

# La performance : un espace de visibilité pour les femmes artistes ?

Journée d'étude organisée par Carole Halimi (MCF histoire de l'art contemporain, UPEM)  
et Juliette Bertron (ATER, UPEM), laboratoire LISAA EA-4120, UPEM,  
en partenariat avec l'association Archives of Women Artists, Research and Exhibitions  
et avec la collaboration des Beaux-Arts de Paris

DATE  
14.05.2018  
9H – 17H

LIEU  
Amphithéâtre des Loges  
Beaux-Arts de Paris  
14 rue Bonaparte  
75006 Paris

POUR PLUS  
D'INFORMATIONS  
[femmesavoir.hypotheses.org](http://femmesavoir.hypotheses.org)  
[awarewomenartists.com](http://awarewomenartists.com)  
[beauxartsparis.fr](http://beauxartsparis.fr)  
[performancefemmeslisaa@gmail.com](mailto:performancefemmeslisaa@gmail.com)

Mierle Laderman Ukeles, *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance (Outside)*, 1973,  
extrait de la série *Maintenance Art performance*, 1973-1974, performance à Wadsworth  
Atheneum, Hartford, CT, Courtesy Mierle Laderman Ukeles et Ronald Feldman Fine Arts,  
New York



Cette journée d'étude prend place dans le cadre plus général d'un programme de recherche interdisciplinaire intitulé *Visibilité et invisibilité des savoirs des femmes : les créations, les savoirs et leur circulation XVI<sup>e</sup> -X XI<sup>e</sup> siècles*. Elle a pour objectif d'interroger l'impact de la performance sur la visibilité des femmes artistes, en explorant notamment en quoi elle a pu constituer un terrain de prédilection pour l'expression des revendications féministes.

La performance représente non seulement un savoir dans l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, mais mobilise également d'autres savoirs, impliquant le corps, la société ou encore l'action au sens large. Sans prétendre à une approche exhaustive du médium, nous chercherons à mettre en relief sa capacité à mobiliser des savoirs où les femmes sont à la fois actrices, créatrices et sujets.

Ainsi, il conviendra de considérer la performance sous l'angle de son histoire, comme un espace questionnant, dans un rapport dialectique, la visibilité et l'invisibilité des savoirs des femmes, mais encore de considérer la performance sous l'angle de son historiographie. Enfin, il s'agira d'interroger la performance à l'aune du féminisme. La visibilité d'une performance passant souvent par celle du corps, qui de manière générale y occupe une place cruciale, nous organiserons les interventions autour de trois axes principaux destinés à encadrer la réflexion : le corps exposé : proportions et mouvements ; l'intime et la sexualité ; l'interaction avec le social.

## Matinée

9H – 9H30 | ACCUEIL DES PARTICIPANT·E·S

9H30 | INTRODUCTION

Beaux-Arts de Paris, AWARE et laboratoire LISAA

10H | Camille Paulhan, docteure en histoire de l'art, enseignante à l'École Supérieure d'Art Pays Basque

« *Faire le ménage, c'est travailler*<sup>1</sup> ». *Portraits d'artistes en épousseteuse*

Dans le cadre de cette journée d'étude consacrée à la performance comme espace de visibilité pour les artistes femmes, ma communication se penchera sur les actions d'artistes liées aux questions liées à l'hygiène, au nettoyage et à la propreté, dans l'espace public comme privé. Au milieu des années 1960, ORLAN concevait les *MesuRAGES*, performances au cours desquelles elle mesurait à l'aune de son corps vêtu d'une robe blanche bientôt poussiéreuse les espaces de différentes « institutions » - musées, opéras, théâtres... - dans lesquels le corps des femmes, et a fortiori des artistes femmes ne pouvait pénétrer. Douze ans plus tard, des artistes du Feminist Art Program Performance Group réalisaient, au sein de la Womanhouse, différentes actions évoquant la condition des femmes au foyer, repassant ou nettoyant le sol en public. À la même époque, Mierle Laderman Ukeles engageait sa série de *Maintenance Art Performances*, accomplissant en partie le programme de son « Manifesto for Maintenance Art » (1969), époussetant les recoins de différents musées.

La prise de possession de ces trois types d'espaces - public, domestique et institutionnel - seront au cœur de ma réflexion, vue comme une quête de légitimité dans un monde essentiellement masculin. J'évoquerai également d'autres performances de la même période, liées aux mêmes problématiques mais dont les espaces partagés dans lesquelles elles se situaient ont été envisagés de façon tout à fait différente, avec notamment les actions de nettoyage de Ben Vautier, de Joseph Beuys ou du collectif Hi-Red Center.

Cette communication devrait se concentrer essentiellement sur les années 1960-1970, mais ne s'interdit pas certaines incursions plus récentes, à travers des actions comme celles du Women's Action Coalition : en 1992, le groupe investit le Metropolitan Museum, ses membres armées de plumeaux et de balais. Le procédé est d'ailleurs régulièrement utilisé par des groupes activistes comme revendication d'une activité nécessaire mais invisibilisée. On se souviendra, dans le film du réalisateur américain *The Big One* (1998), du groupe de femmes vivant d'aides sociales, venues nettoyer à grand renfort de serpillières le bureau du gouverneur du Congrès du Wisconsin. Depuis le début des années 2000, de nombreuses manifestations de femmes de ménage en blouse, gantées de plastique rose et brandissant balais-brosses ou torchons, ont revendiqué cette identité par le biais d'un activisme offensif qui viendrait renverser le stigmate lié à la condition des personnes chargées de l'entretien.

---

10H30 | Tiziana Leucci, historienne et anthropologue de la danse, chargée de recherche au CNRS, CEIAS (Centre d'Études de l'Inde et de l'Asie du Sud)

*La Performance comme résistance : le cas de trois artistes féministes en Inde*

---

<sup>1</sup> Ce titre est emprunté au titre du dossier du journal féministe *Les Cahiers du GRIF* n° 2, paru en 1974.

Cette intervention portera sur l'impact des arts visuels, de la musique, de la philosophie et des traités érotiques antiques sur les « avant-gardes » chorégraphiques et cinématographiques en Inde, depuis les années 1960. J'ai choisi d'illustrer ma présentation par des aspects des œuvres de trois figures majeures du paysage international de la danse et du cinéma de cette époque, que j'aborderai chronologiquement : les danseuses-chorégraphes indiennes et activistes féministes Chandralekha (1928-2006) et Mallika Sarabhai (1954-), puis la cinéaste canadienne d'origine indienne Deepa Mehta (1950-). Ces trois artistes expriment leurs propres idées, recherches et luttes en explorant les « ombres et lumières » des méandres de l'esprit humain, de la sexualité et des émotions, en employant dans leurs compositions des poèmes et des musiques d'origines indiennes et d'ailleurs, ainsi que des symboles et diagrammes abstraits empruntés aux traditions tantriques indigènes. Une attention particulière sera portée aux auteurs et textes qui influencèrent leurs travaux et combats, en reflétant éloquemment l'idéologie féministe, la quête de justice sociale et de droits de l'Homme, la libération sexuelle et la liberté d'expression, l'écologie, autrement dit une contestation indienne du conservatisme et de la censure, de la radicalisation hindoue nationaliste, des discriminations et de l'industrialisation sauvage du pays.

---

IIH – IIHI5 | PAUSE

IIHI5 | Maud Jacquin, docteure en histoire de l'art, codirectrice du programme international de recherche et d'expositions Art by Translation  
*Sortir du cadre : pratiques féministes dans le cinéma élargi des années 1960 et 1970*

Cette intervention explore le cinéma élargi, une forme particulière de performance qui n'a pas encore reçu l'attention qu'elle mérite et qui pourtant a été investie par de nombreuses femmes artistes pour interroger et repenser les relations du corps aux technologies de la représentation, et plus largement les possibilités de résistance aux normes assignées au corps et au désir féminin. Par cinéma élargi, j'entends ici toute forme d'interventions performatives qui introduisent une dimension « live » dans l'événement de projection cinématographique. À partir de la fin des années 1960, des cinéastes expérimentales (Annabel Nicolson, Sally Potter, Klónaris/Thomadaki et bien d'autres) mais aussi des plasticiennes (VALIE EXPORT, Carolee Schneemann) et des chorégraphes (Yvonne Rainer, Trisha Brown) ont associé images enregistrées et actions en direct et élargi le cinéma parfois jusqu'à en faire une simple performance, sans écran ni projection, et ce au service d'un projet féministe. « Les définitions formelles qui régissent les arts (...) effacent les innombrables possibilités de différence dans l'expression. On ne peut dégager le cinéma de son aspect normalisateur sans faire éclater sa forme » écrivaient Klónaris/Thomadaki en 1979. Et en effet, pour nombre des artistes évoquées plus haut, élargir le cinéma visait à révéler et à défaire la manière dont le dispositif cinématographique participe à l'invisibilité des femmes. Contre l'unidirectionnalité de la relation entre film et spectateur, elles proposent différentes modalités d'interaction avec l'image. À l'objectification par le regard masculin, elles opposent la figuration d'une « présence absente », l'interchangeabilité des rôles ou la valorisation d'autres sens que la vision. Mais ces pratiques soulèvent également des enjeux bien au-delà du dispositif cinématographique. En confrontant le corps réel et sa représentation, elles soulignent de multiples manières l'écart entre l'expérience vécue et une vision normalisée et catégorisante du désir et du corps féminin. Plus largement, introduire de l'incarnation, de l'accident et de la vulnérabilité dans l'événement cinématographique, c'est ouvrir le donné au devenir, à une possibilité de transformation. Dans les termes de VALIE EXPORT : « le cinéma élargi veut dire aussi une réalité élargie. Des médias transformés produisent un monde transformé. »

---

11H45 | Pierre Philippe-Meden, docteur en études théâtrales et ethnoscénologie, enseignant contractuel, Université Claude Bernard Lyon I, Laboratoire sur les Vulnérabilités et les Violences dans le Sport, L.ViS (EA7428)

*Rita Renoir (1934-2016) : du Striptease à l'insoumission radicale*

« Rita Renoir montre le trou, elle écarte les jambes : elle montre que c'est rien ! Encore une fois c'est rien et ça peut être tout. Cela, elle l'a montré et, c'est très important, d'une façon qui n'était pas du tout dégradante pour elle. » (A. Le Brun, 1978)

Début des années cinquante, à Paris, Alain Bernardin (1916-1994) acclimate le strip-tease comme le stade le plus abouti de ce qui est autorisé à la scène en termes d'érotisme explicite. L'érotologue Joseph-Marie Lo Duca (1910-2004) y reconnaît un spectacle qui dévisse le mécanisme érotique qui conduit la femme habillée à l'objet nu et sexuel. Le succès que le strip-tease remporte est tel que le cinéma français se définit par rapport au savoir entrepreneurial masculin qui le sous-tendait alors : *Mademoiselle Strip-tease* (P. Foucaud, 1957), *La dolce vita* (F. Fellini, 1960), *Strip-tease* (J. Poitrenaud, 1963), *Comment réussir quand on est con et pleurnichard* (M. Audiard, 1974), *L'important c'est d'aimer* (A. Zulawski, 1975), etc. Cependant, au cours des années soixante, une poignée d'artistes féministes entreprennent un retournement des valeurs du strip-tease. Le parcours de vie de Rita Renoir est significatif parmi ces artistes. À partir d'une description analytique de documents d'archives (photographies, revues de presse, etc.), nous proposons d'aborder son parcours depuis ses premières interprétations de vamp de série noire en 1953, jusqu'à ses rôles dans le théâtre expérimental de René Dupuy (*Du vent dans les branches de sassafras*, 1965), de Pierre-Étienne Heymann (*Les Immortelles*, 1967) ou de Jean-Jacques Lebel (*Le Désir attrapé par la queue*, 1967), pour appréhender enfin son éros-scénologie personnelle mise en œuvre dans *Le Diable* (1972). L'étude de la trajectoire spectaculaire de Rita Renoir mettra en évidence comment, s'émancipant de l'arsenal de situations, de postures, de mouvements et de gestes chorégraphiés par les premiers directeurs de boîtes de strip-tease, elle faisait de la performance de strip-tease un espace féministe d'une insoumission radicale.

---

12H15 | Nathalie Talec, artiste, professeure à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, département des pratiques artistiques, et les étudiant-e-s de son atelier, conférence/performance « *We are all that heaven allows* », © Barbara Kruger, 1984, *le Reenactement : bien fait, mal fait, refait*.

12H45 – 14H | PAUSE DÉJEUNER

Après-midi

14H | MODÉRATION DE L'APRÈS-MIDI

14H15 | Thérèse St-Gelais, professeure titulaire en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal (UQAM)

*La Performance : l'impossible quête identitaire*

Des nombreuses pratiques artistiques qui ont revu la relation entre le sujet et l'objet, la performance apparaît emblématique des enjeux soulevés par les études féministes et sur le

genre, d'autant que le corps est souvent au cœur de la mise en scène. Or, c'est parce que le corps relève à la fois du privé et du public et qu'il peut s'avérer porteur de revendications, voire d'agentivité, qu'il mobilise des savoirs jusque-là invisibilisés, et peut-être même discrédités.

Chez plusieurs artistes, la représentation de soi qui se produit à travers la performance est « corporalisée » (*embodied*). D'une illusoire domestication du corps, en passant par un féminin par trop stéréotypé répondant à des normes imposées, c'est vers une affirmation de soi en construction qui est recherchée et dont l'échec est assuré si le but en est de se diriger vers une vérité identitaire. Il est fréquent qu'une transgression des limites normatives soit mise en œuvre dans certaines démarches féministes. Or, chez plusieurs performeuses qui ont montré des résistances aux représentations prescrites des corps et des femmes, il en est dont les manifestations présentent de l'ambivalence. Partant du travail de Vanessa Becroft (italo-américaine) et de Nadège Grebmeier Forget (québécoise), cette communication mettra de l'avant des images du corps et des identités dont les représentations apparaissent oscillantes ou sans prises. Car, de fait, elles participent d'une résistance et d'une agentivité féministes qui s'avèrent critiques de la construction des savoir-faire et des savoirs. Entre un corps-sujet qui performe une quête de soi et un autre qui se joue de cette aspiration se logent des enjeux des féminismes d'une actualité encore vive. « Défier la notion de féminité est l'acte féminin par excellence, dit Judith Butler (*Défaire le genre*), une protestation qui peut être interprétée comme la preuve de ce qu'elle cherche à contester. »

---

I4H45 | Sophie Delpoux, maîtresse de conférence en histoire de l'art à l'Université Paris I  
Panthéon-Sorbonne

*Visiter ses personnalités. Corps et images de VALIE EXPORT*

VALIE EXPORT a été créée en 1967 par Waltraud Höllinger comme si elle « avait fait un dessin ». Il ne s'agit donc ni d'un pseudonyme et encore moins d'un patronyme, mais de la création d'une artiste. Il s'agira donc dans cette intervention de considérer VALIE EXPORT comme telle et d'examiner comment elle permet à l'artiste de mettre en question l'individualité une et fixe par la multiplicité.

---

I5H15 – I5H30 | PAUSE

I5H30 | Janig Bégoc, maîtresse de conférence en histoire et théorie de l'art du XX<sup>e</sup> siècle,  
Université de Strasbourg

*Le sang dans la performance des années 1970 : pour une mise en visibilité des rituels populaires féminins*

Dans les années 1970, l'artiste d'origine italienne Gina Pane (1939-1990) utilisa son corps comme un médium artistique dans le cadre de performances au cours desquelles elle mit à l'épreuve ses limites physiques et psychiques en recourant à la blessure et à l'écoulement du sang.

Porté par une analyse psychanalytique des automatismes sociaux, et par une identification par l'artiste de son corps individuel au corps social tout entier, ce recours à la souffrance visait à déclencher auprès du public un processus de libération des déterminismes sociaux intégrés par l'inconscient. Il visait en particulier, dans nombre de ses performances, à interroger et à subvertir le statut et la condition des femmes dans la société des années 1970. Dans cette perspective, la symbolique du lait maternel et du sang génital fut déployée par Gina Pane selon de multiples modalités. Tout en faisant référence à l'image sociale encore assignée aux femmes dans la société des années 1970, cette symbolique convoque une

histoire répressive des savoirs sur les femmes (depuis les Fluides d'Aristote jusqu'aux approches mythico-religieuses et psychopathologiques des menstrues) que l'artiste parvient à détourner. Parallèlement à ces discours dominants, nous souhaiterions nous intéresser à ceux recueillis et étudiés par l'ethnologue italien Ernesto de Martino qui, dans l'Italie du Sud des années 1950, s'attacha aux phénomènes mythico-rituels survivant dans la société moderne, et particulièrement dans la civilisation paysanne catholique, tels que le Tarentisme. Ce rituel était le recours traditionnel des personnes - essentiellement des femmes - affectées par des troubles psychologiques et existentiels divers, et qui attribuaient à la morsure d'une araignée venimeuse, la tarentule, la cause de leur détresse. Afin de se libérer du venin de la morsure, les tarentulées pratiquaient un exorcisme associant la musique, la danse et les couleurs.

En observant la portée symbolique des gestes et des blessures de Gina Pane, nous montrerons que les images produites par l'artiste sont le symptôme d'une survivance de formes archétypiques qui puisent leur source dans un vaste répertoire iconographique inspiré à la fois de l'histoire des discours sur les femmes et de cette culture populaire - et féminine - observée par De Martino. Gina Pane, en réinvestissant par la blessure la fonction cathartique et curative du tarentisme, a résolument assigné à ses performances la perspective socialisée d'un rituel ancestral, tout en mobilisant et en révélant des savoirs et une imagerie véhiculés par la culture populaire depuis le Moyen-âge, à la faveur d'une autre histoire du sang féminin.

---

I6H | Johanna Renard, docteure en histoire de l'art, attachée temporaire d'enseignement et de recherche en arts visuels, Université de Strasbourg

*Corporéités souffrantes, autoreprésentation et transgression de la féminité dans les oeuvres performatives d'Hannah Wilke, Jo Spence et Yvonne Rainer*

Corps souffrants, corps vulnérables, corps mourants : les dégradations et les altérations corporelles liées à la maladie ont constitué un champ d'exploration important pour les femmes artistes pratiquant la performance entre les années 1960 et 1990. À rebours des normes de représentation de la féminité, alliant beauté, séduction, vigueur et jeunesse, ces pratiques performatives donnent à voir des états de corps socialement inacceptables, habituellement dissimulés ou censurés. En 1967, le corps affaibli par une longue hospitalisation, Yvonne Rainer danse le solo *Convalescent Dance*. Plusieurs décennies plus tard, dans son film *MURDER and murder* (1996), arborant un look androgyne, elle exhibe sa récente mastectomie de manière performative. Son approche fait écho à l'œuvre d'autres artistes femmes qui exposent l'expérience du cancer par l'entremise du corps abîmé. Entre 1982 et 1986, Jo Spence met en performance son corps marqué par le cancer du sein dans une série d'autoportraits photographiés. Dans les portraits « performatives » de la série *Intra-Venus* (1992-1993), véritables performances pour l'appareil photographique, Hannah Wilke documente le lent déclin causé par le cancer du sein, jusqu'à sa mort. Aussi extrême que soit l'expérience du corps exposée par ces créatrices, elle nous semble dénuée de toute visée de transfiguration, loin des mises en scène de la douleur et du rapport distancié à la souffrance en usage dans le *body art*, de Chris Burden à Gina Pane. En s'auto-représentant, en exhibant un corps féminin aussi vulnérable que transgressif, elles développent plutôt une critique féministe souvent drôle et acérée des stéréotypes de genre. En effet, comment performer son identité sexuelle lorsque l'on en a perdu les marqueurs fondamentaux (les seins, les cheveux, la beauté) ? Comment le corps malade permet-il de déjouer la mascarade de la féminité ? Du corps-objet au corps-sujet, nous montrerons comment l'exhibition et l'expérimentation de la corporéité souffrante participent d'un processus de déconstruction identitaire et de subjectivisation féministe.

---

I6H30 | Laboratoire de la contre-performance, collectif d'artistes et chercheur·e·s  
« Les contre-archives », conférence-performance

« La performance » : une pratique artistique probablement venue d'un passé lointain, bien que la datation soit incertaine, un objet d'étude complexe, dont on n'a pas réussi jusqu'à présent à cerner la nature exacte. Son existence même n'a jamais été démontrée scientifiquement. Le Laboratoire de la contre-performance a pris le parti de constituer des archives potentielles, permettant d'envisager des gestes contre-performants, survivances possibles d'actions féminines, quotidiennes et archaïques, capables de bouleverser notre vision de l'art. Pour une histoire revisitée de la performance du point de vue du féminin invisibilisé.

---

I7H | CLÔTURE DE LA JOURNÉE