de la société. C'est comme construire une singularité par le corps, c'est la subversion de la subjectivation collective dominante par ses propres outils, représentations et normes, comme par exemple le corps nu. Cette subversion du corps en nudité dans la performance porte des composantes de subjectivité non capitaliste, c'est-à-dire la production d'un processus que Guattari appelle *singularisation*.

C'est possible de comprendre ce processus par deux performances d'Ana Mendieta qui montrent les transformations du visage et du corps : *Untitled (Facial Cosmetic Variations)* et *Untitled (Glass on Body Imprints)*, les deux de 1972. Dans la première l'artiste a fait des changements : sur la face et le visage, sur la couleur et la coupe des cheveux (d'une perruque), le

³⁷ BRITO Débora, article "*Número de homicídios de pessoas LGBT pode ser recorde em 2016*", Agência Brasil, 29/12/2016 . <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-12/numero-de-homicidios-de-pessoas-lgbt-pode-ser-recorde-em-2016>

format du visage avec du maquillage (qui sont des outils à vendre dans le marché de la beauté) ; et au deuxième travail elle a mis sur son corps et son visage sur une plaque de vitre transparent, et les images créées sont comme des déformations d'un corps agressé et opprimée : c'est comme regarder un papier froissé mais aussi un corps non conventionnel, hors les normes acceptables du corps standard. Ana Mendieta se sert de la brutalité et du format bizarre du corps comme inspiration pour représenter une réalité brutale comme par exemple l'oppression des femmes par les stéréotypes sociaux.



Ana Mendieta, *Untitled (Facial Cosmetic Variations)*, 1972

© Web : <https://www.moma.org/collection/works/153237>

Dans le même sens esthétique de Mendieta l'artiste conceptuel Adrian Piper, en *Light my fire Sweetie ?* (1975), portait une fausse moustache, une perruque black-power et une cigarette. Elle utilisait des éléments considérés masculins sur un corps féminin pour produire une action qui inverse le rôle de femme et homme, elle prend aussi en compte la façon dont les hommes abordent les femmes les appelant « Sweetie » comme une critique au comportement que la femme doit présenter comme celle qui est aimable ; ses performances faites dans la rue, à des endroits publics, s'adressent aux problèmes du genre sexuel et à la manière d'affronter quotidiennement les préjugés

contre les femmes. Une autre artiste, Annette Messenger dans son travail *La Femme et la Jeune Fille* (1975), a utilisé comme source les caractéristiques dites féminines (dans les années soixante-dix) comme le souci de l'apparence physique et le maquillage. L'artiste a fait un dessin d'un corps féminin sur son propre corps nu pour critiquer l'idée du corps féminin comme modèle de représentation esthétique.

Ces actions ont bouleversé un ordre social. C'est comme on fait quand le mouvement est inverse et les producteurs de subjectivité collective dans le contexte du capitalisme s'approprient des actions qui sont une tentative de construction d'une singularisation. C'est le cas des normes de beauté du corps, dont j'ai cité au début l'exemple du monde de la haute couture qui a mis une femme non mince pour défiler comme cela s'est passé à la *Fashion Week New York* 2017. C'est un point développé par les performeuses contemporaines.

1.3. L'empowerment

Je voudrais utiliser comme concept l'*empowerment*, ce qui a été développé dans les années 80 à l'occasion des mouvements des femmes en Amérique Latine. Ma référence bibliographique est l'article : « *Empowerment* : généalogie d'un concept clé du discours contemporain sur le développement » écrit par Anne-Emmanuèle Calvès en 2009, dans lequel elle développe le concept de l'*empowerment* depuis les années 70 jusqu'à aujourd'hui. Dans cette conceptualisation A.E. Calvès relève deux points importants sur l'origine de ce concept : la déconstruction du pouvoir et l'accès de ce qui est marginalisé à une participation égale dans les décisions politiques, économiques et sociales. Elle utilise donc comme référence le concept de « prise de conscience critique » développé par le brésilien Paulo Freire dans son ouvrage *Pédagogie des opprimés* publié en 1968. Par la suite le paragraphe de l'article qui fait référence à ce livre de Freire :

« Partant de la « conscience dominée » des milieux ruraux brésiliens, expression de la « domination qu'un petit nombre de gens exerce dans chaque société sur la grande masse du peuple », Paulo Freire veut atteindre la « conscience libérée ». Il prône une méthode d'éducation active qui « aide l'homme à prendre conscience de sa problématique, de sa condition de personne, donc de sujet » et lui permet d'acquérir « les instruments qui lui permettront de faire des choix » et feront « qu'il se politisera lui-même » (Freire, 1974).

Puis, l'article développe l'idée de l'*empowerment* née dans les mouvements de femmes pendant les années 80 :

« Pour les féministes, l'empowerment se distingue du pouvoir de domination qui s'exerce sur quelqu'un (« *power over* ») et se définit plutôt comme un pouvoir créateur qui rend apte à accomplir des choses («

power to »), un pouvoir collectif et politique mobilisé notamment au sein des organisations de base (« *power with* ») et un pouvoir intérieur (« *power from within* ») qui renvoie à la confiance en soi et à la capacité de se défaire des effets de l'oppression intériorisée. »

Elle cite aussi les mouvements de femmes à la même époque en Amérique Latine :

« En Amérique latine, selon León (2003)³⁸, les discussions au sein du *Movimiento de Mujeres de Latinoamérica* lors des quatrièmes rencontres féministes latino-américaines en 1987 à Taxco, au Mexique, permettent de sortir du discours de victimisation des femmes et d'envisager d'autres formes de pouvoir que celui basé sur la domination masculine (« *power over* ») pour reconnaître que le pouvoir peut être productif et source de changement. »

Cette libération du discours de victimisation a suivi aussi la performance sur le corps féminin depuis la fin des années soixante jusqu'à aujourd'hui. Ce parallèle sur les nouveaux agencements du féminisme a influencé profondément la performance, et je voudrais le montrer dans le développement de ce mémoire sur la démythification du corps féminin par la performance.

Pour clarifier le concept d'*empowerment* il faut être attentif à l'appropriation du terme par les institutions et l'idéologie liées au néolibéralisme. Anne-Emmanuèle Calvès a écrit sur cette problématique dans deux points de son article :

1. « La domestication du concept : une vision individualiste et harmonieuse du pouvoir » : le mot *empowerment* a été littéralement « pris en otage » par des agences de développement, multilatérales, bilatérales ou privées et vidé de son accent initial sur la notion de pouvoir. Si dans sa conception initiale l'*empowerment* est un processus complexe et multidimensionnel mettant l'accent sur les dimensions individuelle et collective du pouvoir, la cooptation du terme dans le discours dominant sur le développement s'est accompagnée d'une individualisation de la notion de pouvoir)

2. « Un concept instrumentalisé au service du statu quo » : Si à l'origine, l'*empowerment* est conçu comme une stratégie opposée au modèle dominant de développement top down, il est aujourd'hui présenté par les organismes internationaux comme un moyen d'augmenter l'efficacité et la productivité tout en maintenant le statu quo plutôt que comme un mécanisme de transformation sociale » (Parpart, 2002)³⁹

En remettant au concept dans le contexte « individualiste, dépolitisé, vertical et instrumental, imposé aujourd'hui par les organisations internationales de développement » ce qui nous reste, c'est la version qui nous amène à faire résistance, à faire des actes d'émancipation et retrouver des changements ; il s'agit donc d'un mouvement qui veut « s'inscrire dans une contestation plus large du modèle de développement néolibéral, patriarcal et néocolonial dominant

38 LEÓN M. cité par Anne-Emmanuèle Calvès, « Le renforcement du pouvoir des femmes et l'importance du rapport entre genre et propriété » in VERSCHUUR C., REYSOO F. (dir.), *Genre, pouvoirs et justice sociale*. L'Harmattan, 2003, pp. 29-36.

39 PARPART J. cité par Anne-Emmanuèle Calvès, « Gender and Empowerment : new Thoughts, new Approaches » in DESAI V., POTTER R. (eds.), *The Companion to Development Studies*, New York, Oxford University Press, 2002.

qui perpétue et renforce les rapports de pouvoir inégalitaires ». Même avec cette appropriation du concept d'*empowerment* pour le détourner en bénéfice du pouvoir capitaliste (c'est le cas du marché de mode et beauté qui utilise la diversité d'existence du corps féminin comme marketing), ce qui rend difficile un condensé sur le concept d'*empowerment*, j'utilise le suivant pour ce mémoire, en citant encore une fois Anne-Emmanuèle Calvès :

« Les féministes des pays du Sud et les activistes radicaux qui popularisent le terme dans les années 1980 définissent l'empowerment comme un processus de transformation multidimensionnel, *bottom-up*, qui permet aux femmes ou aux pauvres de prendre conscience, individuellement et collectivement, des rapports de domination qui les marginalisent, et construit leurs capacités à transformer radicalement les structures économiques, politiques et sociales inégalitaires. »

2. L'animalisation et les « devenirs ».

L'animalisation dont je parle ici n'est pas la représentation de la transformation des femmes en de vrais animaux, mais comment les figures des animaux sont utilisées pour créer des stéréotypes de femmes et comment cette approche du *devenir-femme* et du *devenir-animal*, des concepts créés par Gilles Deleuze et Félix Guattari, peut être liée à la performance sur le corps féminin.

J'essaie donc de décrire quelques exemples présentés dans la société sur cette représentation des femmes comme des animaux en étant une référence au comportement ou à l'apparence physique des femmes, spécifiquement des brésiliennes, dans un contexte informel (populaire) :

- « *vibora* » ou « *cobra* », en français vipère, pour dire que la femme est mauvaise, dans le sens qu'elle parle mal des gens, et alors, elle « porte du venin », elle fait mal aux gens, elle n'est pas quelqu'un de confiance ;

- « *baleia* », en français baleine, pour les femmes qui ont de l'extra poids et ne sont pas minces ;

- « *cadela* », en français chienne, a deux possibilités : une femme qui est une salope, *bitch* en anglais ou une femme très domestiquée, qui fait tout ce que les gens lui demandent ;

- « *galinha* » ou « *vaca* », en français poulet ou vache, une femme qui est immorale par rapport aux normes sociales, comme par exemple, elle a plusieurs petit copains.

- « *piranha* », il n'y a pas de traduction en français parce que c'est un nom d'un poisson (des poissons d'eau douce, carnassiers, qui vivent dans certains fleuves en Amérique du Sud) ; c'est le même que « *galinha* » ou « *vaca* », pour dire que les femmes ne se comportent pas comme une « femme de famille ».

Cette façon négative d'approche entre les animaux et les femmes n'a aucun rapport avec le « *devenir-animal* » de Deleuze et Guattari, qui va dans un sens de transformation et non pas de jugement. Je l'explique : pour ces deux philosophes, « *devenir* », c'est un changement en permanence, un regard sur les choses à un niveau moléculaire, c'est-à-dire, les choses se modifient tout le temps, devenir est toujours *devenir-autre* ; et « *animal* » agit dans le sens d'être toujours dans un collectif et jamais un individu, c'est un élément au sein d'une multiplicité. Alors, le « *devenir-animal* » n'a aucun rapport à imiter un animal en particulier mais sentir comme une multiplicité de particules, toujours en mouvement ; et enfin la définition qui m'intéresse le plus pour cette partie : c'est percevoir le corps non pas comme un organisme fini, une forme parfaite et

limitée, mais comme une forme imparfaite et ouverte, un assemblage de molécules extérieures, un *devenir-animal* comme processus du désir.

La performance ne travaille donc pas dans le sens de classification de femmes ou de choses, dans le cas de cette recherche, elle travaille sur le corps de femmes qui ne se présente pas comme un individu mais comme un corps ouvert, un agencement⁴⁰ de subjectivités collectives d'une minorité qui veut une transformation de normes sociales. Je reviens aux animaux, dans la plupart de l'occident, qui sont toujours mis en infériorité par rapport à l'être humain comme c'est le cas des femmes, qui sont également classées comme inférieures aux hommes. La performance utilise ces éléments qui font partie de cette construction de l'imaginaire (et préjugé) social et les utilise pour produire des « devenirs ».

J'ai choisi la performeuse française Orlan pour parler sur cette thématique parce qu'elle n'imité pas les animaux, mais elle travaille sur la déconstruction de l'imaginaire conventionnel du corps féminin.

Orlan, *Opération chirurgicale-performance*, juillet 1990⁴¹



4 photographies couleur. Rode de Paco Rabanne. Prise de vue, Alain Dohmé pour Sipa-Press

⁴⁰ Notion plus large que celles de structure, système, forme, processus, montage, etc. Un agencement comporte des composantes hétérogènes, tant d'ordre biologique, que social, machinique, gnoséologique, imaginaire. Dans la théorie schizoanalytique de l'inconscient, l'agencement est conçu pour remplacer le complexe freudien. GUATTARI Felix et ROLNIK Suely, *Micropolitiques*, p.455

⁴¹ THOMPSON Sophy (Dir), *ORLAN*, Paris, éditions Flammarion, 2004, p.124

Dans un premier moment j'ai pensé à elle parce que quand j'ai regardé les images de ses performances *Opérations-chirurgicales* (1990-1993), j'ai vu un corps exposé et manipulé par une autre personne, le médecin, et cela m'est immédiatement arrivé comme les animaux aux abattoirs, non seulement pour la « coupe du corps » mais aussi parce que c'est un processus qui fonctionne pour produire des personnes avec le même visage et le même corps dans les normes de beauté, un troupeau de gens plastifiés pour être dans l'idée qu'on doit être toujours beau et jeune. Mais à la fin, si nous regardons avec plus d'attention, Orlan n'utilise pas la performance comme une reproduction de normes de beauté mais comme une nouvelle façon de montrer la libération du corps ; elle a fait des transformations sur son corps sans liaisons avec les normes de beauté, je l'expliquerai ensuite avec les études de cas. Par exemple, elle dit des textes pendant ses performances et sourit, ce n'est pas la douleur qui l'intéresse, mais le processus pour un devenir, *devenir-femme*, la femme qu'elle a choisie. Et pour y arriver il faut casser l'imaginaire collectif sur les femmes, sur le corps féminin, dans tous les niveaux sociaux.

Orlan est connue pour son travail plus médiatisé des performances *Opérations-chirurgicales* des années quatre-vingt-dix, mais le corps a été toujours le centre de ses performances. Déjà pendant les années soixante-dix, elle utilisait son corps comme sculpture vivante. Elle a produit une image qui fait référence à la Vierge (Marie, mère de Dieu) quand elle s'est mise avec un drapeau en couleur claire et un seul sein découvert dans deux différentes performances : *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau* (1974) et *Le Baiser de l'artiste* (1977). Mais c'est lors des *Opérations-chirurgicales* que la question du corps féminin et ses représentations par les stéréotypes sociaux a été posée de manière plus radicale. De toute façon, pendant son ensemble de créations artistiques Orlan a fait le choix de se révéler comme un corps qu'elle désire, soit divin, soit un corps avec des transformations hors les standards de beauté de notre société occidentale. Elle a donc trouvé une façon de révéler les nouvelles possibilités d'exister différemment de ce qui est imposé par la subjectivité capitaliste comme la *femme-sacrée*. Les *Opérations-chirurgicales* font partie d'une période, les années quatre-vingt-dix, où la libération du corps est apparemment réussie, mais au sein d'une société encore colonisée par une subjectivité collective en faveur des normes sociales. L'art d'Orlan fonctionne dans la démystification du corps féminin par la destruction des stéréotypes de femmes dans un processus de désacralisation même de ce corps.

Le terme « *animalisation* » que nous utilisons plusieurs fois dans l'occident pour dire que quelque chose est grotesque, hors d'une pensée rationnelle, occupe le même lieu « d'anomalie » que le corps féminin pour la société capitaliste, chrétienne et patriarcale où les femmes occupent ce rôle

de sacré (vierge et mère) ou même au contraire, d'objet de plaisir des hommes. Orlan transforme les anomalies qui sont marginalisées en performance ; elle a créé la *Sainte Orlan*, elle a incarné Dieu en transformant définitivement son propre corps par la chirurgie esthétique (plastique). Ce qui à intéresse à mes écritures, c'est le *devenir-animal* de la performance et c'est à travers Orlan que j'en parlerai. Bien sûr qu'elle n'est pas la seule qui aborde les questions du genre et du sacré mais elle a créé un bouleversement avec les *opérations-chirurgicales* en utilisant une chirurgie qui a comme but les corrections esthétiques en performance. Cela montre que l'outil n'est pas le problème mais comment la société se l'approprie pour construire un imaginaire collectif, qui doit être l'objet de réflexion. Elle a donc travaillé sur la déconstruction de l'imaginaire conventionnel du corps féminin. C'est une critique du culte au corps en montrant le processus de transformation chirurgicale réelle ; un corps qui se montre en processus de transformation pour faire une révolution par rapport à ce que nous comprenons comme corps. Tous les stéréotypes associés aux femmes et aux animaux ne font aucun sens quand les figures de Sainte, Dieu, Vierge, Muse, sont cassées pour arriver à une autre façon d'exister en tant que femme et corps féminin.

Pour les *Opérations-chirurgicales-performances* Orlan a fait l'insertion de prothèses et d'autres substances qui ne font pas partie du corps naturellement ; et la seule limite des transformations (opérations) dans ce cas s'est imposée par la personne à laquelle le corps appartient, la propre artiste. Oui, sommes-nous bien arrivés à un moment où l'appartenance du corps n'est pas une question? « Vous pouvez faire ce que vous voulez avec votre corps », mais c'est une fausse liberté, à la fin pourquoi faire l'opération esthétique ? Pour être dans une norme, une perfection illusoire, dans les canons de beauté occidentaux. Orlan fait son discours social qui « tout d'abord révèle de la part de l'artiste des préoccupations qui touchent l'image de la femme dans l'art et dans la société ainsi qu'à la pratique de la chirurgie plastique et au sens que cette dernière occupe dans nos structure mentales ».⁴²

En même temps, c'est paradoxal qu'elle emploie comme technique la méthode de la chirurgie esthétique plutôt utilisée pour arriver aux normes de beauté, une référence de sa critique. Cette action est pourtant à la fin subversive, car Orlan a choisi par exemple, pour son autoportrait des femmes du monde de l'art ou de la mythologie non pour leurs canons de beautés mais pour ce qu'elles ont fait, leurs histoires, comme par exemple Mona Lisa, pour être une figure incontournable dans l'histoire de l'art, et parce qu'elle représente le propre Leonard da Vinci. Nous

⁴² FÉRAL Josette, *Théorie et Pratique du Théâtre – au-delà des limites*, Montpellier, éditions l'Entretemps, 2011. p. 252.

trouvons donc deux sujets différents produits par les performances d'Orlan, la démythification de la chirurgie esthétique avec les objectifs d'embellissement et rajeunissement et par conséquent la désacralisation du corps mutable qui ne suit pas la nature, qui ne porte pas une identité unique une fois qu'après chaque chirurgie Orlan a un nouveau corps et une nouvelle identité. L'Art *charnel* n'est pas contre la chirurgie esthétique, mais contre les standards qu'elle véhicule et qui s'inscrivent particulièrement dans les chairs féminines, mais aussi masculines. L'Art *charnel* est féministe, nécessaire. L'Art *charnel* s'intéresse à la chirurgie esthétique, mais aussi aux techniques de pointe de la médecine et de la biologie qui mettent en question le statut du corps et posent des problèmes éthiques.⁴³

Un autre point que je considère important, c'est que l'artiste française se met entre le *body-art* et la performance technologique, ce qu'Orlan appelle l'Art *charnel*, où le corps est encore le centre de la performance même si elle se sert de la technologie. « L'Art Charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps. Il oscille entre défiguration et réfiguration. Il s'inscrit dans la chair parce que notre époque commence à en donner la possibilité. Le corps devient un *ready-made* car il n'est plus ce *ready-made* idéal qu'il suffit de signer »⁴⁴. Elle utilise la technologie, à la fois dans le domaine médical et médiatique, pour composer ses performances, sans chercher la douleur du corps, comme nous voyons dans les performances de Marina Abramovic et Gina Pane. C'est donc un processus de « couper la peau » mais Orlan sourit, elle y fait la lecture d'un texte, et alors ce n'est pas la douleur (pendant l'exécution, je ne considère pas le postopératoire) qui entraîne l'action. « Contrairement au body art dont il se distingue, l'Art Charnel ne désire pas la douleur, ne la recherche pas comme source de purification, ne la conçoit pas comme rédemption. L'Art Charnel ne s'intéresse pas au résultat plastique final, mais à l'opération-chirurgicale-performance et au corps modifié devenu lieu de débat public »⁴⁵. En fait, c'est encore un corps qui produit du sens comme ce qu'on voit dans les performances d'Ana Mendieta ; mais la démarche du danger physique laisse de la place au danger qui existe déjà comme un corps réinventé.

Avec les *Opérations-chirurgicales-performances* Orlan a transformé l'espace de la chirurgie en spectacle, c'est la réalité comme action artistique. La première fois que la chirurgie trouvait de la place dans son œuvre, c'était en 1979, lors d'un symposium sur la performance à Lyon. Elle a dû

⁴³ Orlan, Manifeste « L'Art Charnel » dans Orlan, Paris, éditions Flammarion, 2004. p. 185

⁴⁴ *Ibid* p.185.

⁴⁵ *Ibid* p.185.

être transportée d'urgence à l'hôpital pour des complications provoquées par une grossesse extra-utérine, et avant l'anesthésie générale, Orlan a demandé que l'opération soit filmée ; les images ont ainsi fait partie de sa performance dans le cadre du symposium. Presque dix ans après, en 1990, à l'âge de 43 ans, Orlan a annoncé son projet d'utiliser la chirurgie plastique comme outil artistique avec *La Réincarnation de Saint Orlan*.

L'artiste a programmé neuf opérations chirurgicales entre 1990 et 1993. La première inspirée du livre *La Robe* de la psychanalyste lacanienne, Eugénie Lemoine-Luccioni. Dans la salle d'opération elle lisait des extraits de ce livre. Parler pendant ses performances nous fait comprendre que tout ce qui arrive au moment de l'opération est un acte conscient puisqu'Orlan parle même lorsque la peau de son corps est détachée de sa chair. On peut dire que « *les performances chirurgicales sont jouées dans le théâtre de la salle d'opération* »⁴⁶, avec des chirurgiens, des infirmières et des artistes, Orlan porte quelques accessoires, comme des robes de grands couturiers (Paco Rabanne, Franck Sorbier, Issey Miyake et d'autres) et des objets pour elle même ou pour l'espace (la quatrième opération, des portraits d'Orlan - *Monstration unique, monstration phallique, Strip-tease occasionnel* et l'affiche *Opération(s) réussie(s)*) sont exposés autour de la table d'opération. Elle a utilisé aussi comme recours la lecture de textes de Michel Serres, de Julia Kristeva, d'Antonin Artaud, entre autres ; enfin elle « traite la salle d'opération comme s'il s'agissait de son atelier, s'entourant de ses oeuvres d'art, qui inscrivent la réalisation en cours dans l'histoire de son art »⁴⁷. Ces modifications sans retour que l'artiste fait dans son propre corps ne sont pas radicales seulement parce qu'elles sont irréversibles et encore plus aussi parce qu'elles représentent un processus d'identité propre de l'artiste. « Orlan affirme que ses opérations lui ont permis de mettre ce qu'elle a en accord avec ce qu'elle est, en d'autres termes, de rapprocher davantage son objet (son corps) et son sujet »⁴⁸.

Il est possible aussi de dire qu'Orlan se soit inspirée du *body art* fait par les performeurs des années soixante tels que Hermann Nitsch et d'autres représentants de *l'actionnisme viennois*,

⁴⁶ *Ibid*, p.123

⁴⁷ *Ibid*, p.123

⁴⁸ CROS Caroline, LE BON Laurent et REHBERG Vivian, *1964-2003 - Chronophotologie dans ORLAN*, Paris, éditions Flammarion, 2004, p.122.



Ana Mendieta, *Untitled (Blood and Feathers)*, 1974 ⁴⁹
Lifetime color photograph 10 x 8 in (25.4 x 20.3 cm), Collection Raquelín Mendieta Family Trust

c'est-à-dire, elle utilise comme eux cette violence explicite sur un corps ouvert et exhibé. Mais Orlan est encore « plus radicale parce qu'irréversible en ce qu'elle modifie une condition naturelle de l'individu, enfreignant une donnée biologique et perturbant volontairement l'ordre existant des choses en touchant à son visage et à son corps propres. Jamais encore un artiste ne s'était embarqué dans une action sans possibilité de retour »⁵⁰.

En juillet 1991 Orlan a réalisé la *cinquième chirurgicale-performance*, dite Opération Opéra, où Orlan a porté une robe de Frank Sorbier et un chapeau d'Arlequin, et a invité le danseur Jimmy Blanche à réaliser un strip-tease pendant l'opération. Cette intégration entre la chirurgie et le strip-tease est une des manières qu'Orlan utilisait pour montrer que le corps est obsolète. C'est comme

⁴⁹ M.VISO Olga, *Ana Mendieta - Earth Body*, Washington, publié par The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, en association avec Hatje Cantz Books, Ostfildern-Rui, Allemagne, 2004, p. 213

⁵⁰ FÉRAL Josette, *Théorie et Pratique du Théâtre – au-delà des limites*, Montpellier, éditions l'Entretemps, 2011. p. 252

voir le corps comme un lieu de processus, de flux, et non comme un simple objet ; c'est une désacralisation du corps. Une performance qui montre une mutation « du corps en tant que naturel versus la technique, une transformation d'un corps, d'un devenir-femme par la désacralisation. Le travail d'Orlan révèle le corps comme le lieu d'un débat et d'exploitations où se retrouvent la politique et le social, l'esthétique et l'éthique, l'individuel et le collectif »⁵¹.

Puis je reviens à Ana Mendieta, dans son oeuvre *Untitled (Blood and Feathers - 1974)*, enregistrée en film Super-8 avec une durée de trois minutes. L'artiste recouvre son corps de sang d'animal avant de rouler dans un tas de plumes blanches sur le sol. Ensuite elle est couverte de plumes sauf son sexe, puis reste debout face au spectateur, les bras tendus, dans une pose de poulet. Elle n'est pas transformée en animal mais, influencée par *l'actionnisme viennois*⁵² elle a utilisé du matériel organique, comme du sang et des plumes d'animaux, pour ritualiser à travers la performance la façon qu'on voit le rituel de sacrifice animal dans les cultures africaines ou méso-américaines qui n'ont pas de rapport avec la religion chrétienne. Les différences sont une autre façon de comprendre la société et la désacralisation du corps chrétien.

Un autre exemple sur l'approche animal/être humain vient de la littérature. C'est la relation entre une femme (Camille), son mari (Alain) et une chatte (Saha) de l'histoire écrite par *Colette*. Dans ce texte l'écrivaine met dans le même statut l'humain et la chatte. Il y a plusieurs oppositions dans ce roman mais nous en resterons à une : animal/humain. Chacun a sa place, mais la chatte appartient à Alain et lui, même s'il est amoureux de Camille (sa femme), il ne se voit pas comme individu mais comme collectif, un couple avec la chatte et non pas avec Camille. C'est avec l'animal qu'il dit nous, et cela apparaît dans le développement du roman avec la jalousie de Camille, l'opposition animal/humain tombe par terre quand la chatte devient la *chatte-femme* par le contexte social.

Alors il existe pour Saha (la chatte) un autre accès privilégié à l'humanité : le féminin. La chatte est décrite en femme amoureuse et séductrice dès le premier chapitre, mais de façon significative, dans la seconde moitié seulement, une fois que les « intrus » (Camille et ses parents) sont partis⁵³ après la séparation entre homme et femme et c'est Saha qu'occupe en définitive la place de femme.

⁵¹ ZUGAGOITA Julain, *Orlan, l'incarnation de la totalité* dans ORLAN, Paris, éditions Flammarion, 2004 p. 216.

⁵² M. VISO Olga, Ana Mendieta - Earth body, Allemagne, publié pour The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 2004, p.50.

⁵³ TEYSSANDIER Laurence, « Quelques remarques sur La Chatte de Colette » dans *Bestiaires*, sur (dir.) Frédérique Le Nan et Isabelle Trivisani-Moreau, Angers, Presses universitaires de Rennes, col. Nouvelles Recherches sur l'Imaginaire | 36, 2014. p. 57-70

Ce qui intéresse de ce roman pour illustrer la question de l'*animalisation* et du devenir, c'est le contexte social et les désirs que nous mettons dans de différentes catégories à partir du moment où nous, ainsi que les animaux, existons en collectivité.

Le corps de la performance d'Orlan assume cette fonction d'une représentation sociale/collective et non seulement d'un individu (Orlan). Puis, même la notion de nature s'abolit : « *il n'y a plus ni naturel, ni image singulière de soi, ni identité propre. Ces concepts - derniers remparts de l'homme dans une société qui se déshumanise sans cesse - sont devenus des chimères puisque chacun peut se transformer à loisir* »⁵⁴. Les modifications sont déjà institutionnalisées, la nature et l'idée de corps pur n'existent plus à partir du moment où c'est possible de choisir son corps et son visage, donc l'image unique, l'image rêvée et par conséquent les canons de beauté n'existent plus non plus. On le voit avec Orlan dans la chirurgie esthétique et ensuite avec les images hybrides, où elle « *réveille des démons ancestraux, s'attaque aux canons convenus de la beauté occidentale et tente de livrer une bataille sans hypocrisie à la mère Nature* »⁵⁵.

Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel, une exposition composée par une série de portraits faite après les *chirurgies-performances*, des reliquaires de sa chair et d'autres objets créés par Orlan à partir du matériel utilisé pendant l'opération. Ce sont des garanties de résistance du corps d'Orlan qui se présentent et qui restent plus proches du corps technologique. En fait, la question de la technologie est plus évidente à la septième *opération chirurgicale-performance Omniprésence* réalisé à *New York* en 1993. Cette performance a été retransmise en direct par satellite dans sa galerie à *New York*, au Centre Georges Pompidou à Paris, au centre multimédia de *Banff* et au Centre *MacLuhan* de Toronto, au Canada, et, en divers autres endroits du monde. Le public pouvait interagir avec l'artiste par fax et téléphone d'où elle dialoguait avec le spectateur partout dans le monde à l'aide de deux interprètes (anglais-français) et du langage de signes pendant la performance/opération. Orlan a fait une radicale transformation de son visage par des implants au niveau des joues et des tempes. « *L'artiste a expliqué à la chirurgienne les objectifs artistiques et féministes de son projet, et par essence, ce que demande Orlan à ce médecin, c'est de détourner la chirurgie esthétique de ses objectifs usuels et de l'aider à remettre en cause les normes de la beauté que cette chirurgie s'emploie d'ordinaire à perpétuer* »⁵⁶. C'est une technologie de la médecine et

⁵⁴ FÉRAL Josette, *Théorie et Pratique du Théâtre – au-delà des limites*, Montpellier, éditions l'Entretemps, 2011. p. 255.

⁵⁵ ZUGAGOITA Julain, *Orlan, l'incarnation de la totalité ?* dans ORLAN, Paris, éditions Flammarion, 2004 p. 118.

⁵⁶ *Ibid*, 130.

aussi une technologie de diffusion de la performance, une autre relation avec le public à partir de cette interaction simultanée avec l'opération. Enfin, pour renforcer l'image en dehors des canons de beauté elle a créé les *Self-Hybridations*.



Orlan, *Les petits reliquaires*. " *Ceci est mon corps ... Ceci est mon logiciel* ", 1992.⁵⁷
30 x 30 cm x 5 cm. Métal soudé, verre anti-effraction, 10 grammes de chair d'Orlan, inclusion de résine. 1 exemplaire. Prise de vue, Georges Merguerditchian. Collection Jacques Ranc.

Les *Self-hybridations* (1999 - 2003) sont déjà des figures numériques, où l'artiste a utilisé des figures de la culture précolombienne et africaines pour faire une reconfiguration de son visage, une hybridation des images dont les traits de son visage (déjà transformé par la chirurgie esthétique) ont été combinés à certains objets d'art produits pour les civilisations précolombiennes et africaines (civilisations de l'Afrique noire).

« Il s'agit donc d'une hybridation entre les canons de beauté occidentale et non occidentale, se définissant elle-même comme la *cybernaute* de ses propres visages, représentations nomades, mouvantes, sans frénésie, sans discrimination »⁵⁸. Cette série d'images différemment des performances chirurgicales détourne les normes occidentales de la beauté, les *Self-hybridations* exploitent les idéaux non occidentaux de la perfection ; le grotesque devient inséparable de la beauté »⁵⁹.

⁵⁷ THOMPSON Sophy (Dir), *ORLAN*, Paris, éditions Flammarion, 2004, p.148

⁵⁸ *Ibid*, p.167

⁵⁹ HEARTNEY Eleonor, *Orlan, le ET magnifique*, dans *ORLAN*, Paris, éditions Flammarion, 2004, p.131.



Self-hybridations africaines/ ou *self-hybridation-africaine*. Masque tricéphale Ogoni du Nigeria et visage mutant de femme franco-européenne, 2002.⁶⁰

125 x 156 cm, photographie numérique, tirage papier photographique couleur. 7 exemplaires.
Courtesy Galerie Michel Rein, Paris.

C'est un acte de résistance d'Orlan pour mettre en valeur une recherche de subjectivité plurielle, un grandissement du regard et du répertoire sur l'apparence du corps, un appel à la tolérance et à la compréhension de ce qui est différent sans le mettre dans un stéréotype, sans le classer. Quand elle a fait *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau* (1974-1975), une série de 18 photographies noir et blanc où elle est déguisée en madone, elle se dévoile peu à peu à chaque photographie et change de pose. « Au détour de quelques unes de ces poses, dans la peau de plusieurs mythes féminins, qui reviendront dans d'autres actions »⁶¹, nous voyons une sainte, une mère, une Vénus jusqu'à la nudité complète de son corps, la femme strip-tease. Ces futures métamorphoses sont celles des chirurgicales performances (1990), pendant lesquelles Orlan s'entoure des reproductions de certaines de ses poses⁶².

À la première pose du *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau* (1974-1975), Orlan a fait référence à la figure de la madone avec un des ses seins visibles, ce qui est déjà un vrai

⁶⁰ THOMPSON Sophy (Dir), *ORLAN*, Paris, éditions Flammarion, 2004, p.176

⁶¹ *Ibid*, p. 28.

⁶² *Ibid*, p.29.

détournement de l'image de saintes et de femmes. Cela me rappelle la version du personnage Penthésilée, reine des amazones, de Kleist. Comme la version de la mythologie grecque, elle a coupé un des ses seins pour être une guerrière dans ce monde des amazones, des femmes sans hommes ; la mutilation a donc été nécessaire pour être dans le même niveau des hommes. Sur le point de vue du *devenir-animal* nous trouvons l'image des chevaux qui sont un complément de ces femmes en tant que guerrières. Penthésilée devient une femme amoureuse quand elle est par terre, fragile, et elle perd sa puissance de *femme-forte* quand elle laisse le cheval. Il faut dire que dans la version de Kleist, c'est Penthésilée qui a tué Achille et non le contraire comme dans la version du mythe grec. Pour le faire elle est entrée au milieu d'une meute de chiennes et avec elles par terre, elle a mangé le corps de son amoureux, Achille. Il y a plusieurs références entre les animaux et les femmes dans cette pièce ; quand les amazones sont en combat elles sont considérées par les personnages masculins comme des loups sauvages, c'est-à-dire, elles ne sont pas des femmes avec des comportements féminins. Cependant l'inversion qui change tout le mythe, c'est qu'elle n'est pas victime, elle est guerrière, une victorieuse. De toute façon, être dans la catégorie des animaux ici, ce n'est pas être un animal inférieur mais une puissance de guerre.

Différemment de l'histoire de la sirène par exemple, où une femme se transforme en moitié poisson comme punition, la sirène brésilienne Iara, une femme moitié poisson, une légende des Indiens de la région amazonienne raconte l'histoire d'Iara, une excellente guerrière indigène. Ses frères étaient jaloux d'elle, parce que son père l'admirait beaucoup. Un jour, les frères ont décidé de tuer Iara. Mais elle a entendu le plan et a décidé de tuer les frères, pour se défendre. Après avoir fait cela, Iara a fui dans les bois. Cependant, le père l'a poursuivie et a réussi à la capturer. Comme punition, Iara a été jetée dans la rivière Solimões (Amazone). Les poissons qui y étaient l'ont sauvée et l'ont transformée en sirène. Mais le rôle de la sirène est encore celui d'une femme qui fait de la séduction sa seule option ; c'est avec la séduction qu'elle attire les hommes pour les tuer. Le peintre Magritte dans l'une de ses œuvres a inversé l'image de la sirène séduisante (avec les seins exposés, les cheveux soyeux, etc.), en faisant une sirène qui a le dessus de la taille comme un poisson et non pas le dessous. La sirène est une victime même si elle réagit en tant que telle, se transformant en légende et en tuant les hommes. La Penthésilée de Kleist n'est pas la victime, elle réagit même dans les moments les plus fragiles comme une guerrière. Elle ne cède pas à la volonté d'Achille qui en fait a voulu en faire une princesse de son royaume, ce qui est intrigant puisqu'Achille est tombé amoureux de la reine guerrière et l'a désirée comme une princesse à son côté.

Il y a ce pouvoir social pour classer les personnes, plus précisément les femmes, comme la seule façon de nous comprendre, et ce sont des définitions qui bloquent les différentes façons d'exister. Comme Deleuze et Guattari ont écrit sur le *devenir-animal*, l'utilisation de caractéristiques des animaux pour classer les hommes est une nécessité de la société et de l'État. La manière d'être proches des animaux, c'est quand nous nous voyons comme troupeau, en multiplicité, et ce qui nous regroupe c'est le contagion. Pour les deux philosophes le *devenir-animal* arrive par le choix de ce qui est anomalie (une anomalie n'est pas un individu ou une espèce mais une intention et un phénomène de frontière). Ils citent aussi Penthésilée pour exemplifier qu'elle est un *devenir-animal* au moment où elle fait un choix différent de la loi des amazones de choisir son ennemi, et elle devient une chienne. C'est à partir du moment quand nous faisons un choix en dehors des normes établies par l'ordre nous choisissons une transformation et c'est sur cette direction que se trouve la performance d'Orlan, où le corps d'une femme n'est pas celui d'une Vierge ou d'une mère, mais un corps mutable conduit par la femme.

Cette approche des femmes avec les animaux soit par une légende comme Iara (sirène), un mythe comme Penthésilée, des stéréotypes de la société patriarcale (comme les femmes sous-évaluées, comme j'ai cité au début) sont le résultat de comment la société voit les femmes, au cadre des femmes dans la mythologie chrétienne. Orlan a mis en question ces valeurs. C'est un questionnement de notre époque, c'est bien ce qu'essaie à sa manière Orlan pour arriver à l'art comme résistance, donc « nous faire réfléchir, renverser nos convictions et nous inscrire en dehors des lois et des normes afin de proposer un projet de société »⁶³.

La performance d'Orlan travaille en permanence sur les *devenirs*, ce qui n'est pas du tout facile puisque la société primitive ou contemporaine s'approprie aussi de ses *devenirs* pour après « les chasser et les réduire à des relations de correspondance totémique ou symbolique »⁶⁴. Tandis la performance s'approprie la vie, comme par exemple la première chirurgie qui a inspiré Orlan sur les *operations-performance*, c'était un problème réel d'une grossesse extra-utérine qui a été enregistré et été montré pendant le Festival à Lyon comme une action programmée par Orlan. « L'idée revenait donc de se servir de la vie comme d'un phénomène esthétique récupérable : il s'agissait de retourner la situation sur elle-même »⁶⁵. En fait, cette chirurgie et la lecture de *La Robe* d'Eugénie

⁶³ FÉRAL Josette, *Théorie et Pratique du Théâtre – au-delà des limites*, Montpellier, éditions l'Entretemps, 2011. p. 257.

⁶⁴ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*, Vol. 4, Editora 34, 1997, pp. 8-40.

⁶⁵ OBRIST ULRICH Hans, *Entretien avec Orlan*, dans ORLAN, Paris, éditions Flammarion, 2004, p. 196.

Lemoine-Luccioni, ont poussé l'artiste à faire des opérations. Ce texte (*La Robe*) a fait qu'Orlan « se rende compte que la psychanalyse et la religion s'entendaient sur bien des points, en particulier, sur le point de la sanctuarisation du corps »⁶⁶. L'anachronisme des approches que l'artiste a faites, c'est la frontière du devenir que je comprends, dont parlent Deleuze et Guattari, c'est où nous trouvons les transformations et le processus de devenir. Quand je montre des photos des performances d'Orlan (je crois que l'effet par la vidéo est différent) les gens ne comprennent pas, mais elles dérangent à cause du corps ouvert et du sang, et le fait que l'artiste soit consciente, car Orlan parle et lit des textes. Cependant une action découle de cette dynamique, les mêmes personnes qui regardent des photos me posent une question : pourquoi cette artiste a-t-elle fait cela? Et je donne comme réponse une autre question: pourquoi les gens font-ils cela (la chirurgie esthétique)?

Cette oppression sur les corps des femmes a comme résultat le corps plastifié, et quand je dis « plastifié », c'est une référence à la tentative d'arriver à un modèle, mince et jeune par exemple, et non pas une critique à l'opération esthétique. Je ne voudrais pas faire une campagne contre ce genre de chirurgie, mais contre le modèle imposé derrière cette modification du corps, qui n'a rien à voir avec un désir singulier mais avec la subjectivité collective du capitalisme. La compréhension de cette oppression nous voyons aussi dans l'œuvre de deux brésiliennes que j'ai citées à l'introduction Micheline Torres et Berna Reale.

Micheline a créé en 2007 la performance *Carne*⁶⁷ (Viande en français). Il s'agit d'une performance sur la féminité et par la manipulation de la chair (de l'artiste et d'un poulet) où Micheline interagit avec un poulet entier de supermarché cru (emballé dans un plastique) ; elle met des gants chirurgicaux pour ouvrir le poulet avec un couteau, elle vide l'intérieur en retirant tous les organes internes de l'animal et en même temps elle enlève ses propres vêtements. Ensuite elle commence à se brosser les dents avec un dentifrice rouge permettant au liquide de tomber sur le poulet, elle crache en maintenant le liquide sur le poulet et le frotte sur la viande et dans sa bouche, puis elle met une serviette hygiénique au poulet, elle coud la coupure qu'elle a faite au début, et ensuite avec son corps nu et enveloppé d'un élastique chirurgical, elle attache à l'élastique de son corps la ligne qu'elle avait utilisée pour coudre le poulet. Elle met le poulet dans le sac poubelle et se promène parmi les personnes qui y assistent, elle retourne au centre de la scène et retire le poulet du sac poubelle, le met par terre à côté de son pantalon, sous le pantalon et avec le son de la

⁶⁶ *Ibid*, p.196.

⁶⁷ TORRES Micheline, performance *Carne*, Sao Paulo, 2007. URL : <https://vimeo.com/200185481>

musique électronique Micheline commence à danser et à transformer son visage et le format de son corps avec l'élastique chirurgical attaché à son corps, ce qui crée des déformations. À la fin elle se couche à côté du poulet et commence à faire des mouvements de quelqu'un qui est en train de perdre son souffle, en train de mourir. Je comprends que ce n'est pas l'approche entre l'animal et le corps féminin mais entre les chairs, l'une humaine et l'autre animale, les deux se transforment en une seule chair, le poulet mort est l'extension du corps dans son dernier souffle de la performeuse, un deuxième sexe, et encore elle provoque une sorte d'étouffement sur elle même avec l'élastique. Le choc ne se trouve pas dans la limite du corps mais sur l'exposition de celui comme une extension d'un corps animal mort. « Je suis arrivée au poulet. Il était une question de me mettre devant un autre corps et me demander: qui anime qui? Qui manipule qui? Qui vient à qui? »⁶⁸. Moins choquant que les *actionnistes viennois*, mais encore dans le sens d'une démythification du corps, un corps qui n'est pas par rapport aux animaux dans un niveau supérieur, au contraire ; un besoin de l'autre où le poulet fonctionne comme extension de Micheline afin qu'elle puisse exister en tant que femme.

Berna Reale travaille plus du côté de la violence symbolique. Elle utilise aussi des animaux comme l'extension de son corps pendant ses performances. Dans *Quando todos calam* (2009) elle était couchée sur une table à côté d'une zone portuaire et sur son corps nu, spécifiquement la région du ventre, la performeuse a mis des morceaux de poisson cru afin que les oiseaux de la région puissent les manger, donnant le sens que son corps était la nourriture des oiseaux. Dans une autre performance de cette même artiste, *Palomo* (2012), elle s'est promené au milieu urbain avec un cheval peint en rouge, Berna Reale sur l'animal était en vêtement noir avec un accessoire en métal sur sa bouche, comme celui utilisé pour éviter de mordre des animaux. Nous ne voyons pas une femme et un cheval mais une seule image. Le travail de Berna Reale a un lien avec son expérience en tant que spécialiste criminelle dans la région nord du Brésil où elle vit de près les divers problèmes de la criminalité et les conflits sociaux. « Ses performances sont pensées pour créer un bruit de réflexion provocatrice. Dans ses performances et installations, Berna Reale implique son propre corps ou ceux qui souhaitent y participer, à la réflexion sur le moment social et politique contemporains ». ⁶⁹

⁶⁸ CARVALHO Andrea, article « *Micheline Torres, além da carne* », Núcleo de pesquisa corporal, 25:04/2014 URL: <http://nucleodespesquisacorporal.blogspot.fr/2014/08/micheline-torres.html>

⁶⁹ Site du Prix Pipa de l'art. Citation en portugais: "Em suas performances e instalações, Berna Reale envolve seu próprio corpo ou aqueles que desejam participar da reflexão sobre o momento sociopolítico contemporâneo". URL: <http://www.premiopipa.com/pag/berna-reale/>

Micheline Torres et Berna Reale sont des artistes qui font des performances qui ont une violence douce⁷⁰ à l'action performative, elles ne font pas de vrais coupures sur les peaux, comme celle-là des années soixante-dix ou de l'*operation-performance* d'Orlan, mais le corps est encore un outil transgresseur pour mettre en place les devenirs, le *devenir-animal* et le *devenir-femme*. Nous trouvons cette démarche du corps qui est encore le centre de la performance et de ce qu'elle absorbe du monde pour être complète. Avec ces deux derniers exemples je passerai à la performance plus contemporaine qui a une caractéristique plus technologique.



Berna Reale, *Quando todos calam* (2009)⁷¹

Image 100×150 cm. Prise de vue de la performance. Photographie de Luiz Motta

2.1. La désacralisation du corps

Pour mieux comprendre le processus de démystification par les performances d'Orlan j'ai trouvé des points importants sur ses *opérations-performance* dans l'article de Josette Féral, « *Orlan*

⁷⁰ FÉRAL Josette, *Théorie et Pratique du Théâtre – au-delà des limites*, Montpellier, éditions l'Entretemps, 2011. p. 211.

⁷¹ Page internet de l'artiste : <http://bernareale.com/home.html>

et la désacralisation du corps »⁷². Les mots-clés : corps obsolète, corps fiction, subversion de normes de beauté occidentales et désacralisation du corps des femmes.

Les nouveaux corps et visages à vernir d'Orlan annoncent déjà qu'ils n'ont aucun rapport aux normes de beauté occidentales. L'artiste a fait un montage en empruntant un nez, un menton, des yeux, un front à des tableaux de figures très connues créées par des artistes comme Boucher, Léonard de Vinci, Botticelli, avec l'objectif de composer son autoportrait. Je cite Orlan: « J'ai créé mon autoportrait à l'aide d'un ordinateur combinant des représentations de déesses de la mythologie grecque pour faire un portrait hybride. Je les ai choisies non en raison des canons de beauté qu'elles sont censées représenter, mais plutôt à cause des histoires auxquelles elles sont associées »⁷³.

Puisqu'Orlan a fait des modifications sans retours sur son corps, elle est considérée plus audacieuse que l'actionnisme viennois par Féral. L'approche entre le groupe des années soixante et Orlan arrive parce que l'artiste, comme les viennois, met en scène de mode « ritualisé parfois orgiaque et souvent blasphématoire tout l'envers social : la sexualité, la mort, le sang, le sperme... »⁷⁴, mais encore plus radicale Orlan est pionnière sur une caractéristique osée de la performance : une action sans possibilité de retour. Ajoutons à cela le discours sur l'image de la femme dans l'art et les origines de la pratique de la chirurgie plastique (qui est celui d'être dans les canons de beauté contemporaine) nous arrivons donc à la position féministe de cette artiste contre les impositions de normes de beauté sur le corps des femmes.

La croyance du corps obsolète par Orlan, les notions de corps naturel et de nature s'abolissent, les travaux d'Orlan « interrogent le statut du corps dans notre société et son avenir dans les générations futures en rapport avec les nouvelles technologies et la manipulation génétique qui ne tardera pas à survenir. »⁷⁵ C'est ici que se trouve le travail blasphématoire d'Orlan. Elle fait des performances rituelles où elle est à la place de Dieu, et Orlan évoque même son rôle de Sainte dans son travail. Orlan a donné son corps à l'art. Féral parle aussi sur l'effet Orlan « *la remise en question des valeurs qui nous entourent dans cette ère postmétaphysique dans laquelle nous*

⁷² FÉRAL Josette, « Orlan et la désacralisation du corps », dans *Théorie et pratique du théâtre - au-delà des limites*, Montpellier, éditions l'Entretemps, 2011.

⁷³ *Ibid*, p.251

⁷⁴ *Ibid*, p. 252

⁷⁵ Josette Féral citant Orlan, « Orlan et la désacralisation du corps » dans *Théorie et pratique du théâtre - au-delà des limites*, Montpellier, éditions l'Entretemps, 2011, p.255

semblons être entrés »⁷⁶, Orlan met en question les valeurs de notre époque parce qu'elle est en dehors des normes, elle nous fait réfléchir : l'art pour Orlan doit être résistance.

Dans une société du culte au corps Orlan construit un corps social, « le corps dont parle Orlan est un corps nouveau, un corps du futur qui apparaît comme résultat d'un discours, comme virtualité d'un récit, comme représentation d'un désir. C'est un corps fiction »⁷⁷, un corps qui fait un contrepoint sur toutes les censures de la société occidentale. Il s'agit d'un corps en transition, un devenir femme par le corps.

⁷⁶ *Ibid*, p. 256

⁷⁷ *Ibid*, p. 263

3. La présence du corps

Plus proches du body art des années soixante-dix, les performances uniquement corporelles ont cédé la place à des performances plus technologiques.

Josette Féral⁷⁸.

La présence du corps entre les deux pôles : naturel et technologique, c'est où se trouve la puissance de la performance actuelle. Le fait que le corps performatif se présente comme un corps résistant et pas victime - par exemple, nous fait oublier la douleur et la blessure explicite pour produire des performances protestations, et non par hasard « le performeur apparaît à ce titre comme un individu qui n'est pas différent des autres (non artistes) quant aux préoccupations qu'il affiche dans sa pratique artistique »⁷⁹. Et le plus important : c'est par le corps technologique (multiples possibilités de coder le corps) que la société fait connaissance des différences. Ce qui est à la marge de la société a donc la possibilité d'apparaître, de créer de nouveaux agencements, de détruire les stéréotypes, c'est la démythification du corps en montrant d'autres possibilités d'existence qui vont au-delà des normes sociales. Le corps technologique (*cyborg*) de la performance est le corps technologique (*cyborg*) des individus qui font partie d'une société mondialisée. « Le corps-cyborg est une carte de l'identité et une carte de pouvoir : il n'est pas innocent, n'est pas né dans un jardin, il est façonné, produit par la société, puis possiblement recodé : la machine est ce que nous programmons d'elle »⁸⁰. Il s'agit du corps comme interface sociale parce qu'il n'existe plus comme organisme mais comme outil de traitement d'information, des codes pour démythifier et subvertir les mythes de l'origine occidentaux : « en plaçant les nouvelles technologies au cœur de ces nouveaux récits, des mondes possibles peuvent être formulés ».⁸¹

Corps naturel et corps technologique. Dans cette dernière partie je fais une étude de cas de performances contemporaines ayant comme conductrice la performeuse suisse Milo Moiré, qui se met nue dans les espaces publics pour réaliser ses performances avec des caméras de vidéo pour les

⁷⁸ FÉRAL Josette, *Théorie et Pratique du Théâtre – au-delà des limites*, Montpellier, éditions l'Entretemps, 2011. p. 211.

⁷⁹ *Ibid.* p. 235.

⁸⁰ GARCIN-MARROU Flore, « Notes sur Donna Haraway : le cyborg comme corps topique », site du Labo Laps, 13/03/2015 URL: <http://labo-laps.com/notes-sur-le-cyborg-de-donna-haraway/>

⁸¹ *Ibid* , GARCIN-MARROU Flore.

enregistrer et ensuite les diffuser sur internet. Milo Moiré est une jeune artiste de 34 ans qui fait des « *nudes performances* » en se présentant toujours avec son corps complètement ou partiellement nu. Elle fait des performances comme : *Naked selfies* (2013) en des espaces publics avec les gens autour d'elle, Moiré a aussi utilisé son sexe pour faire des peintures sur toile (*Plopegg*, 2015) et elle a fait une reprise de la performance de Valie Export (*TAP and TOUCH Cinema*, 1968) mais avec des adaptations : dans la performance de Valie Export elle a mis sur ses seins une boîte avec de petits rideaux pour reproduire une scène où les gens pourraient introduire leurs mains et toucher leur corps, elle a contesté le public à découvrir la vraie femme derrière les écrans. Dans la reprise de cette performance par Milo Moiré, la boîte a été couverte par un miroir, tandis que le public pouvait se voir dans l'action, et dans la boîte elle a installé une caméra pour capter les mains des gens sur ses seins. Moiré a reproduit aussi la boîte sur la partie de son sexe. Elle utilisait un porte-voix pendant cette performance pour dire « Je suis ici aujourd'hui pour les femmes et nos droits sexuels. Les femmes qui ont des rapports sexuels comme des hommes. Mais les femmes décident elles-mêmes quand et comment elles veulent être touchées et quand elles ne veulent pas »⁸². C'est encore l'appel à une appartenance du corps mais dans un contexte social différent, celui de la technologie. Les performances de cette artiste sont pensées avec l'extension technologique et elles sont complètes sur le format de vidéo édité et publié sur l'internet.

Alors, ces performances portent comme principales caractéristiques le côté technologique et le fait qu'elles sont plus un genre qu'une fonction⁸³. Le corps est encore le centre de la performance mais sa présence a changé, c'est-à-dire, il se présente comme une interface sociale avec des extensions technologiques. Pour mieux comprendre ce nouveau corps performatif j'ajouterai à mes références bibliographiques principales la théorie du cyborg, inspirée par le *Manifeste Cyborg* de Donna Haraway, publié dans les années quatre-vingts. À cette même époque un autre concept et activisme est né en France et se développe plus aux USA : c'est « l'écoféminisme », et pour ce

⁸² Texte sur la performance Mirror Box de la page internet de l'artiste qui a été écrit à l'origine en allemand: „Ich stehe heute hier für die Rechte der Frau und die sexuelle Selbstbestimmung. Frauen haben eine Sexualität wie auch Männer eine haben. Doch Frauen entscheiden selbst, wann und wie sie angefasst werden wollen und wann nicht“. <http://milomoire.com/mirror-box/>

⁸³ Cette analyse a été faite par Josette Féral dans *Théorie et Pratique du Théâtre – au-delà des limites*. Il s'agit de comprendre qu'au début de l'art corporel, dans les années soixante, la performance existait pour « contester l'ordre artistique et esthétique qui prévalait », alors une fonction. Mais des années quatre-vingt-dix jusqu'à aujourd'hui « la fonction qui lui (performance) a été dévolue a été remplie », donc cet art est considéré un genre qui remplit plusieurs fonctions, « un genre peut-être, qui permet à l'artiste de tenir un discours d'abord sur le monde et accessoirement sur l'art. Dans la démarche du performeur, les préoccupations formalistes ne sont plus premières. L'artiste se préoccupe de nouveau du message de signification ». p.223

denier je prends comme base celui qui a été pratiqué par Starhawk⁸⁴. Il s'agit du *cyborg* pour exploiter la condition du corps technologique et de l'*écoféminisme* pour revenir à des questions sociales et non seulement celles des femmes; c'est-à-dire, c'est le principe du féminisme pour penser à la société. Ce qui intéresse pour développer cette dernière partie, c'est la subversion d'une vision de société par le biais de la performance en parallèle entre ces deux concepts, à savoir le *cyborg* et l'*écoféminisme*.



Milo Moiré, L'image de la performance *Mirror Box* à Düsseldorf, Allemagne. 18 mars 2017⁸⁵
Photographie Peter Palm

Je reviens à Ana Mendieta et à Orlan. Mendieta a travaillé sur l'appel à la liberté du corps féminin toutes les questions autour de ce corps comme le propre rôle des femmes dans la société ; une performance qui montre une violence, soit physique soit symbolique, un corps en souffrance. Orlan dans une période différente travaille sur un corps qui doit être regardé d'une autre manière, un corps qui n'appartient pas à l'idée du naturel, un concept considéré obsolète pour Orlan,

⁸⁴ De son vrai nom Miriam Simos, Starhawk est née en 1951 aux États-Unis. Écrivaine, formatrice et militante altermondialiste, elle vit et travaille à San Francisco. Célèbre dans le monde entier pour être une théoricienne du néopaganisme et une figure du mouvement Wicca, elle se définit elle-même comme féministe et sorcière, se réappropriant cette figure subversive en vue d'unifier spiritualité et politique. URL: <http://starhawk.org/>

⁸⁵ Page d'internet de l'artiste URL: <http://milomoire.com/en/mirror-box/>

puisqu'elle emprisonne les femmes dans un monde de dogmes chrétiens et du patriarcat, alors c'est une performance qui n'explore pas la douleur mais qui essaye de montrer un corps mutable et des références qui vont au-delà de l'occident. Puis, on arrive à une période où les questions ne sont pas que seulement les différences entre les femmes et les hommes, même avec une vague politique ultra conservatoire dans quelques pays en 2017. Aujourd'hui les droits et les différences entre les genres font partie des politiques et encore il est possible de savoir tout ce qui se passe dans le monde et de se positionner publiquement sur l'internet et les réseaux sociaux.

Quel est donc le corps performatif dans ce contexte social ? Un point important : je n'ai pas dit que toutes les questions par rapport aux femmes sont résolues, le féminisme n'est pourtant plus qu'une question uniquement des femmes, mais aussi un mouvement des revendications sociales d'une partie de la société opprimée pendant plusieurs années et qu'aujourd'hui assume une position de combat plutôt que de victime. Comme j'ai donné l'exemple à l'introduction, le mouvement engagé par les femmes contre la politique conservatoire du gouvernement des Etats-Unis, le « *Women's march* », fait appel à plusieurs questions comme à celle qui concerne les immigrants. Penser donc à un corps *cyborg* dans la performance « définit déjà notre politique, car il est un condensé d'une réalité et d'une imagination : c'est cette union singulière qui peut structurer toute transformation historique ».⁸⁶

Je parle de la performance sur le corps féminin dans le champ de la *micropolitique* pour proposer de nouveaux agencements par ce corps topique et utopique, producteur de réalité et d'imagination. Je prends ici pour illustrer cette idée de corps comme interface sociale et *micropolitique* la performance *Barbed Hula* (2001) de l'artiste israélienne Sigalit Landau. Il s'agit d'une vidéo enregistrée à la plage (on peut voir la mer au fond) où l'artiste effectue une danse avec un *hula hoop* dont le cerceau en barbelé déchire progressivement la peau de la performeuse nue. Il n'y a pas de public, on voit seulement le ventre et le sexe de Landau et le *hula hoop*.

« La performance appelle une lecture symbolique : si le barbelé enferme les sujets dans des territoires géopolitiques, la frontière qu'il incarne meurtrit à même la chair. Elle interroge la frontière de sang entre Israël et la Palestine et se veut un appel à la paix (que la plage au sud de Tel-Aviv où se situe la scène, frontière naturelle, semble figurer) »⁸⁷.

⁸⁶ GARCIN-MARROU Flore, « Notes sur Donna Haraway : le cyborg comme corps topique », site du Labo Laps, 13/03/2015 URL: <http://labo-laps.com/notes-sur-le-cyborg-de-donna-haraway/>

⁸⁷ Perrin Julie. Le nu féminin en mouvement. In : *Communications*, 92, 2013. Performance - Le corps exposé. Numéro dirigé par Christian Biet et Sylvie Roques. pp. 173-182 ; URL : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2013_num_92_1_2701

Alors, dans *Barbed Hula* on trouve le corps féminin en nudité, mais pour incarner une problématique qui va au-delà des questions liées uniquement aux femmes. On voit aussi un corps fragmenté par la vidéo avec un focus sur la blessure. Ce corps fragmenté par la vidéo est une caractéristique de ces performances plus contemporaines qui comprennent la vidéo éditant et limitant le champ de vision du public. Josette Féral a écrit sur cette caractéristique de la machine qui devient le double du *performeur* :

« C'est lui (l'artiste) qui manipule la machine et la fait exister, c'est là son paradoxe. Il joue avec la dissolution de son être propre au même titre qu'il joue avec la dissolution du réel. Évacuant les repères temporels et spatiaux, il leur substitue les repères d'une structure médiatique où ses sens sont sollicités et mis en déroute. Le réel lui-même s'abolit. Seule existe pour le spectateur une impression de synesthésie où ses sensations sont appelées et non ses émotions. En effet, la machine incite à un investissement au niveau de la perception et non au niveau du désir, de la libido »⁸⁸

Mon choix pour utiliser le *Manifeste Cyborg* apparaît dans ces conditions comme par exemple, l'importance de comprendre le corps à partir des relations sociales, le corps de la performance est un corps *cyborg* en tant que notre propre existence. « *Le cyborg est un organisme cybernétique, hybride de machine et vivant, créature de la réalité sociale comme personnage de roman. La réalité sociale est le vécu des relations ; notre construction politique la plus importante, une fiction qui change le monde* »⁸⁹. Cela remet à ce que Foucault a dit lors de sa conférence *Le corps utopique*⁹⁰ : « *L'utopie, c'est un lieu hors de tous les lieux, mais c'est un lieu où j'aurai un corps sans corps* », C'est la transition horizontale entre le corps utopique et topique qu'ont trouvé le *cyborg*, les avènements. La performance avec les mythes *cyborgiens* est une façon de trouver le corps en dehors des normes établies, c'est une nouvelle possibilité d'existence proposée par le corps féminin performatif. Un corps qui n'est plus invisible, c'est un corps qui n'est plus sacré, et par conséquent, un corps *cyborg* en tant que corps utopique et topique.

Qu'est-ce que cela signifie dans le contexte de la performance sur le corps féminin, la présence du corps entre ces deux pôles : le naturel et le technologique? Un effacement de cette frontière entre l'homme (organique) et la machine comme Donna Haraway a proposé dans son manifeste, il s'agit

⁸⁸ FÉRAL Josette, *Théorie et Pratique du Théâtre – au-delà des limites*, Montpellier, éditions l'Entretemps, 2011, p. 211

⁸⁹ HARAWAY, Donna. 2007 [1991]. « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle » in *Manifeste cyborg et autres essais : sciences - fictions - féminismes*. Paris : Exils éditeurs. p. 30

⁹⁰ « Les hétérotopies » et « L'utopie du corps » ont été deux conférences de radio diffusées par la radio France Culture les 7 et 11 décembre 1966 dans le cadre du programme de radio « Culture Française » produit par Robert Valette. URL <https://www.youtube.com/watch?v=NSNkxvGIUNY>

de « *la frontière entre ce qui est physique et ce qui ne l'est pas* »⁹¹. Une hybridité capable d'agir sur le regard dualiste du monde, ce dualisme est détruit dans cette logique du *cyborg*, alors l'idée de supériorité/infériorité, enfin de domination est supprimée. Dans ce contexte « *Haraway nous engage ainsi vers le dépassement des frontières et appelle à de nouveaux agencements* »⁹².

Un exemple d'agencements est l'*écoféminisme*, une seconde vague du mouvement féministe. Le terme a été utilisé pour la première fois par une écrivaine française Françoise d'Eaubonne en son livre *Le féminisme ou la Mort* (1974). L'*écoféminisme* est né de la rencontre de différents mouvements sociaux – féministes, pacifistes et écologiques – dans les années 1970. De manière simultanée, des groupes de femmes sont constituées à travers le monde pour analyser des situations problématiques concrètes concernant l'environnement et leur trouver des solutions. C'est-à-dire, il s'agit de préoccupations et d'actions par rapport à l'écologie dans les paramètres féministes qui ne considèrent pas un monde binaire, un monde de dualisme ou de condition de domination pour déterminer un statut social. L'*écoféminisme* désigne les approches qui cherchent à comprendre les liens qui existent entre les causes de la destruction de la nature et celles de l'oppression des femmes, les connexions entre la domination à laquelle les femmes ont été soumises et celle qui s'est exercée à rencontre de la nature. Je voudrais ajouter ici l'idée de *reclaim* (revendiquer et réinventer) qui porte l'*écoféminisme* étudié par la philosophe Émilie Hache dans son livre « *Reclaim, recueil de textes écoféministes* » où elle se réfère à ce mouvement comme un revenir :

« Il ne s'agit de revenir ni à une nature originelle ni à une féminité éternelle - ni d'aucun retour à ce mouvement étant par définition impossible -, mais de se réapproprier (*reclaim*) le concept de la nature comme nos liens avec la réalité qu'il désigne. Si l'on devait choisir un geste, un mot capable d'attraper et nommer ce que font les *écoféministes*, ce serait *reclaim*, un terme que les *écoféministes* empruntent au vocabulaire écologique. Il signifie tout à la fois réhabiliter et se réapproprier de quelque chose de détruit, dévalorisé, et le modifier comme être modifié par cette réappropriation. »⁹³

J'ai choisi l'américaine Starhawk pour parler sur ce mouvement parce qu'elle est pionnière et aussi une sorcière. Ces deux points sont les engrenages pour faire un parallèle entre le féminisme actuel et la performance sur le corps féminin, ce corps comme interface sociale et le mouvement féministe qui fait appel à des nouvelles conditions de vie et toutes les questions sociales et non

⁹¹HARAWAY, Donna. 2007 [1991]. « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle » in *Manifeste cyborg et autres essais : sciences - fictions - féminismes*. Paris : Exils éditeurs. p. 35

⁹² GARCIN-MARROU Flore, « Notes sur Donna Haraway : le cyborg comme corps topique », site du Labo Laps, 13/03/2015 URL: <http://labo-laps.com/notes-sur-le-cyborg-de-donna-haraway/>

⁹³ HACHE Émilie, « RECLAIM, recueil de textes écoféministes », Paris, éditions Cambourakis, 2016. p. 22

seulement celle des femmes. C'est vraiment une perspective (*écoféministe*) qui supprime la supériorité de l'être humain sur la nature (condition d'exploitation), c'est aussi un nouvel agencement par rapport à la nature qui fait partie des animaux (y compris des humains) dans une condition d'interdépendance, où la séparation nature et culture est abolie. Dans le contexte de domination de la société patriarcale la nature et les femmes ont en commun une position de dominée dans les rapports sociaux. « *C'est au sein des religions patriarcales que les femmes, le corps et la nature ont été relégués du côté de la matière et ont commencé à être dévalorisés ensemble* »⁹⁴, où le corps des femmes, la sexualité des femmes et la nature ont été liés au péché, à Satan, « *autrement dit, les écoféministes trouvent ici l'origine de l'articulation négative des femmes et de la nature* »⁹⁵.

Starhawk était connue dans les années quatre-vingt avec la publication *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, une narration de sa participation directe non violente aux mouvements antimilitaristes et antinucléaires aux États-Unis dans les années 1970-1980. Starhawk est une théoricienne du *néopaganisme* (mouvement de résurgence du paganisme antique qui reprend en compte le polythéisme et la sorcière) qui fait partie de l'*écoféminisme spiritualiste*, mouvement plutôt ésotérique inspiré dans certains courants spirituels, une nouvelle forme d'approche du sacré qui met en question les tendances dualistes et hiérarchiques de notre société. Cette approche entre féminisme et sorcières porte vraiment un *empowerment* féminin une fois que les femmes considérées « sorcières » sont celles qui ont quelque caractéristique de transformations que la société n'accepte pas. La solution est stéréotypée comme une sorcière dans le point de vue occidental ; donc négative. La pratique de la magie apparaît avec puissance et résistance féminine puisqu'elle montre un lien spécial entre les femmes et la nature. Les femmes dans l'antiquité considérées comme sorcières sont celles qui pratiquaient par exemple de la médecine alternative, qui se réunissaient pour parler des sujets en commun, entre autres activités non acceptables pour la société de cette époque-là.

« Pour les écoféministes néopaïennes, se nommer « sorcières », c'est tout à la fois *reclaim* (revendiquer et réinventer) cette ancienne religion de la déesse et se présenter comme héritières de ces milliers de femmes brûlées vives pour avoir refusé de piler devant l'éradication de leur monde par celui qui était en train de naître et sa logique de prédation », c'est-à-dire « se nommer sorcière, c'est à l'inverse une façon de reprendre contact avec soi et le monde, en se reconnectant avec son histoire, avec l'échec historique de femmes devant la guerre que leur a déclaré le capitalisme, mais donc aussi avec leurs peurs - peut d'être agressée, peur d'être

⁹⁴ *Ibid*, p. 36

⁹⁵ *Ibid*, p. 36

méprisée, etc -, une façon de se reconnecter à ses émotions, à son propre jugement, à sa propre expérience, et finalement à son propre pouvoir ». ⁹⁶

En même temps nous vivons dans un monde cybernétique et multi-genre mais cela ne veut pas dire qu'il y ait un consensus par rapport à ce monde-là. C'est sûr qu'il y a une résistance à ce monde, car au contraire, nous ne verrions pas de performances qui font appel encore à des questions du genre, des droits de femmes, contre le pouvoir, à faveur de la place des femmes dans le monde et dans le métier artistique. La permanence de l'action de dénonciation par la performance existe encore, cependant l'esthétique se présente comme une « violence douce »⁹⁷. Après donc 40 ans de pratique de la performance, le corps féminin apparaît d'une manière différente mais le choc du regard est encore un outil esthétique et de résistance. Je cite ce que dit Josette Féral sur le travail de la performeuse Karen Finley et le « fétichisme du corps »:

« Franchissant rapidement la période du dévoilement, celle dont le fantasme se nourrit, elle va droit au dévoilé et se démystifie. Mais au même temps elle provoque le choc du regard, celui qui se porte sur un corps devenu matière : corps objet, corps outil, corps vide, en creux, sans identité du sujet, sans sensualité, sans érotisme. Corps dont on ne retient que la nudité, nudité provocante car elle semble gratuite. Le corps fait alors signe. Son dénuement est lui-même signe et ce corps nu apparaît dénonciateur de toutes les censures dont la société le charge. Corps sexué, corps de femme, affirmé comme tel, corps de pouvoir aussi. »⁹⁸

À partir de cette citation je voudrais parler sur Milo Moiré, cette performeuse suisse qui apparaît nue dans ses actions, dont le corps semble celui d'une poupée sans cheveux, mince, avec des prothèses de sein, un corps de magazine, un corps qui ne paraît pas du tout réel, et c'est gênant regarder son corps en nudité. L'artiste fait ses performances en des lieux publics, elle fait de *selfies* avec les gens autour d'elle (*Naked Selfies*), elle appelle les gens à toucher ses seins et son sexe pendant 30 secondes (*Mirror Box* un *re-enactment* de Valei Export de *TAP and TOUCH Cinema*, 1968), elle fait des peintures sur le tissu avec des œufs remplis de teinture qui sortent de son vagin (*Plop-egg*), elle fait appel public à une « liberté » du corps féminin. Il s'agit d'un corps réel même si de « magazine » et sans sexualité. Milo Moiré démystifie la nudité du corps comme sexuel, « ces

⁹⁶ *Ibid*, p. 38

⁹⁷ Le terme « violence douce » je l'emprunte aux écrits de Josette Féral où elle fait une analyse de la performance plus technologique, des performances vidéos. Féral a considéré que le corps « a été phagocyté, absorbé, dévoré par la machine » et « le risque auquel se mesure le performeur d'aujourd'hui n'est plus le danger physique, mais ce qu'il serait possible d'appeler une violence douce (comme on parle des thérapies douces ». Alors, l'artiste par rapport au danger « le reconnaît et en use. Il le dénonce et est devenu lui-même machine à produire, manipulant les médias et se laissant manipuler par eux. De cette rencontre le corps émerge comme image et comme illusion, comme fragments et surface; sans épaisseur, sans risque ». FÉRAL Josette, *Théorie et Pratique du Théâtre – au-delà des limites*, Montpellier, éditions l'Entretemps, 2011, p. 211

⁹⁸ FÉRAL Josette, *Théorie et Pratique du Théâtre – au-delà des limites*, Montpellier, éditions l'Entretemps, 2011, p. 245

mises à nu du corps fonctionnent comme une formidable « réserve de sens »⁹⁹. Subvertissant les perceptions les plus communes, elles inventent des formes sociales et culturelles inédites¹⁰⁰. C'est un corps qui, comme a écrit Féral, dans un premier moment provoque par le choc parce qu'il semble une nudité gratuite mais il porte toutes les censures comme celui d'objet sexuel. « Le corps est devenu machine, sans individualité sans personnalité, redevenu simple objet privé de toute subjectivité »¹⁰¹.

C'est possible de faire aussi un parallèle avec le concept de *reclaim* de l'*écoféminisme*, c'est-à-dire, le *re-enactment* de la performance d'Export par Milo Moiré est une réinvention, une réappropriation d'une performance des années soixante-dix dans notre monde actuel et dans la réalité du corps féminin dans la société contemporaine, il y a un appel encore aux droits des femmes. Ce qui change est le discours : Export a contesté la place de la nudité féminine dans le cinéma, tandis que Moiré conteste la place des femmes dans notre société. Nous sommes pourtant encore à la réflexion du corps féminin, de la peau. Cette transition, je l'ai expliquée au début de ce chapitre à travers la parole de Josette Féral sur la performance comme fonction et de la performance comme genre, donc, un art qui conteste l'art (fonction) et un art qui conteste le monde (genre). De ce dernier on peut dire que c'est le corps féminin comme interface sociale. Cette appropriation de la performance, c'est aussi une façon d'*empowerment* dont le corps des femmes a encore besoin d'être démystifié, soit dans l'art soit dans la vie.

En fait le rituel proposé par Moiré est différent de la fonction du corps de magazine qui doit inciter au désir de consommation. Le corps de l'artiste fait un appel : « oui, touchez-moi, je vous l'autorise », ce qui change ce contexte de corps de magazine, c'est-à-dire, la déconstruction du sujet et du corps, la démystification de ce corps par un nouvel agencement qui le rend autre, n'ayant aucun rapport aux canons de beauté. C'est un corps *cyborg*, il est construit et reconstruit avec le rituel de la performance pour révéler ce corps construit dans les normes. Un corps *cyborg* aussi parce qu'il est pensé pour la performance avec l'utilisation de la vidéo et de l'internet, comme par exemple les images enregistrées dans la boîte de miroir en *Mirror Box* que nous ne voyons que par la vidéo transmise sur internet.

⁹⁹ FOUCAULT Michel, « La folie, l'absence d'oeuvre », 1964, Dits et écrits, 1954-69, tome I, Gallimard, 1994, pp. 412-424

¹⁰⁰ HUESCA Roland, « La Danse des orifices - Étude sur la nudité », Paris, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2015. p.202

¹⁰¹ FÉRAL Josette, *Théorie et Pratique du Théâtre – au-delà des limites*, Montpellier, éditions l'Entretemps, 2011, p. 261

Chez Milo Moiré, on trouve un corps modifié qui produit la douleur symbolique par exposition du corps dans l'échelle mondialisé (diffusion par internet). Elle utilise son corps comme centre de la performance, une performance qui n'est pas complète sans les outils technologiques, le corps par lui-même ne suffit pas, nous ne voyons pas la transformation du corps et la blessure explicite mais une production d'une image, et la performance n'est complète que quand on voit les images transmises par l'internet. La douleur est produite par l'exposition du corps et la banalisation du corps nu comme sexuel.



Milo Moiré, Prise de vue de la performance *Naked Selfies* à Paris, France.
5 Juillet 2015¹⁰²
Photographie Milo Moiré

Alors, Milo Miró assume une condition contemporaine dans son travail qui est celle d'un corps transformé qui ne travaille pas pour être dans une normalisation mais qui questionne la présence même du corps, c'est le cybernétique, le *cyborg*. Nous avons avancé sur les suivantes questions : avoir un corps naturel et des moyens pour transformer le corps ; maintenant que nous avons ce droit de changer et transformer, ce qui reste ce sont les relations sociales. Comment peut-on survivre avec nos droits gagnés et comment la société a-t-elle reçu les nouveaux agencements produits par la performance dans un monde d'images ? Il faut revenir à l'idée principale que le corps de la performance est un corps en processus, un corps contemporain, c'est un corps hybride comme le *cyborg* :

¹⁰² Page d'internet de l'artiste URL: <http://milomoire.com/en/nackt-selfies-social-media-selbstentbloessung-karikatur/>

« Le *cyborg* est une créature qui vit dans un monde *postgenre* : il n'a rien à voir avec la bisexualité, la symbiose précédipienne, l'inaliénation du travail, ou toute autre tentation de parvenir à une plénitude organique à travers l'ultime appropriation du pouvoir de chacune de ses parties par une unité supérieure »¹⁰³

Ce pouvoir du corps apparaît maintenant comme interface sociale. L'esthétique de la performance est changée, comme par exemple Milo Moiré qui vit en Allemagne et fait un art qui est presque la même action de manifestations des femmes qui se mettent nues publiquement¹⁰⁴ pour faire des protestations, d'une manière plus exposée chez Moiré puisqu'il y a le touche de son corps par les participants de la performance ; mais elle trouble et apparaît dans les médias parce qu'elle se met en nudité dans des lieux publics. Cela fait de Milo Moiré une artiste qui choque pour se mettre contre la loi. La question de la nudité et de montrer l'organe génital est interdite par la loi, cette artiste a donc été arrêtée à Paris et à Londres par exemple, pour être nue publiquement.

Le corps nu est la démarche de cette performeuse pour revendiquer l'égalité entre les sexes ou même pour protester contre les violences envers les femmes, comme cela s'est passé à Cologne (Allemagne) où des centaines de femmes ont été agressées pendant la nuit du Nouvel An de 2015-2016. Dans ce dernier cas deux problèmes sont apparus : la question de la violence et de l'immigration, parce que les accusés ont été rapportés à la police comme des hommes avec des caractéristiques d'immigrants. L'artiste nue avec une affiche a fait une « *performance-protestation* » dans le même lieu de femmes agressées à Cologne. Enfin, la performance de Milo Moiré est comme une protestation, elle a un porte-voix, elle a un message de protestation écrit sur un panneau, elle est dans les lieux publics et elle est arrêtée par la police. Souvent invitée à expliquer (ou justifier) son processus créatif, Milo Moiré explique que « pour créer de l'art, j'utilise la source originale de la féminité, mon vagin »¹⁰⁵. Elle explique également que la nudité est le plus grand facteur d'égalité. Selon elle, en l'absence de vêtements, l'être humain est libéré de notions de classe, d'argent, ou même de temps. Je ne suis pas d'accord, la nudité montre aussi des corps différents, avec des marques de corps causées par le temps par exemple, comme vieillir. Ce qui m'étonne, c'est que la question morale est encore forte dans notre société : le fait qu'elle soit nue comme les artistes des

¹⁰³ HARAWAY, Donna. 2007 [1991]. « Manifeste cyborg: science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle » in *Manifeste cyborg et autres essais : sciences - fictions - féminismes*. Paris : Exils éditeurs. p. 31

¹⁰⁴ L'esthétique de la performance de Milo Moiré, corps nu avec des messages de protestations dans lieu public, semble le mouvement né en Ukraine « Femen », dont le groupe devient internationalement connu en organisant des actions, essentiellement des seins nus avec des slogans écrits sur le corps, dans le but de défendre les droits des femmes, ce qui le conduit aussi à s'impliquer sur plusieurs autres sujets. URL: <https://femen.org/about-us/>

¹⁰⁵ ELFASSI Joseph, article « Que cache la nudité de Milo Moiré ? » dans magazine sur internet *Voir*, 25/02/2015. URL : <https://voir.ca/arts-visuels/2015/02/27/que-cache-la-nudite-de-milo-moire/>

années soixante-dix choqué, et la seule et plus importante différence, c'est la médiatisation qui est plus vite et sur une échelle mondiale aujourd'hui.

Milo Moiré n'est pas la seule à se mettre nue dans des lieux publics et être donc questionnée sur la valeur artistique de son art. La jeune femme de 32 ans, Deborah de Robertis, une vidéaste luxembourgeoise, s'est mise nue dans les lieux publics : elle s'est renversé une bouteille de ketchup sur la poitrine, reproduisant un cliché de Monica Bellucci devant une assiette de spaghettis ¹⁰⁶ ; elle a surgi aux Arts Déco, en pleine exposition "Barbie", longue perruque blonde et abondante toison pubienne visible, pour « *montrer le corps d'une vraie femme* » ¹⁰⁷ ; elle avait incarné L'Olympia, alanguie sous le tableau de Manet une GoPro sur la tête pour filmer les réactions des visiteurs ¹⁰⁸ ; dans ce dernier cas elle était arrêtée par la police, elle avait passé 48 heures de garde à vue et une nuit en institution psychiatrique avant d'être jugée pour « exhibition sexuelle » après une plainte du Musée d'Orsay ¹⁰⁹ : elle « a exposé à sa manière en posant , le sexe ouvert, sous le tableau de "l'Origine du monde" de Gustave Courbet au Musée d'Orsay, en 2014 ¹¹⁰.

Ce type de performances souffre de dures critiques qui les considèrent comme du pur *marketing*. Le discours, quoique construit, peine pourtant à séduire les curateurs. Sur France-Inter, ses performances ont été jugées d'un lapidaire « sans consistance » par une journaliste des « Echos ». Pour d'autres, comme l'historienne Valérie Da Costa, ni le *trash* ni l'effet de surprise ne suffisent à faire l'œuvre :

« On assiste là à l'émergence d'un concept de '*street art*' marketing davantage qu'à une véritable proposition artistique. Consciemment ou non, ces jeunes artistes ne feraient que copier le travail des "ultra-féministes" des années 1970. À l'époque, pour revendiquer leur place dans le monde très masculin de l'art, les pionnières du body art, de Judy Chicago à Carolee Schneemann, usaient de leur corps comme matériaux dans des performances parfois à la limite du soutenable (extraction de tampons hygiéniques usagés, danse orgiaque avec des carcasses d'animaux, ingurgitation de viande crue pendant des heures...). »¹¹¹

Je ne crois pas juste de classer ces performances comme du marketing. C'est le jugement que la performeuse Carolee Schneemann a reçu pour son œuvre *Eye Body* (1963) où elle a utilisé son

¹⁰⁶ VATON Marie, article « Sexe et art : le réveil des féministes contemporaines » dans Les cahiers de tendances de L'OBS, 11/03/2017, URL: <http://o.nouvelobs.com/design/arts/20170310.OBS6421/sexe-et-art-le-reveil-des-feministes-contemporaines.html>

¹⁰⁷ *Ibid*

¹⁰⁸ *Ibid*

¹⁰⁹ *Ibid*

¹¹⁰ *Ibid*

¹¹¹ *Ibid*

corps en nudité pour peindre, et elle « fut blâmée ou ignorée par la critique qui s'indignait du fait qu'une femme artiste osât ainsi incorporer sa nudité à son œuvre »¹¹². Pourquoi, donc, Moiré et Robertis sont considérées comme du marketing ? Est-ce parce qu'elles sont nues ? Parce qu'elles ne font pas partie d'une programmation dans le cadre d'une Institution ? Parce qu'elles font des performances avec des caractéristiques des années soixante-dix ? Le choc et la contestation des lieux de l'art, la performance comme un mouvement de rejet de l'œuvre artistique comme objet, tout cela fait partie de la fonction de la performance des années soixante-dix. Alors je crois que c'est injuste et contradictoire ce jugement de « marketing ». Je préfère les encadrer dans les caractéristiques de performances contemporaines développées par Josette Féral : la performance porte un message et un engagement, elle est rituelle et une quasi cérémonie et elle porte un récit. Le fait que la performance soit plus médiatisée n'en fait pas moins d'art et comme tel dans le cadre de la performance du corps féminin, c'est une puissance de démystification.

« ... en fait, tous les acquis des années soixante-dix n'ont pas disparu mais ont été excédés. La performance n'a plus de théorie parce qu'elle n'a plus besoin de théorie, parce que la théorie contemporaine lui en tient lieu. Aujourd'hui tout individu est un individu préoccupé par son corps, par son rapport à l'autre, par l'implosion du collectif, l'évaporation des idéologies, la fin des subventions, la naissance de nationalismes, les problèmes écologiques, le performer apparaît à ce titre comme un individu qui n'est pas différent des autres quant aux préoccupations qu'il affiche dans sa pratique artistique. »¹¹³

Alors, comme moteurs d'un récit d'engagement la performance révèle les injustices cachées dans notre société, comme celles contre les gens marginalisés. Ce qui doit être changé, c'est la façon d'étudier la performance, de la comprendre comme un genre. Il faudrait l'étudier comme la « politique des restes » pour montrer en quoi toute performance, même aujourd'hui, n'est intéressante que par les interrogations qu'elle suscite, que par le non-dit qu'on y décèle, que par ce qu'elle laisse remonter à la surface de nos propres incertitudes. »¹¹⁴. La performance met le corps comme un lieu de débat public, même si aujourd'hui le corps « s'est déplacé vers l'image, vers l'écran télévisé. Il n'est plus au centre de la performance même s'il continue à y occuper une place importante. Il est devenu un élément de la performance parmi d'autres »¹¹⁵ ; c'est à travers lui que se posent des questions par rapport au monde, comme s'il « permet à l'artiste de tenir un discours d'abord sur le

¹¹² GOLDBERG RoseLee, *Performances – l'art en action*, Paris, éditions Thames & Hodson, 1998, p.95.

¹¹³ FÉRAL Josette, *Théorie et Pratique du Théâtre – au-delà des limites* Montpellier, éditions l'Entretemps, 2011, p. 234

¹¹⁴ *Ibid*, p. 228

¹¹⁵ *Ibid*, 221

monde et accessoirement sur l'art. Dans la démarche du performeur, les préoccupations formalistes ne sont plus premières. L'artiste se préoccupe de nouveau du message de signification »¹¹⁶.

3.1. Le corps comme lieu de débat public

Le groupe de punk rock féministe russe *Pussy Riot* qui est devenu connu pour produire à Moscou, des *flash mobs* de provocation politique, pour protester contre la situation des femmes en Russie et principalement en 2012 par l'action qui a résonné à travers le monde contre la campagne du président de la Russie, Vladimir Putin. Il s'agissait d'un concert impromptu et non autorisé à la cathédrale du Christ Sauveur à Moscou, quand trois membres du groupe, Nadejda Tolokonnikova, Maria Alekhina et Ekaterina Samoutsevitch ont été arrêtées et accusées de vandalisme, ceci motivé par l'intolérance religieuse. Elles ont affirmé que leur protestation était dirigée contre le chef de l'Église orthodoxe qui soutient Putin au cours de sa campagne électorale. Le chef de l'Église orthodoxe russe, le patriarche Kirill I, a déclaré que les artistes faisaient « le travail du diable ». Même avec le soutien partout dans le monde, y compris celui des artistes comme la chanteuse américaine Madonna, et même pour l'Amnesty International qui « considère les jeunes (du Pussy Riot) comme des prisonniers de conscience ». Rien n'a changé une fois que l'opinion publique en Russie y était généralement moins favorable et elles ont été jugées et condamnées. Putin a déclaré que le groupe avait « sapé les fondements moraux de la nation ».

Alors, l'espace social une fois limité à un pays a aujourd'hui gagné un espace mondialisé ; les questions des femmes en Europe, en Amérique Latine, en Afrique, etc, même si c'est plus précis ou lié à une condition sociale et politique spécifique de chaque pays, ces questions peuvent être abordées et comprises par le monde et les différences sont mises en question au niveau mondial, donc la notion même d'espace a changé. « Le cyborg définit une cité technologique en partie basée sur une révolution des relations sociales au sein de l'oïkos, du foyer »¹¹⁷. Avec toutes ces différences entre les pays, la performance comme un genre artistique d'image plus que de récit, a gagné un rôle important dans le contexte mondial, de sorte que le pôle entre les États-Unis et l'Europe a été brisé, et plusieurs artistes de la performance apparaissent. Je cite la sud-africaine Ntando Cele (*Black Notice* - 2013) qui fait des performances sur la thématique de la « blancheur »

¹¹⁶ *Ibid*, p. 223

¹¹⁷ HARAWAY, Donna. 2007 [1991]. « Manifeste cyborg: science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle » in *Manifeste cyborg et autres essais : sciences - fictions - féminismes*. Paris : Exils éditeurs. p. 33

du monde, une thématique discutée plus tôt par d'autres artistes comme l'américaine Howardena Pindell (vidéo *Free White and 21* - 1980). La démarche de ces deux artistes est de se mettre en couleur blanche et perruque blonde pour se présenter, faisant une critique à la place des femmes noires dans la société. La différence est que tandis que Howardena Pindell a fait une vidéo performance avec des déclarations personnelles sur toutes les situations de préjugés et d'oppression qu'elle a vécues comme une personne noire, Ntando Cele produit un spectacle dans lequel elle assume le rôle d'une blanche, et son personnage « Bianca » se présente avec d'autres musiciens et parle de manière satirique sur la relation entre les gens blancs et noirs. Puis à la fin de son spectacle elle se transforme en personnage noir et elle chante de manière puissante.



Ntando Cele, performance *Black Notice* - 2013¹¹⁸

Alors, la thématique se répète mais le contexte où se trouve le corps performatif non, c'est un corps de protestation et non victime, c'est là où le *cyborg* assume ce rôle de transformation, une esthétique qui n'est plus que de genre mais sociale, une action de mettre en évidence les différents corps sociaux. « *Il faut utiliser les machines, toutes les machines - concrètes et abstraites, techniques, scientifiques, artistiques -, pour faire beaucoup plus que révolutionner le monde : pour le récréer de part en part* »¹¹⁹. Alors, la performance par le *cyborg* fait une construction d'autres

¹¹⁸ Jade d'internet de L'artiste URL: <http://www.ntandocele.portfoliobox.me/work?image#17>

¹¹⁹ GUATTARI Felix et ROLNIK Suely, *Micropolitiques*, édition Le Seuil, Coll. Les Empêcheurs de penser en rond, Paris, 2007, p.400

possibilités d'existence, hors les normes de la société et du patriarcat. En fait, ce sont des *corps pixélisés* qui arrivent au grand public. Ce qui fait un collectif et de nouveaux agencements n'est pas le monde qu'on connaît, le monde binaire avec les divisions *homme-femme*, *nature-culture*, *homme-animal* ; *nature-technologie*. « Le cyborg ne rêve pas d'une communauté établie sur le modèle de la famille organique ». ¹²⁰

Les corps dans les performances contemporaines sont donc entre ce pôle naturel et technologique et parfois c'est plus visible dans le contexte virtuel, comme on l'a vu sur les performances de Nadia Vadori-Gauthier. Plusieurs fois elle se met en public et les gens ignorent sa présence ; sa danse ; sa performance qui est comprise par son public virtuel. Le même se passe avec Milo Moiré, sa nudité est un attentat à la loi mais sur les écrans elle se fait comprendre comme performance. La notion d'espace et de temps de la performance se change avec cette hybridation de la présence du corps entre le naturel et le technologique, et nous sommes plutôt sous l'effet de la présence que de la présence réelle, de la présence charnelle. Le corps est encore un élément important de l'art performatif mais sa présence est hybride :

« Le corps semble rester au coeur des dispositifs scéniques, interactifs, immersion. Tantôt foyer de perceptions (pour les spectateurs), tantôt porteur de l'action (pour les acteurs, les performateurs ou, plus largement, les participants), tantôt encore terrain d'exploration (corps virtuel, mécanisé, ou augmenté de prothèses électroniques), il demeure au centre de toutes les expérimentations. » ¹²¹

3.2. L'effet de réel

Je cite Josette Féral dans le livre « Pratiques Performatives - Body Remix », qu'elle a dirigé et qui compte avec la collaboration d'autres chercheurs, pour parler sur leur recherche consacrée à présence et aux effets de présence dans les arts de la scène et les arts médiatiques. Féral défend que le corps est au cœur de toutes les pratiques qu'elles soient technologiques ou pas ; il est central à l'expérience du spectateur et il est porteur de l'action, soit un corps représenté, évoqué, *pixélisé*. Puis, elle questionne quel est le corps que l'art scénique actuel convoque : le corps archaïque

¹²⁰ HARAWAY, Donna. 2007 [1991]. « Manifeste cyborg: science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle » in Manifeste cyborg et autres essais : sciences - fictions - féminismes. Paris: Exils éditeurs. p. 33

¹²¹ FÉRAL Josette (dir.), « Pratiques Performatives - Body Remix », Rennes, Presses Universitaires de Rennes et Presses de l'Université du Québec, col. Le Spectaculaire, 2012, p. 7

(charnel) ou le corps *virtuel* (dans univers de l'image vidéo) ? Dans l'article que Féral a écrit avec E. Perrot ils parlent sur la « présence » aux « effets de présence », dans les deux cas il faut des corps réelles (de l'artiste) et le spectateur ; c'est l'expérimentation de la performance par exemple qui produit la présence ou l'effet de présence, ce dernier dans le cas de l'art contemporain « travaille toutes ces zones troubles qui montrent notre perception en action, soit que l'artiste nous appelle à expérimenter des formes de perception particulières, soit qu'il nous soumet au leurre. Dans tout les cas le spectateur est appelé à s'interroger sur le processus »¹²². Cet effet de présence que la performance technologique produit par exemple fait la présence du spectateur, travaille avec la perception du public qui même absent (par exemple, quand il voit la vidéo de Milo Moiré) est dans le même espace et au même temps que le corps performatif qu'il regarde, « l'écart entre le réel et l'imaginaire est aboli », le corps charnel et le corps technologique sont le même et ce qui intéresse, c'est le processus et son questionnement par la société. L'effet du réel est comme un dispositif de la performance du corps technologique qui pour être technologique, *cyborg*, c'est un corps en processus, entre le charnel et le virtuel.

3.3. La nudité résiste

Le corps *cyborg* de la performance de Milo Moiré a une caractéristique qui demeure depuis les années soixante du body art et de l'art corporel : la nudité. Il faut ajouter quelques points sur cette caractéristique qui nous permettent de mieux comprendre la démystification du corps par la performance. J'ai utilisé comme référence le livre « La Danse des Orifices - étude sur la nudité » de Roland Huesca, pertinent parce qu'il traite sur l'hybridation entre la danse et la performance, il parle sur l'artiste La Ribot¹²³ par exemple, pour donner du sens à la nudité dans l'art contemporain. Dans le même sens que Milo Moiré, Roland Huesca parle sur le « corps défiguré » comme celui qui se démarque des représentations usuelles pour produire un nouvel imaginaire, « sans figure et sans sexe, ce corps dénudé déçoit les figurations traditionnelles de l'identité humaine »¹²⁴. Alors se

¹²² *Ibid*, p.25

¹²³ « La Ribot, d'origine espagnole, suisse d'adoption et vivant à Genève, est souvent présentée comme danseuse, chorégraphe, réalisatrice et artiste visuelle – mais même cette description très générale est un peu trop réductrice. C'est une artiste radicalement transdisciplinaire » URL: <http://www.laribot.com/biography>

¹²⁴ HUESCA Roland, « La Danse des orifices - Étude sur la nudité », Paris, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2015. p. 46

mettre en nudité, c'est travailler de nouveaux agencements imaginaires du corps « *à travers lesquels tout un chacun se découvre une capacité de se penser et de vivre autrement* »¹²⁵. Nous voyons le nu dans les sculptures plus anciennes, mais la nudité met dans la banalité, quand elle est sur un corps charnel dans un espace public, elle est capable de produire un intérêt particulier « *celui de faire voir ce que l'habitude nous empêche de voir* »¹²⁶, parce que c'est un corps codé pour aller contre le conformisme et contre la « *normopathie* », c'est-à-dire « *l'Œuvre s'émancipe des allégories du corps les plus traditionnelles et les plus coutumières, l'art se fait politique* »¹²⁷. Le corps sans organe deleuzien (CsO)¹²⁸ présent dans ce corps en nudité, sans lien avec les normes sociales, le corps construit par la performance, permet l'individu de se sentir « *pleinement lui-même au coeur de son inachèvement* »¹²⁹. Quand un corps en nudité comme celui de Moiré, un stéréotype de corps connu pour être un objet du désir dans la plupart des magazines, y compris des magazines de femmes nues, ce même corps dans la performance de Moiré fait un appel « *touche moi* », c'est un défi aux préjugés et stéréotypes sur le corps féminin, donc le corps « *devient un lieu d'un savoir* »¹³⁰, c'est-à-dire, c'est comme sortir de toutes les représentations aux simplifications et catégorisations massives pour des constructions de nouvelles identités, une résistance à tout ce qui apparaît par le corps en nudité, la performance « *anesthésie les usages de l'expérience quotidienne* »¹³¹.

3.4. *Re-enactment*

Je voudrais aussi faire un point sur la manière par laquelle une action reprend le corps de la performance des années soixante-dix dans une perspective contemporaine. Plusieurs fois les performances contemporaines sont considérées comme des copies des années soixante-dix ou

¹²⁵ *Ibid*, p. 47

¹²⁶ *Ibid*, p. 27

¹²⁷ *Ibid*, p. 46

¹²⁸ DELEUZE Gilles et GUATTARI, « *L'anti-œdipe capitalisme et schizophrénie* », Paris, Minuit, 1972/73, p.46

¹²⁹ HUESCA Roland, « *La Danse des orifices - Étude sur la nudité* », Paris, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2015, p.31

¹³⁰ *Ibid*, p.51

¹³¹ *Ibid*, p.51

dévaluées et classées comme du marketing¹³² par rapport à la condition médiatique qu'elles peuvent promouvoir, comme on voit avec les performances de Milo Moiré ou de Deborah de Robertis, ces deux plus dévaluées parce qu'elles sont dans le lieu public en dehors d'une programmation d'une institution, donc considérées « *street art' marketing* »¹³³. Alors avant de faire quelque jugement par rapport aux performeuses comme individus, c'est-à-dire, qu'elles agissent par leurs propres images (car cela peut même être un piège pour rester dans le regard d'un monde patriarcal et de l'ordre capitaliste) il faut comprendre le contexte et comment sont construits leurs *re-enactements*.

Je prends comme exemple deux performeuses qui ont participé à la programmation de l'exposition *re.act.feminism* en Janvier 2009 à l'Académie der Kunste de Berlin : Faith Wilding et Lilibeth Cuenca Rasmussen. Dans le cadre de cette exposition Faith Wilding a fait un *re-actement* de sa performance *Waiting* (1972) qui est « *devenu mythique, à Womanhouse*¹³⁴, *dans le cadre du programme d'enseignement mené par Judy Chicago et Miriam Schapiro* »¹³⁵. Alors, « *cette performance a questionné « l'expérience psychologique du travail domestique effectué par les femmes* »¹³⁶, donc l'état « d'attendre », d'attendre son mari, un enfant, etc., une position passive des femmes. Pour le *re-actement* en 2009, Wilding « ne reproduit pas la performance comme à l'identique, mais elle la déconstruit pour en faire un acte politique de résistance passive »¹³⁷, et dans le contexte récent la démarche de l'artiste est d'une conscience politique mondialisée. Je cite un extrait du texte de Faith Wilding de cette performance:

« Nous attendons avec les mères de la place de Mai, qui résistent à la haine, avec (les mères chères à) Audre Lorde (et) Angela Davis, avec les familles palestiniennes à Ghaza, avec les mères de soldats russes, avec l'antihéroïque Vandana Shiva qui lutte avec les femmes contre l'expropriation, avec l'association des femmes

¹³² Comme c'est le cas d'article : VATON Marie, « Sexe et art : le réveil des féministes contemporaines » dans *Les cahiers de tendances de L'OBS, où les performances de Milo Moiré et Deborah de Robertis sont considérées comme « street art' marketing davantage qu'à une véritable proposition artistique » ou « ?des copies du « travail des "ultra-féministes" des années 1970 »*.

¹³³ *Ibid*, VATON Marie

¹³⁴ Womanhouse est un espace d'installations et performances artistiques féministes créé par Judy Chicago et Miriam Schapiro, cofondatrices du *Feminist Art Program* du California Institute of the Arts. Judy Chicago, Miriam Schapiro, leurs étudiantes et des artistes femmes locales ont participé à cette installation. Chicago et Schapiro encouragent leurs étudiantes à s'approprier les techniques de sensibilisation afin de générer le contenu de l'exposition sans la barrière du jugement de la société, laissant apparaître les oppressions partagées. Le format du programme était dans cette résidence familiale où le étudiants ont fait des propositions artistiques dans chaque pièce de cette maison dans le contexte du travail de femmes à domicile. URL : <http://www.womanhouse.net/statement/>

¹³⁵ DUMONT Fabienne, « Remise en jeu des performances féministes des années 1970, pour quels enjeux ? Faith Wilding et Lilibeth Cuenca Ramussen pour *re.act.feminism* », dans *Femmes et attitudes performatives*, Les presses du réel, coll. Nouvelles scènes, 2004, p.137.

¹³⁶ *Ibid*, p. 139

¹³⁷ *Ibid*, p. 141

révolutionnaires d'Afghanistan, avec les femmes Chiapas, avec le *Women on waves*, avec les Irakiennes contre la guerre, avec le mouvement des femmes pour la paix, avec le groupe pacifiste Gush Shalom qui soutient les soldats israéliens qui refusent de combattre (les refuzniks), car « attendre avec » est un acte d'amour politique, une action, une méditation, une résistance aujourd'hui »¹³⁸

À partir d'une action du passé elle a créé une stratégie de résistance passive dans le présent, « l'acte d'attendre dans un engagement politique et éthique fort de refus de la violence »¹³⁹, c'est-à-dire l'esthétique de la performance a démystifié le corps féminin au point d'être possible que ce corps existe dans la performance comme une interface sociale, avec des questions mondialisées et avec une puissance *micropolitique*, une puissance de transformation.

Lilibeth Cuenca Ramussen dans le cadre de cette même exposition a présenté *Never Mind Pollock* (2008), un collage de performances des années 1960-1970, c'est-à-dire, elle cite une dizaine d'actions réalisées dans cette période accompagnée de paroles et musiques créées par elle même dans un contexte de revalorisation des artistes femmes. Dans une esthétique qui mélange la danse, la performance et le *clip* musical elle s'inspire de performances comme : *Living Care* (1992 - 1996) de Janine Antoni, *Body Traces* (1974) d'Ana Mendieta, *S'habiller de sa propre nudité* (1976) d'Orlan, *Body Collage* (1967) de Carolee Scheneeman, *Vagina Paintig* (1965) de Shigeeko Kubota, entre autres performances subversives des ces années-là. « Avec cette dizaine de reprises mixées à la sauce rap philippino-danoise, Lilibeth Cuenca nous donne donc l'occasion de réfléchir à ces anciennes performances, de les relire ensemble sous un angle féministe, mais aussi, techniquement, de chercher à comprendre comment elles furent conçues »¹⁴⁰. Pour *Vagina Paintig* (1965) de Shigeeko Kubota elle n'a pas mis le pinceau dans son vagin mais elle a construit un pantalon avec un pinceau pour faire la reprise de cette performance.

Ce n'est pas l'art extrême du risque de flagellation ou des blessures qui est repris dans ce travail de Cuenca mais le contexte social et mondial qu'elle porte par les paroles et la musique, et l'opportunité de repenser la performance comme un art et en tant que genre. Les répétitions de ces performances ne sont pas une imitation mais plutôt une *reclaim*, une réactivation et une appropriation des ces traces que les performances des années soixante-dix ont laissées, un désir de penser le monde actuel avec un positionnement politique. Peut-être « toutes les reprises ne fonctionnent pas, pour des raisons esthétiques et éthiques, car il faut articuler une véritable pensée du monde contemporain à une connaissance des enjeux des performances anciennes ». Mais les

¹³⁸ *Ibid*, p. 142

¹³⁹ *Ibid*, p. 140

¹⁴⁰ *Ibid*, p. 141

mépriser et les dévaluer c'est le même que refuser la propre histoire de la performance qui a transformé le corps féminin et les femmes en force puissante, capables de construire de nouveaux agencements. Si la performance est un art de traces, peut-être que la seule façon de la réinventer dans le contexte contemporain soit par l'expérimentation des *re-enactments* des anciennes performances.



Lilibeth Cuenca Rasmussen, *How to Break the Great Chinese Wall in 3 parts* (2008)¹⁴¹
Performance documentation - video and photography.

¹⁴¹ Image site de l'artiste URL: <http://lilibethcuenca.com/How-to-Break-the-Great-Chinese-Wall-in-3-parts>

4. Conclusion : réflexions du corps *micropolitique*.

« La problématique micropolitique ne se situe pas au niveau de la représentation, mais au niveau de la production de subjectivité. » Felix Guattari ¹⁴²

La performance comme l'art de la contestation nous montre d'autres possibilités d'existence du corps féminin et des femmes. Inspirée par la réalité et pour le moment présent, la performance est un art qui se transforme en permanence. Comme producteur de sens, cet art ne touche pas par le récit, même si le récit est une caractéristique de la plupart des performances contemporaines, mais pour être entre ces deux pôles - « de rien comprendre ou de tout comprendre » par le sens. J'ai posé comme problématique : comment la performance permet-elle une démythification du corps féminin ? Les blessures, les cicatrices (physiques et symboliques) sur le corps d'une performeuse permettent-elles de choquer, d'impressionner, de critiquer les oppressions et les violences perpétuées sur le corps des femmes, aujourd'hui déterminées dans la société par des stéréotypes ? Comment le corps féminin passe-t-il du statut de victime à un statut de résistance et puissance ?

Le corps démythifié est le corps qui apparaît en dehors de la construction du corps imposé par l'ordre capitaliste qui est l'ordre du monde. Le corps démythifié est celui qui est construit à partir d'une subjectivité cachée ou appropriée par la société avec une fonction, celle de définir une seule manière de percevoir le monde, et c'est cette force dominante qui établit les relations parmi les corps sociaux. Si nous sommes dans cette logique capitaliste, nous en faisons partie, donc, pour nous en sortir il faut utiliser une autre lentille/loupe/ ou d'autres verres pour regarder le monde et d'autres outils pour vivre dans ce monde et le comprendre. La performance agit sur cette possibilité de constructions de nouvelles subjectivités, elle fait émerger de nouveaux agencements et des possibilités de relations sociales, elle agit dans le champ de la *micropolitique*, une fois que la *micropolitique* « s'impose comme la force contestatrice qui propose de percevoir le monde différemment, hors de schémas dominants »¹⁴³. Alors, le corps performatif est un *corps micropolitique*.

¹⁴² GUATTARI Felix et ROLNIK Suely, *Micropolitiques*, édition Le Seuil, Coll. Les Empêcheurs de penser en rond, Paris, 2007, p.41

¹⁴³ GARCIN-MARROU Flore, « Le corps micropolitique de Nadia Vadori-Gauthier dans Une Minute de danse par jour », 26/01/2017. Ce texte a connu une première version ébauchée pour le séminaire doctoral interdisciplinaire Poïétique 2 de Katia Légeret à l'Université Paris 8 le 6 janvier 2016, puis sa version finale lors de la Journée d'étude intitulée « Corps et conflits politiques », organisée par Anne Pellus, Patricia Ferrara, Gilles Jacinto, Natalya Kolesnik, Flore Garcin-Marrou, LLA-CREATIS, Université Toulouse Jean Jaurès/CDC de Toulouse le 26 janvier 2017 sous le titre : « Résister par le sensible / glisser vers un corps poétique. L'engagement de Nadia Vadori-Gauthier dans Une Minute de danse par jour », pages 1-6.

Parce que la performance est liée à la réalité de façon à la contester et pour contester la société patriarcale, il faut faire émerger ce qui est caché à marge, et là se trouve la source de la performance. Comme nous venons toujours sur le même l'ordre (capitaliste), la pression pour dévaluer la performance est puissante, et c'est à ce même niveau, à marge, que se trouve le corps féminin. Et toute la puissance de ce corps apparaît dans l'art performatif comme une nouvelle façon d'exister et d'être regardé. « C'est la mise en scène d'un corps parcellaire, fragmenté et pourtant un, corps perçu et rendu comme lieu du désir, lieu de déplacement et de fluctuations, un corps que la performance considère comme réprimé et qu'elle tente de libérer, fût-ce aux prix de violences plus grandes »¹⁴⁴.

Le « désir » est la pulsion de la subjectivité qui ne représente pas un individu mais « une circulation dans des ensembles sociaux », c'est la différence que le philosophe Felix Guatarri a fait entre individualité et singularisation, ce dernier une action collective qui passe par les individus mais qui ne représente pas un individu (ainsi comme la performance travaillée par « la pulsion de mort - dissolution du sujet »¹⁴⁵), mais une multiplicité d'agencements. Pour créer de nouveaux agencements et par conséquent des subjectivités, cette pulsion de désir se transforme en « devenir multiples différents de ce qui est codé par la subjectivité dominante qui aliène et opprime. Un devenir moléculaire « qui affecte tous nos systèmes de relations, de perceptions, d'affections et de connaissance »¹⁴⁶. Quand ces transformations et ces devenirs passent par le corps et celui-ci (o quitte les « *niveaux molaires (dominants) de la représentation, de la consommation, de la communication* »¹⁴⁷nous arrivons à une possibilité de « coder » notre propre réalité et de coder notre propre corps, à autre niveau de production horizontale.

Avec les trois parties de mon mémoire j'ai trouvé une façon de comprendre que la performance (même avec quelque modifications entre le corps performatif des années soixante et le corps performatif contemporain) a construit un processus de démythification du corps. La performance est un art actuel parce qu'elle est liée au présent et à la réalité, mais comme un art qui agit dans le champ de la *micropolitique* son processus est en continues action et modification. On peut voir avec

¹⁴⁴ FÉRAL Josette, *Théorie et Pratique du Théâtre – au-delà des limites*, Montpellier, éditions l'Entretemps, 2011, p. 185

¹⁴⁵ Ibid, p. 185

¹⁴⁶ GARCIN-MARROU Flore, « Le corps micropolitique de Nadia Vadori-Gauthier dans Une Minute de danse par jour », 26/01/2017. pages 1-6.

¹⁴⁷ Ibid, p. 3

les trois exemples ce processus qui n'est pas vertical mais horizontal, dont je reprends les exemples conducteurs de mes écritures :

a. Ana Mendieta (fin des années soixante et début des années soixante-dix), qui a fait émerger les blessures et les cicatrices des corps de femmes de son époque. C'est à travers le choc par le sang et la blessure qu'elle a construit un travail qui essaye de nous montrer le corps victime mais aussi le corps qui peut exiger dans l'autre position, de la puissance ; le corps de Mendieta qui se mêle avec la nature montre cette transition, celle d'un corps victime qui cherche sa force. Il s'agit d'un corps opprimé par la société patriarcale qui essaye de classer les performances sur le corps féminin comme exhibitionniste et masochiste ; la performance comme une poétique de la réalité qui utilise la vraie douleur. Il n'y a pas comment montrer une nouvelle manière d'exister sans exhiber l'état même du corps, et je cite Gina Pane : « pour arriver à un vrai "langage du corps", il faut présenter le corps dans sa totalité, avec le plaisir et la douleur. Dans ma dernière action que j'appelle Action sentimentale il y avait aussi des mutilations car sans souffrance, cette action serait-elle un mensonge ? Les sentiments font toujours souffrir. »¹⁴⁸ C'est le processus de révéler ce corps, une production conduite par le désir. Alors, l'intérêt n'est pas celui de faire de l'art et d'être l'artiste, mais les performeuses dans cette période ont construit une autre esthétique et un autre agencement même par rapport à l'art de musée et galeries qui exhibent un art plutôt commercial et comme tel qui favorise par exemple les hommes puisque les femmes ont été mises dans une catégorie mineure et dévaluée par cette société patriarcale. Alors, c'est le corps imaginaire utopique créé par la performance sur le corps féminin qui nous amène à regarder le corps topique, la performance travaillée sur ce flux producteur de sens qui met côte à côte le corps utopique et topique en transition permanente. « En attaquant son corps propre, le performeur détruit les conditions de l'altérité et fait surgir le réel là où le spectateur se croyait dans l'illusion et dans la représentation », alors le corps est démystifié et les possibilités de nouveaux agencements se passent pour cette transformation moléculaire du spectateur et non seulement et de la performeuse¹⁴⁹.

b. Orlan (années quatre-vingt-dix) : le choix pour cette période du travail d'Orlan porte deux raisons. La première est celle qui concerne les altérations sans retour plus radical et la deuxième est l'appropriation de l'artiste d'un outil qui fait partie de l'imposition des canons de beauté de la

¹⁴⁸ DAILLER Aline, entretien avec Gina Pane dans BÉGOC Janig, BOULOUCH Nathalie et ZABUNYAN Elvan (dir), « *La Performance - entre les archives et pratiques contemporaines* », Archives de la Critique d'Art (ACA), Châteaugiron et Presses Universitaires de Rennes, Rennes. 2010, p. 199

¹⁴⁹ Je parle au féminin et non au masculin parce que c'est sur le corps féminin que j'ai écrit.

société capitaliste, la chirurgie esthétique, pour détruire l'idée même diffusée par cet outil : une beauté standardisée par les sociétés occidentales. Alors, Orlan a annoncé le corps comme obsolète et elle a mis en question la problématique entre l'outil et ce qui la manipule, c'est-à-dire, c'est presque didactique par ces performances l'idée de démythification du corps par la force *micropolitique* de l'art performatif ; le problème n'est pas les outils disponibles mais comment on les utilise.

J'ai pris l'idée d' « *animalisation* » parce que cette compréhension d'animal est toujours utilisée d'une manière pour dévaluer les femmes, une idéologie propagée aussi par une société qui met les animaux dans une condition mineure par rapport aux hommes. Alors pour considérer une chose atroce on dit parfois qu'elle est bestiale ou comme j'ai exemplifié dans le chapitre d'Orlan, une femme dévaluée est toujours associée à un animal.

Avec la désacralisation du corps par Orlan on laisse tous les stéréotypes pour se réinventer le corps, dirait Orlan, mais moi, je préfère dire pour le faire émerger. Le corps apparaît comme un corps résistant qui profite des outils de l'ordre capitaliste (et les détruit ensuite) pour construire des nouveaux agencements, créer des devenirs. C'est une réaction et un nouveau regard sur le monde.

La performance agit sur le point du désir, dans le sens de « *devenir* » que Felix Guattari a écrit en *Micropolitiques*. Orlan prend le corps qui est l'objet de désir dans notre société et re-signifie ce désir, en montrant qu'il y a plusieurs manières d'exister hors de l'ordre capitaliste en changeant les références de beauté par la performance.

c. Milo Moiré (années deux mille), pour parler sur la présence du corps entre les deux pôles : naturel et technologique. Moiré se met nue dans les milieux publics, reprend des performances consacrées des années soixante-dix et porte comme source les références de la société contemporaine comme l'exposition de soi par l'internet ou encore les violences contre les femmes. Milo Moiré était mon choix le plus délicat parce que personnellement je n'aime pas son travail. Par contre ses performances montrent un corps sans peur qui se met en danger, qui se présente hors des espaces institutionnels (musée et galeries), qui utilise les outils produits par la société capitaliste comme le corps de mannequin (mince et sans cheveux, presque infantile) pour dire que ce corps là n'est pas un produit. Bref, elle porte un « corps protestation » explicite, elle a un récit, elle donne un message clair de pourquoi elle est là.

Ce qui intéresse dans le contexte de la démythification du corps, c'est le fait que cette performeuse à partir d'un discours individuel, elle porte un corps subjectif et un corps qui fait

interface sociale. Nous vivons dans une époque où chacun a une opinion et peut la diffuser (internet) et cette possibilité réarrange tous les rapports sociaux. Je classe ce corps performatif comme technologique non seulement parce qu'il utilise une extension technologique mais aussi parce qu'elle est codée, recodée, donc, en constant processus de modification, et cette possibilité fait de lui un corps résistance.

J'ai utilisé l'*écoféminisme* en comparaison avec la performance contemporaine parce que les deux ont emprunté leur fonctionnement à de nouvelles réflexions sur la société. Le premier sert à penser l'écologie à partir de réflexions féministes et la performance, son esthétique au mouvement de revendications dont par exemple la nudité comme une manière de protestation (*Mouvement Femen*). Alors ce sont de nouveaux agencements qui sont déjà en cours, et donc de nouvelles possibilités d'existence du corps. La performance est encore utilisée pour montrer des questions qui sont à marge dans un contexte mondialisé, où le pôle Amérique-du-Nord et Europe n'existe plus ; comme genre l'art performatif existe pour montrer un discours sur le monde et par conséquent sur le corps féminin : « *sans savoir, la performance a problématisé l'individu alors qu'elle croyait à ses début problématiser le corps et ses pulsions* »¹⁵⁰.

Après tout cela je crois que la performance comme art fait opposition à l'ordre capitaliste, la performance travaille donc sur le processus de singularisation (*micropolitique*) et est aussi productrice de démystification du corps. La réalité ne met pas la performance à son service, mais c'est la source de l'art performatif. La performance « *a été à ses débuts, et continue d'être, quoique différemment, un lieu où le performeur se laisse marquer par les objets, par la matière, par les êtres par les situations, par la société, par les événements, par les sensations, par les spectateurs, donc par toutes les formes que peut revêtir l'altérité. Cette altérité, il en assume le poids, il la prend sur lui, il l'expérimente, il l'analyse, la déconstruit et la renvoie comme forme artistique.* »¹⁵¹.

Quand je l'ai dit plus tôt dans la conclusion que la performance est entre les pôles « de rien comprendre ou de tout comprendre », c'est parce que c'est un art hybride et ne pourrait pas être autrement, car il est lié au moment présent. De son origine comme Féral a écrit, la performance a dépassé ses acquis, et même si l'oppression sociale est toujours soutenue par les stéréotypes et les normes de l'ordre capitaliste, cela finit par tomber en désuétude. Pourquoi donc ne pas donner un sens à ces nouveaux agencements ? Même si la machine devient le double de la performeuse, c'est

¹⁵⁰ FÉRAL Josette, *Théorie et Pratique du Théâtre – au-delà des limites* Montpellier, éditions l'Entretemps, 2011, p. 235

¹⁵¹ *Ibid* p. 129

elle qui la manipule, donc même la condition de réel a changé et l'artiste « *joue avec la dissolution du réel. Évacuant les repères temporels et spatiaux, il [l'artiste] leur substitue les repères d'une structure médiatique où ses sens sont sollicités et mis en déroute. Le réel lui-même s'abolit* »¹⁵². Après tout, les préoccupations qui inspirent les performances sont les mêmes pour tous les individus : « *Aujourd'hui tout individu est un individu préoccupé par son corps, par son rapport à l'autre, par l'implosion du collectif, l'évaporation des idéologies, la fin des subventions, la naissance de nationalismes, les problèmes écologiques, le performeur apparaît à ce titre comme un individu qui n'est pas différent des autres quant aux préoccupations qu'il affiche dans sa pratique artistique* »¹⁵³.

Alors même avec des modifications par rapport aux caractéristiques de la performance, c'est encore un art provocateur inspiré par les questions les plus profondes de la société et des relations sociales, qui est dans le niveau de la *micropolitique*, des relations entre les gens. Des ses origines le corps se présente dans cette action artistique comme flux de sens, et même s'il a perdu son rôle de protagoniste par rapport à la machine aujourd'hui, il a encore une place importante, fragmentée, *pixélisée*, etc. C'est le corps qui fait le lieu de la performance donc la performance est un art capable de démystifier les questions plus à marge de la société en montrant les possibilités d'existence par le corps performatif, le corps puissant et résistant. L'interrogation que cet art est capable de produire par son propre fonctionnement est « *comme pourquoi (la performeuse) fait-elle cela (comme déchirer sa peau, se mettre nue en public, etc) ?* », et cela montre la puissance de la démystification. La performance ne donne pas de réponses mais les incite, provoque la réflexion, elle se fait donc nécessaire comme l'art.

¹⁵² *Ibid* p. 121

¹⁵³ *Ibid*, p. 234.

Bibliographie

Livres

ARDENNE Paul, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, coll. Champs arts, 2002, 255 pages.

AUSTIN J. L., *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, 203 pages.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, 288 pages.

BOULBÈS Carole (dir.), *Femmes, attitudes performatives*, Les presses du réel, coll. Nouvelles scènes, 2004, 210 pages.

BOURGEADE Pierre, *Orlan - self-hybridations*, Paris, éditions Al Dante, 1999, 57 pages.

BANU Georges et TACKELS Bruno, *Le cas Avignon 2005*, Vic-la-Gardiole, éditions L'Entretemps, coll. Regards critiques, 2005, 269 pages.

BUSCA Joelle, *Les Visages d'Orlan - pour une lecture post-humaine*, coll. Palimpsestes, Bruxelles / Belgique, éditions La lettre volée, 2002, 75 pages.

COLETTE, *La Chatte, Le Livre de Poche*, coll. Littérature & Documents, 1971, 192 pages.

DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie*, Paris, Actes Sud - Papiers, coll. Apprendre 28, 2010, 71 pages.

DANAN Joseph, *Entre théâtre et performance*, Paris, Actes Sud - Papiers, coll. Apprendre, 2016, 86 pages.

D'EAUBONNE Françoise, *Le féminisme ou la Mort*, Erreur Perimes Horay, coll. Femmes en mouvement, 1992, 276 pages.

DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Paris, éditions Gallimard, coll. Folio, 1992, 209 pages.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *L'Anti - Œdipe - capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les éditions de Minuit, Collection Critique, 1972, 463 pages.

FÉRAL Josette, *Théorie et Pratique du Théâtre - au-delà des limites*, Montpellier, éditions l'Entretemps, 2011, 438 pages.

FÉRAL Josette (dir.), *Pratiques Performatives - Body Remix*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes et Presses de l'Université du Québec, coll. Le Spectaculaire, 2012, 354 pages.

FISHER-LICHTE Erika, *The transformative power of performance - a new aesthetics*, New York, Routledge, 2008, 232 pages.

FREIRE Paulo, *Pedagogia do oprimido*, Brasil, Paz e Terra, 1985, 253 pages.

GOLDBERG RoseLee, *Performances – l'art en action*, Paris, éditions Thames & Hodson, 1998, 240 pages.

GOLDBERG RoseLee, *La Performance – du futurisme à nos jours*, Paris, éditions Thames & Hodson, Coll. L'univers d'art, 1998, 256 pages.

GUATTARI Félix, *La révolution Moléculaire*, Fontenay-sous-Bois, éditions Recherche, Coll. Encres, 1977, 385 pages.

GUATTARI Félix et ROLNIK Suely, *Micropolitiques*, éditions Le Seuil, Coll. Les Empêcheurs de penser en rond, Paris, 2007, 469 pages.

HACHE Émilie, *RECLAIM, recueil de textes écoféministes*, Paris, éditions Cambourakis, 2016, 413 pages.

HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg et autres essais : sciences – fictions – féminismes*, Paris, Exils éditeurs, 1997, 333 pages.

HUESCA Roland, *La Danse des orifices - Étude sur la nudité*, Paris, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2015.

IASCI Cyril, *Le corps qui reste - travestir, danser, résister*, Paris, L'Harmattan, 2014, 241 pages.

KLEIST, *Penthésilée*, éditions Corti, coll. Domaine Français, 1989, 122 pages.

LEHMANN Hans Thies, *Teatro pós-dramático*, São Paulo, Cosac Naify, 2007, 440 pages.

LEMOINE-LUCCIONI Eugénie, *La Robe*, Paris, Seuil, coll. Champ freudien, 1983, 160 pages.

M.VISO Olga, *Ana Mendieta - Earth Body*, Washington, publié par The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, en association avec Hatje Cantz Books, Ostfildern-Rui, Allemagne, 2004, 286 pages.

POULAIN Alexandra (dir), *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion Presses Universitaires, 2011, 233 pages.

SCHNEIDER Rebecca, *The explicit body in performance*, London, Routledge éditions, 1997, 237 pages.

SCHECHNER Richard, *Performances Studies: an introduction*, New York, Rutledge, 2013, 359 pages.

SCHECHNER Richard, *Theater Environmental*, New York, Applause Theatre & Cinema Books, 1994, 331 pages.

SCHECHNER Richard, *Performance - expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois, coll. Sur le théâtre, 2004, 533 pages.

THOMPSON Sophy (Dir), *ORLA*, Paris, éditions Flammarion, 2004, 248 pages.

Articles

BÉGOC Janig, BOULOUCH Nathalie et ZABUNYAN Elvan, *La Performance - entre les archives et pratiques contemporaines*, Archives de la Critique d'Art (ACA), Châteaugiron et Presses Universitaires de Rennes, Rennes. 2010, 242 pages.

BOINET Carolee, « L'artiste qui s'est exposée nue au musée d'Orsay raconte: "Ce n'était pas un strip-tease mais bien une performance" », *Les inRocks*, [En ligne], 22/01/2016, URL : <http://www.lesinrocks.com/2016/01/22/actualite/lartiste-qui-sest-expos%C3%A9e-nue-au-mus%C3%A9e-dorsay-raconte-ce-n%C3%A9tait-pas-un-strip-tease-mais-bien-une-performance-11799895/>, consulté le 18 Mars 2017.

BRITO Débora, « Número de homicídios de pessoas LGBT pode ser recorde em 2016 », *Agência Brasil*, [En ligne] 29/12/2016, URL : <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-12/numero-de-homicidios-de-pessoas-lgbt-pode-ser-recorde-em-2016>, consulté le 10 février 2017.

CAILLET Aline, « Le re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Marges* [En ligne], 17 | 2013, URL : <http://marges.revues.org/153> ; DOI : 10.4000/marges.153, consulté le 01 janvier 2017.

CALVÈS Anne-Emmanuèle « Empowerment : généalogie d'un concept clé du discours contemporain sur le développement », *Revue Tiers Monde*, n° 200, [En ligne], 2009, URL : <https://www.cairn.info/revue-tiers-monde-2009-4-page-735.htm>, consulté le 25 mars 2017.

CARVALHO Andrea, « Micheline Torres, além da carne », *Núcleo de pesquisa corporal*, [En ligne] 25/04/2014 URL : <http://nucleodepesquisacorporal.blogspot.fr/2014/08/micheline-torres.html> consulté le 22 mars 2017.

ELFASSI Joseph, « Que cache la nudité de Milo Moiré ? », *magazine Voir*, [En ligne] 25/02/2015, URL : <https://voir.ca/arts-visuels/2015/02/27/que-cache-la-nudite-de-milo-moire/> consulté le 30 février 2017.

DESPRATS-PÉQUIGNOT Catherine, « De Body art en phénomène du thigh gap : monstration de corps, présentation de « moi » », *Journal Français de Psychiatrie*, n° 41, [En ligne], 2015, URL : <http://www.cairn.info/revue-journal-francais-de-psychiatrie-2015-1-page-26.htm>, consulté le 18 Janvier 2017.

FABIÃO Eleonora, « Corpo cênico, estado cênico », *Revista Contrapontos - Eletrônica*, n° 3, [En ligne], 2010, URL : <http://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256> consulté le 16 janvier 2017.

FÉRAL Josette, « Por uma poética da performatividade: o teatro performativo », *Revista Usp*, [En ligne], 2008, URL : <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>, consulté le 18 janvier 2017.

FOUCAULT Michel, « La folie, l'absence d'oeuvre », 1964 dans *Dits et écrits*, DEFERT Daniel et EWALD François (dir), 1954-69, tome I, éditions Gallimard, 1994, pp. 412-424.

GARCIN-MARROU Flore, « Résister par le sensible / glisser vers un corps poétique. L'engagement de Nadia Vadori-Gauthier dans Une Minute de danse par jour », lors de la Journée d'étude intitulée « Corps et conflits politiques », organisée par Anne Pellus, Patricia Ferrara, Gilles Jacinto, Natalya Kolesnik, Flore Garcin-Marrou, LLA-CREATIS, Université Toulouse Jean Jaurès/ CDC de Toulouse le 26 janvier 2017.

GARCIN-MARROU Flore, « Notes sur Donna Haraway : le cyborg comme corps topique », *site du Labo Laps*, [En ligne], 13/03/2015, URL: <http://labo-laps.com/notes-sur-le-cyborg-de-donna-haraway/>, consulté le 05 mars 2017. FÉRAL Josette, « De la performance à la performativité », *Communications*, n° 92, dans *Performance - Le corps exposé*. Numéro dirigé par Christian Biet et Sylvie Roques, [En ligne], 2013, URL : <https://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-205.htm> , consulté le 18 janvier 2017.

HACHE Émilie, « Féministes et écologistes: quand le sacré est politique » dans *Eau et féminismes - petite histoire croisée de la domination des femmes par la nature*, MARCONDES Lia (dir.), Paris, La Dispute, coll. Tout autour de l'eau, 2011, pp.119 - 130.

INDERMUHLE Christian, « MANIFESTES CYBERNÉTIQUES, Donna Haraway, les cyborgs et les espèces de compagnie », *éditions Lignes*, n° 40, [En ligne], 2013, URL : <http://www.cairn.info/revue-lignes-2013-1-page-116.htm>, consulté le 18 Janvier 2017.

LEÓN M., « Le renforcement du pouvoir des femmes et l'importance du rapport entre genre et propriété » dans VERSCHUUR C., REYSOO F. (dir.), *Genre, pouvoirs et justice sociale*. L'Harmattan, 2003, pp. 29-36.

PERRIN Julie. « Le nu féminin en mouvement », *Communications*, n° 92, dans *Performance - Le corps exposé*. Numéro dirigé par Christian Biet et Sylvie Roques, [En ligne] 2013, URL : <https://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-173.htm>, pp. 173-182, consulté le 13 mars 2017.

SANS AUTEUR , « Cette « artiste » a été arrêtée pour attentat à la pudeur! », *Les observateurs*, [En ligne], 07/07/2015, URL : <http://lesobservateurs.ch/2015/07/07/cette-artiste-a-ete-arretee-pour-attentat-a-la-pudeur/>, consulté le 29 février 2017.

SIMARD Mélissa, « Mort et sacrifice dans la performance féministe ibéro-américaine. Œuvres d'Ana Mendieta et de Rocío Boliver », *Amerika* n°12, [En ligne], 2015, URL : <http://amerika.revues.org/6537> ; DOI : 10.4000/amerika.6537, consulté le 30 mars 2017.

TANNENBAUM Emily, « Ashley Graham Walked the Michael Kors Fall Show », *ELLE*, [En ligne], 15/02/2017, URL : <http://www.elle.com/fashion/news/a43089/ashley-graham-michael-kors-fall-2017/>, consulté le 16 février 2017.

TEYSSANDIER Laurence, « Quelques remarques sur La Chatte de Colette » dans *Bestiaires*, (dir.) Frédérique Le Nan et Isabelle Trivisani-Moreau, Angers, Presses universitaires de Rennes, coll. Nouvelles Recherches sur l'Imaginaire 36, [En ligne] 2014, URL : <http://books.openedition.org/pur/27964>, p. 57-70, consulté le 2 mars 2017.

VATON Marie, « Sexe et art : le réveil des féministes contemporaines » dans *Les cahiers de tendances de L'OBS*, [En ligne], 11/03/2017, URL: <http://o.nouvelobs.com/design/arts/20170310.OBS6421/sexe-et-art-le-reveil-des-feministes-contemporaines.html>, consulté le 30 février 2017.

VON BARDELEBEN Elvire, « Empowerment : le grand détournement de fond, *Libération*, [En ligne], 07/09/2016, URL: http://next.liberation.fr/culture-next/2016/09/07/empowerment-le-grand-detournement-de-fond_1488941, consulté le 25 Mars 2017.

Vidéos et films

« L'Abécédaire de Gilles Deleuze » est un téléfilm français produit par Pierre-André Boutang et réalisé par Michel Pamart tourné entre 1988 et 1989. Composé de huit heures d'entretien avec le philosophe français Gilles Deleuze.

ABRAMOVIC Marina, Rhythm 0, témoignage de l'artiste sur la performance, [En ligne], 1974, URL : <https://vimeo.com/71952791>, 3mn.

AKERMAN Chantal, *film Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, film, 1976 (France), 3h21mn.

AKERMAN Chantal, *Saute ma ville*, 1968, film, [En ligne], 1989, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=jx2RNzl-p3Q>, 12 mn.

CHABALIER Hervé, Manifestation de femmes à Paris, vidéo reportage, [En ligne], 20/11/1971, URL : INA - <http://www.ina.fr/video/CAF90010438>, 3mn.

CUENCA Lilibeth, extrait de la performance, [En ligne], 2009, URL: <https://vimeo.com/10953391>

Défilé Michel Kors, *magazine Marie Claire*, [En ligne], 16/02/2017. URL : https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=10155045190830127&id=10799255126&_rdr

DE ROBERTIS Deborah, *I want you to lick my ketchup*, video performance, [En ligne], 2016, URL : <https://vimeo.com/160682233>, 1m16.

DE ROBERTIS Deborah, *Femibarbie*, video performance, [En ligne], 2016, URL : <https://vimeo.com/183490933>, 1m22.

EXPORT Value, *Touch Cinema*, performance, [En ligne], 1968, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=X8RQsXwELJ0>, 6mn54.

FASTER Lone et IBEN HAAHR Andersen, *In Light of the revolution - about women and art in Cairo*, documentaire, [Cinéma - dans le cadre du Printemps Lesbien de Toulouse], 2015, 55mn.

GRÉGOIRE Sophie, *ORLAN : MesuRAGEs, entretien avec Orlan*, [En ligne], 2012, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=3F77c6sk95E>, 6mn26.

HERSHMAN-LEESON Lynn, *Women art revolution*, film, [En ligne], 2010, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=-Xi9k87O07I>

HOWDERNA Pinsel, *Free, white and 21*, video performance, [En ligne], 1980, URL : http://www.ubu.com/film/pindell_free.html, 12mn15.

LANDAU Sigalit *Barbed Hula*, performance, [En ligne], 2001, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=3Gz6GGcpMqs>, 43 sec.

« Les hétérotopies » et « L'utopie du corps » ont été deux conférences de radio diffusées par la radio France Culture, [En ligne], les 7 et 11 décembre 1966 dans le cadre du programme de radio « Culture Française » produit par Robert Valette. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=NSNkxvGIUNY>

LERNER Mike et POZDOROVKIN Maxim, *Pussy Riot—A Punk Prayer*, film, [DVD], 2013, 1h31mn.

MENDIETA Ana, *Sweating Blood*, video performance, [DVD], 1973, 3mn. © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC, courtesy Galerie Lelong, New York.

MENDIETA Ana, *Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece)*, video performance, [DVD], 1976, 3mn. © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC, courtesy Galerie Lelong, New York.

MENDIETA Ana, *El mar*, video performance, [En ligne], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Q3M2b16bfp4>, 1mn37.

MENDIETA Raquel Cecilia, *The Films of Ana Mendieta*, video conference, [En ligne], 2016, URL : https://www.youtube.com/watch?v=x9h_a6FmmGY © NSU Art Museum Fort Lauderdale, 35mn.

MOIRÉ Milo, *Mirror Box*, video performance, [En ligne], 2016, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=xTmfbr6cCTU>, 4mn41.

MOIRÉ Milo, *Protest Over Cologne Sex Attacks*, performance, [En ligne], 2016, URL : <http://milomoire.com/en/protest-over-cologne-sex-attacks/>, 45 sec.

MOIRÉ Milo, *Naked Selfies*, performance, [En ligne], 2015, URL: <http://milomoire.com/en/nackt-selfies-social-media-selbstentbloessung-karikatur/>, 1h08.

MOIRÉ Milo, *Plopegg*, performance, [En ligne], 2014, URL: <http://milomoire.com/en/the-script-system-art-basel/>, 2mn34.

MOIRÉ Milo, *The Script System Art Basel*, performance, [En ligne], 2014, URL : <http://milomoire.com/en/a-birth-of-a-picture-plopegg-art-cologne/>, 3mn.

NTANDO Cele, *Black Notice 1*, performance, [En ligne], 2014, URL : <https://vimeo.com/80618538>, 20mn40

NTANDO Cele, *Black Notice 1*, performance, [En ligne], 2014, URL : <https://vimeo.com/80618538>, 20mn40

ORIACH Stephan, *Orlan, carnal art*, documentaire, [En ligne], 2011, URL : https://www.youtube.com/watch?v=no_66MGU0Oo, 1h15mn.

ORLAN, *The Future of the Body with Performance Artist ORLAN*, video conference, [En ligne], 2014, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=PjxEWPAxDe&t=1417s>, 1h24mn © Science Gallery Dublin

SCHEEMAN Carolee, *Meat Joy*, performance, [En ligne], 1964, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=1eE1utz31cc>

TORRES Micheline, *Carne*, vidéo de la performance, [En ligne], 2007, URL : <https://vimeo.com/200185481>

Sites Internet :

Site officiel ORLAN : <http://www.orlan.eu/>

Site officiel Milo Moiré : <http://milomoire.com/en/>

Site officiel Valie Export : <http://www.valieexport.at/>

Site officiel Suzanne Lacy : <http://www.suzannelacy.com/>

Site officiel Lilibeth Cuenca : <http://lilibethcuenca.com/>

Site du musée Moma : <https://www.moma.org/collection/works/153237>

Site Performa : <http://performa-arts.org/>

Site Performance Philosophy: <https://www.performancephilosophy.org/>

Site officiel *Teatro da Vertigem* : www.teatrodavertigem.com.br

Site du mouvement *Woman's March* : <https://www.womensmarch.com/>

Site du mouvement Femen : <https://femen.org/about-us/>

Site de l'organisation *Grupo Gay Bahia* : <http://www.ggb.org.br/>

Site du *Womanhouse* : <http://www.womanhouse.net/>

Site du *Re.act.feminism* : http://reactfeminism.org/prog_overview.php

Site du Festival de la Nudité 2015 en Suisse : <http://www.lematin.ch/suisse/art-nu-combattu/story/30979198>

Artistes

- Corpus :

Ana Mendieta (Cuba)

Miló Moiré (Suisse)

ORLAN (France)

- Autres :

Ntando Cele (Afrique du Sud)

Mika Rottenberg (Argentine)

Rebecca Horn (Allemagne)

Hermann Nitsch et l'actionnisme viennois (Autriche)

Valie Export (Autriche)

Janine Antoni (Bahamas)

Aleta Valente (Brésil)

Berna Reale (Brésil)

Lygia Clark (Brésil)

Micheline Torres (Brésil)

Coco Fusco (Cuba)

Maria Magdalena Campos-Pons (Cuba)
Tania Bruguera (Cuba)

La Ribot (Espagne)

Adrian Piper (États-Unis)
Allaw Kaprow (États-Unis)
Annie Sprinkle (États-Unis)
Carolee Schneemann (États-Unis)
Hannah Wilke (États-Unis)
Howardena Pindell (États-Unis)
Karen Finley (États-Unis)
Suzanne Lacy (États-Unis)
WIFE (États-Unis)

Annette Messager (France)
Gina Pane (France)
Nadia Vandori-Gautier (France)
Rachel Rosenthal (France)
Yves Klein (France)

Sigalit Landau (Israël)

Shigeko Kubota (Japon)

Deborah de Robertis (Luxembourg)

La Congelada de uva (nom artistique) Rocío Boliver (Mexique)

Faith Wilding (Paraguay)

Helena Almeida (Portugal)

Lilibeth Cuenca Rasmussen (Philippines)

Pussy Riot (Russie)

Marina Abramovic (Serbie)

Angela Marzullo (Suisse)

Table des annexes

Annexe 1. Images complémentaires du corpus - MENDIETA, ORLAN ET MOIRÉ.....p. 84

MENDIETA Ana, <i>Tree of Life</i> , 1976	p. 85
MENDIETA Ana, <i>Untitled (Death of a Chicken)</i> , 1972	p. 86
MENDIETA Ana, <i>Untitled (Facial Hair Transplants)</i> , 1972	p. 87
MENDIETA Ana, <i>Untitled (Self-Portrait with blood)</i> , 1973	p. 88
ORLAN, <i>Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau</i> , 1974	p. 89
ORLAN, <i>S'habiller de sa propre nudité</i> , 1976 / 1977	p. 89
ORLAN, <i>Le Baiser de l'artiste</i> , 1977	p. 90
ORLAN, <i>Première opération chirurgicale, lecture de " La Robe " d'Eugénie Lemoine-Luccioni, juillet 1990</i>	p. 91
MOIRÉ Milo, <i>Protest Over Cologne Sex Attacks</i> , 2016	p. 92
MOIRÉ Milo, <i>Mirror Box Performance à Düsseldorf</i> , 2016	p. 92

Annexe 2. Sélection de Performances complémentaires - 1964/2016.....p. 93

SCHNEEMANN Carolee, <i>Meat Joy</i> 1964.....	p. 94
KUBOTA Shigeko, <i>Vagina Painting</i> , 1965	p. 95
EXPORT Valie, <i>Action Pants: Genital Panic</i> , 1969.	p. 96
PANE Gina, <i>Action Psyché</i> , 1974	p. 97
ABRAMOVIC Marina, <i>Rhythm 0</i> , 1974	p. 99
WILKE Hannah, <i>S.O.S.(Curlers)</i> ,1975	p. 100
ANTONI Janine, <i>Loving Care</i> , 1993	p. 101

BRUGUERA Tania , <i>El peso de la culpa</i> , 1999.....	p. 102
FUSCO Coco, <i>Rights of Passage</i> ,1997	p. 103
MARZULLO Angela (MAKITA), <i>Mi scappa la pipi</i> , 2004	p. 104
ROTTENBERG Mika, <i>Cheese</i> , 2008	p. 105
WIFE, <i>The Grey ones</i> , 2011	p. 106
BOLIVAR Rocío, <i>Between Menopause and Old Age</i> , 2012	p. 107
CUENCA Lilibeth, <i>Skin Stripping</i> , 2014	p. 108
DE ROBERTIS Deborah, <i>FEMIBARBIE</i> , 2016	p. 109

Annexe 3. Manifeste de l'art charnel ORLAN.....	p. 110
--------------------------------------------------------	---------------

Table des figures et des illustrations

MENDIETA Ana, <i>Untitled (Rape Scene)</i> , photographie 10 x 8 in (25.4 x 20.3 cm), 1973	p. 15
LACY Suzanne, RAHMANI Aviva, CHICAGO Judy et ORGEL Sandra, <i>Ablutions</i> , image extraite du site http://www.suzannelacy.com/early-works/#/ablutions/ , 1972	p. 17
MENDIETA Ana, <i>Glass on Body Imprints</i> , image extraite du site : http://curiator.com/art/ana-mendieta/untitled-glass-on-body-imprints,1973	p. 20
MENDIETA Ana, <i>Untitled (Facial Cosmetics Variations)</i> , 35 mm Colors slides, 1972.....	p. 22
ORLAN, <i>Opération chirurgicale-performance</i> , 4 photographies couleur, 1990.....	p. 27
MENDIETA Ana, <i>Untitled (Blood and Feathers)</i> , Lifetime color photograph 10 x 8 in (25.4 x 20.3 cm), 1974.....	p. 32
ORLAN, Les petits reliquaires. « Ceci est mon corps ... Ceci est mon logiciel », 30 x 30 cm x 5 cm, 1992.....	p. 35
ORLAN, Self-hybridations africaines. Masque tricéphale Ogoni du Nigeria et visage mutant de femme franco-européenne, 2002	p. 36
REALE Berna, <i>Quando todos calam</i> , photographie 100×150 cm, 2009.....	p. 41
MOIRÉ Milo, <i>Mirror Box</i> à Düsseldorf, extrait du site : http://milomoire.com/en/performance-2/ , 2016.....	p. 46
MOIRÉ Milo, Naked Selfies à Paris, extrait du site : http://milomoire.com/en/performance-2/ 2015.....	p. 53
NTANDO Cele, <i>Black Notice</i> , extrait du site : http://www.ntandocele.portfoliobox.me/ , 2013.....	p. 58
CUENCA RASMUSSEN Lilibeth, <i>How to Break the Great Chinese Wall in 3 parts</i> , 2008, extrait du site : http://lilibethcuenca.com/How-to-Break-the-Great-Chinese-Wall-in-3-parts	p. 64

Table des matières

Remerciements	p. 1
Sommaire.....	p. 2
Introduction	p. 3
PARTIE 1. Le désir	p.11
1.1. Le désir volé	p.13
1.2. Le désir envers un corps	p.18
1.3. <i>L'empowerment</i>	p. 22
PARTIE 2. L'animalisation et les devenirs	p. 25
2.1. La désacralisation du corps	p. 40
PARTIE 3 / La présence du corps	p. 43
3.1. Le corps comme lieu de débat public.....	p. 56
3.2. L'effet de réel.....	p. 58
3.3. La nudité résiste	p. 59
3.4. <i>Le re-enactement</i>	p. 60
4. Conclusion : réflexions du corps <i>micropolitique</i>	p. 64
Bibliographie.....	p. 70
Table de annexes	p. 79
Table des illustrations.....	p. 81
Table des matières.....	p. 82

ANNEXES

Annexe 1

**Image complémentaire du corpus - MENDIETA, ORLAN
ET MOIRÉ**

ANA MENDIETA

Tree of Life, 1976

Lifetime color photograph 20 x 13 1/4 in (50.8 x 33.7). Collection Raquelín Mendieta Family Trust
Original Documentation: 35 mm color slide

Source : M.VISO Olga, *Ana Mendieta - Earth Body*, Washington, publié par The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, en association avec Hatje Cantz Books, Ostfildern-Rui, Allemagne, 2004, P.54.



Untitled (Death of a Chicken), 1972

35 mm color slide

In one of her first performances in the Intermedia workshop at the University of Iowa, documented in 35 mm slides and as super-8 color, silent film (2 min. 54 sec.), Mendieta struggled to hold a fresh decapitated chicken by its feet in front of her naked body. The dying chicken flapped its wings violently, splattering blood across her skin and onto the adjacent wall and floor. This use of a live chicken references the work of Vietnamese Actionists and Afro-Cuban rituals that utilize live animals. However, Mendieta's work does not related to any particular practice; it presents a personal interpretation drawn from diversses sources.

Source : M.VISO Olga, *Ana Mendieta - Earth Body*, Washington, publié par The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, en association avec Hatje Cantz Books, Ostfildern-Rui, Allemagne, 2004, P. 63



Untitled (Facial Hair Transplants), 1972

35 mm Colors slides.

The student work may have also been documented on Super-8 film (no longer extant). The performance for the Intermedia workshop was executed on two occasions. Mendieta wears a red skirt in the other performance.

Source : M.VISO Olga, *Ana Mendieta - Earth Body*, Washington, publié par The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, en association avec Hatje Cantz Books, Ostfildern-Rui, Allemagne, 2004, P. 147



Untitled (Self-Portrait with blood), 1973

Lifetime color photograph 10 x 8 in (25.4 x 20.3 cm)

Estate of Ana Mendieta Collection. Courtesy Galerie Lelong, New York. Original Documentation:
35 mm color slide

Source : M.VISO Olga, *Ana Mendieta - Earth Body*, Washington, publié par The Hirshhorn
Museum and Sculpture Garden, en association avec Hatje Cantz Books, Ostfildern-Rui, Allemagne,
2004, P. 151



ORLAN

Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau, 1974

18 photographies noir et blanc réalisées en 1974, réunies en une même œuvre en 1975. Collection Fonds national d'art contemporain, Paris

Source: THOMPSON Sophy (Dir), *ORLAN*, Paris, éditions Flammarion, 2004, p. 28



S'habiller de sa propre nudité, 1976 / 1977

IVe. Rencontre internationale d'art contemporain, Caldas Rainha, Portugal. Photographie noir et blanc. Source: THOMPSON Sophy (Dir), *ORLAN*, Paris, éditions Flammarion, 2004, p. 49



Le Baiser de l'artiste, 1977

22,5 x 1,70 x 70 cm, sculpture et piédestal du Baiser de l'artiste, photographie noir et blanc, socle en bois, fleurs, cierge, lettres en plastique, chaise, bande sonore. Photographie Stéphane Bellanger. Collection Fond régional d'art contemporain des Pays de la Loire.



Source: THOMPSON Sophy (Dir), *ORLAN*, Paris, éditions Flammarion, 2004, p. 50

Première opération chirurgicale, lecture de “ La Robe ” d’Eugénie Lemoine-Luccioni, juillet 1990

165 x 110 cm, cibachrome. Costume de Charlotte Calberg.

Source: THOMPSON Sophy (Dir), *ORLAN*, Paris, éditions Flammarion, 2004, p. 123



MILO MOIRÉ Protest Over Cologne Sex Attacks, 2016

Source: <http://milomoire.com/en/performance-2/>



Mirror Box Performance à Düsseldorf, 2016

Source: <http://milomoire.com/en/mirror-box/Annexe 2>



Annexe 2

Sélection de performances complémentaires - 1964/2016

Panorama des performances qu'ont inspirée ce recherche. Elles sont organise de façon chronologique pour visualiser la transformation de la performance entre les années entre 1960 à 2017.

CAROLEE SCHNEEMANN

Meat Joy 1964

Judson Church, NYC. Performance du groupe: poisson cru, poulets, saucisses, peinture humide, plastique, corde, papier découpé râpé.

Source: <http://www.caroleeschneemann.com/works.html>



SHIGEKO KUBOTA

Vagina Painting, 1965.

Source : <http://www.artnews.com/2015/07/28/shigeko-kubota-a-fluxus-artist-and-a-pioneer-of-video-art-dies-at-77/>



VALIE EXPORT

Action Pants: Genital Panic, 1969.

Screenprints. Photographed by Peter Hassmann. The Museum of Modern Art. Acquired through the generosity of Sarah Peter. © 2010 VALIE EXPORT

Source : https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/02/action-pants-genital-panic/



GINA PANE

Action Psyché, 1974.

Triptyque complet de trois (3) photographies en couleurs, 40.1 x 29.7 cm.

Source: <http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/Pane%20Gina.html>



MARINA ABRAMOVIC

Rhythm 0, 1974

Instructions of artist: There are 72 objects on the table that one can use on me as desired. (Instructions de l'artiste: il y a 72 objets sur la table que l'on peut utiliser sur moi comme vous le souhaitez.) Duration: 6 hours (8pm–2am.), Studio Morra, Naples

Source : <http://www.tate.org.uk/art/artworks/abramovic-rhythm-0-l03651>



HANNAH WILKE

S.O.S. (Curlers), 1975

Whitney Museum

Source: <http://www.hannahwilke.com/id5.html>



JANINE ANTONI

Loving Care, 1993

Source: <http://www.artnet.com/awc/janine-antoni.html>



TANIA BRUGUERA

El peso de la culpa, 1999

Source: <http://www.taniabruguera.com/cms/214-0-The+Burden+of+Guilt.htm>



COCO FUSCO

Rights of Passage, 1997

Source: <http://cocofusco.com/>



ANGELA MARZULLO (MAKITA)

Mi scappa la pipi, 2004

Source : <http://www.angelamarzullo.ch/?p=82>



MIKA ROTTENBERG

Cheese, 2008 (video performance)

Still from Cheese, 2007, C-print, 16 x 24 in. 40.6 x 61 cm

Edition of 7 © Mika Rottenberg Courtesy Nicole Klagsbrun Gallery. New York Source : <http://www.andreirosengallery.com/artists/mika-rottenberg/videos>



WIFE

The Grey ones, 2011

Source : <http://www.3heads1eye.com/The-Grey-Ones>



ROCÍO BOLIVAR

Between Menopause and Old Age, 2012, 45mn

Source : <https://vimeo.com/50864777>



LILIBETH CUENCA

Skin Stripping, 2014

Source : <http://lilibethcuenca.com/Skin-Stripping>



DEBORAH DE ROBERTIS

FEMIBARBIE, 2016

Source : <https://vimeo.com/183490933>



Annexe 3

Manifeste de l'art charnel ORLAN

MANIFESTE DE L'ART CHARNEL

par ORLAN – **DÉFINITION**

L'Art Charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps. Il oscille entre défiguration et refiguration. Il s'inscrit dans la chair parce que notre époque commence à en donner la possibilité. Le corps devient un "re-ady-made modifié" car il n'est plus ce ready-made idéal qu'il suffit de signer.

DISTINCTION

Contrairement au "Body Art" dont il se distingue, l'Art Charnel ne désire pas la douleur, ne la recherche pas comme source de purification, ne la conçoit pas comme Rédemption. L'Art Charnel ne s'intéresse pas au résultat plastique final, mais à l'opération-chirurgicale-performance et au corps modifié, devenu lieu de débat public.

ATHÉISME

En clair, l'Art Charnel n'est pas l'héritier de la tradition chrétienne, contre laquelle il lutte ! Il pointe sa négation du "corps-plaisir" et met à nu ses lieux d'effondrement face à la découverte scientifique.

l'Art Charnel n'est pas davantage l'héritier d'une hagiographie traversée de décollations et autres martyres, il ajoute plutôt qu'il n'enlève, augmente les facultés au lieu de les réduire, l'Art Charnel ne se veut pas auto mutilant.

L'Art Charnel transforme le corps en langue et renverse le principe chrétien du verbe qui se fait chair au profit de la chair faite verbe ; seule la voix d'Orlan restera inchangée, l'artiste travaille sur la représentation.

L'Art Charnel juge anachronique et ridicule le fameux "tu accoucheras dans la douleur", comme Artaud il veut en finir avec le jugement de Dieu ; désormais nous avons la péridurale et de

multiples anesthésiants ainsi que les analgésiques, vive la morphine ! À bas la douleur !...

PERCEPTION

Désormais je peux voir mon propre corps ouvert sans en souffrir !...Je peux me voir jusqu'au fond des entrailles, nouveau stade du miroir. "Je peux voir le cœur de mon amant et son dessin splendide n'a rien à voir avec les mièvreries symboliques habituellement dessinées pour le représenter".

– Chérie, j'aime ta rate, j'aime ton foie, j'adore ton pancréas et la ligne de ton fémur m'excite.

LIBERTÉ

L'Art Charnel affirme la liberté individuelle de l'artiste et en ce sens il lutte aussi contre les apriorismes, les diktats ; c'est pourquoi il s'inscrit dans le social, dans les médias (où il fait scandale parce qu'il bouscule les idées reçues) et ira jusqu'au judiciaire.

MISE AU POINT

L'Art Charnel n'est pas contre la chirurgie esthétique, mais contre les standards qu'elle véhicule et qui s'inscrivent particulièrement dans les chairs féminines, mais aussi masculines. L'Art Charnel est féministe, c'est nécessaire. L'Art Charnel s'intéresse à la chirurgie esthétique, mais aussi aux techniques de pointe de la médecine et de la biologie qui mettent en question le statut du corps et posent des problèmes éthiques.

STYLE

L'Art Charnel aime le baroque, la parodie, le grotesque et les styles laissés-pour-compte, car l'Art Charnel s'oppose aux pressions sociales qui s'exercent tant sur le corps humain que sur le corps des œuvres d'art.

L'Art Charnel est anti-formaliste et anticonformiste (on s'en doutait)

Source: <http://www.orlan.eu/texts/>