



HAL
open science

Le corps contre. Femmes performers en Italie, de Gina Pane à Chiara Mulas

Margherita Orsino

► **To cite this version:**

Margherita Orsino. Le corps contre. Femmes performers en Italie, de Gina Pane à Chiara Mulas. L'œuvre de rupture sur la scène italienne de 1960 à nos jours : théâtre, danse, opéra, performance, N°16, p.137-156, 2018, Opera Contro. hal-02002962

HAL Id: hal-02002962

<https://hal.science/hal-02002962>

Submitted on 9 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Le corps contre.

Femmes performers en Italie, de Gina Pane à Chiara Mulas

MARGHERITA ORSINO

Depuis les années 1960, les femmes occupent le devant de la scène dans les arts performatifs, avec des actions parfois choquantes ou provoquantes qui visent souvent à dénoncer la vision sexiste. Elles semblent d'autant plus présentes dans cette poésie d'action qu'elles ont été rares dans le monde de la parole écrite. Comme si la négation de la parole pendant longtemps¹ demandait une action contraire de réappropriation non seulement de la parole, mais de la voix et du corps, ce corps total, externe et interne, qui est le médium de l'art performance.

C'est en 1971 que Linda Nochlin posait la question : « Pourquoi n'y a-t-il pas de grandes femmes artistes ? »² et démontrait comment l'espace de l'art a été pendant longtemps nié aux femmes ; de manière tout autant allusive on pourrait poser la question inverse à savoir comment cela se fait-il qu'il y ait autant de grandes artistes performers femmes ? Dans cet art d'action ce sont les femmes qui dominent la scène, moins par leur nombre que par leur impact. Les icônes, comme Gina Pane ou Marina Abramović, sont très présentes en Italie dès les années 1970. Elles donnent le ton et ouvrent la voie à d'autres pionnières et plusieurs générations se succèdent : quelle a été cette évolution ? La jeune génération a-t-elle encore cette charge transgressive ?

Le premier paradoxe qu'on doit affronter est celui de l'importance des performeuses et de leur reconnaissance dans le monde entier, d'un côté, et d'une quasi absence d'études sur les femmes performers, de l'autre. L'Italie ne fait pas exception et pêche par modestie : alors qu'une très riche bibliographie italienne existe sur la performance en général, avec environ 230 publications dans le pays, il n'y a à ce jour que très peu d'études sur les performers italiens³. Tout récemment, la parution d'une publication collective, *Italian Performance Art*, bilingue, a eu le mérite de donner un état de l'art et une présentation des artistes actifs en Italie. Cependant, aucune monographie n'existe à ce jour sur les femmes alors que toute la critique reconnaît l'importance de l'espace qu'elles occupent dans ce domaine.

Une autre difficulté lorsqu'on aborde la performance est la variété et complexité de l'ensemble des arts apparentés que l'on retrouve sous cette appellation. Mais très vite on distingue des formes spécifiques et différentes entre elles, par la présence ou non de la parole, par la présence ou absence de public, par le support utilisé etc.

I. Une poésie d'action

Une définition est utile pour délimiter le champ de cette recherche, en relation avec la « scène » et donc avec un destinataire en présence. La performance de l'anglais «to perform», «interpréter, exécuter», est une manifestation artistique dans laquelle l'action, le geste, ont une valeur esthétique intrinsèque. Cette action est une dynamique à plusieurs titres : entre l'intérieur et

¹ Michèle LE DOEUFF, *Le sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998.

² Linda NOCHLIN, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? » dans *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993.

³ *Italian Performance Art, Percorsi e protagonisti della Action Art italiana*, a cura di Giovanni FONTANA, Nicola FRANGIONE, Roberto ROSSINI, Genova, SAGEP, 2015.

Avant cette publication on trouve un seul travail historique qui remonte à 1995 : Massimo MININNI, *Arte in scena: la performance in Italia, 1965-1980*. Ravenna, Montanari, 1995. Une thèse plus récente explore plutôt l'aspect sociologique : Giuseppe TOSCANO, « Performance Art. Campo di produzione e aspetti relazionali », Tesi dottorale, Università di Trento, 2010.

l'extérieur mais aussi entre l'action et son environnement ; c'est ce qu'on appelle une réception active, donc une « *opera aperta* » qui s'inscrit dans la tendance de la néo-avant-garde ; chaque performance est « unique », qu'elle soit improvisée ou scénarisée à l'avance. C'est aussi une « *opera contro* »⁴ de par son caractère d'art poétique expérimental, en tant qu'action visant à créer un nouveau langage. Enfin, chez les femmes performers, cet acte est souvent féministe, revendicatif, dénonciateur, provocateur, scandaleux etc.

Les travaux universitaires dans leur souci de rationalisation et de codification se posent presque toujours la question de la distinction entre théâtre et performance, mais les conclusions ne sont pas toujours convaincantes. En général, on finit par distinguer la performance par quelques caractères formels : 1. absence d'une structure narrative ; 2. participation du public, soit rupture du quatrième mur ; 3. exécution en dehors des espaces consacrés aux spectacles, fermés ou ouverts, par exemple dans la rue ; 4. caractère provocateur, actes parfois violents qui émeuvent le spectateur. Tous ces points sont aujourd'hui communs avec le théâtre et ne semblent donc pas suffisants pour distinguer l'art performance du théâtre contemporain. Par ailleurs certains performers pratiquent aussi la danse et le théâtre.

Plus que dans la forme ou dans le contenu, c'est dans la nature de l'acte que peut se situer la différence. D'une part il s'agit d'une action et non d'une interprétation : ce n'est pas un acte de fiction mais un acte réel ; on ne joue pas, on fait. Ensuite, la performance n'est pas conçue comme un spectacle, mais comme une séance, un rituel. On pourrait objecter que dans certains cas le théâtre expérimental participe de la même nature, c'est pourquoi dans les pays anglo-saxons on parle parfois d'arts performatifs en général, y compris le théâtre. Comme il s'agit d'une action et non d'une interprétation, le terme performance peut sembler inapproprié. Certains artistes, comme Serge Pey, un des grands poètes d'action contemporains, lui préfèrent le terme de poésie d'action, d'autant qu'en français performance renvoie à une idée de challenge sportif qui va à l'encontre de l'esprit poétique de l'action :

Le terme « performance », cette « perf » dans le jargon des initiés de l'acte, nous l'avons condamné au nom de la mémoire du poème.

Avec Marcos Kurktycz nous avons partagé, durant un temps, le terme espagnol d' « *ataques* ». Terme inauguré lors de la violence symbolique que nous avons exercée contre le musée d'Art moderne de Mexico en 1982, avec une hache et des morceaux de bois. Aujourd'hui nous employons le terme de « poésie d'action » contre celui de « performance », et nous partageons l'analyse de la « grande transparente » surréaliste Annie Le Brun, qui déclare dans un entretien : « La sportivisation de l'art ou l'esthétisation du sport sont des processus dans lesquels se construisent les appellations frauduleuses et où s'élaborent les nouvelles servitudes... Et ce n'est pas par hasard que les formes d'expression artistique les plus prisées aujourd'hui s'appellent des performances ».⁵

En Italie on emploie indifféremment « performance » et « *poesia d'azione* » mais la plupart du temps on en reste à l'expression anglaise pour une question pratique de visibilité, même si on définit la performance comme une poésie d'action.

Si Diogène est l'initiateur de l'action comme geste poétique et politique, c'est au Cabaret Voltaire des dadaïstes et aux performances futuristes que l'on peut faire remonter les performances contemporaines. L'action a évolué avec la néo-avant-garde et a été de plus en plus axée sur le corps qui est au centre de l'action, soit comme agent de l'action soit comme objet et lieu de l'action⁶. La centralité du corps rapproche la performance du body art surtout à ses

⁴ Pour un approfondissement de ce concept nous renvoyons à notre article : « *Opera contro*. Entre deux cinquantenaires, réflexions sur l'œuvre de rupture en Italie », dans *Le rire et la raison. Mélanges en hommage à Denis Ferraris*, Valeria Giannetti et Elsa Chaarani (éd.) P.R.I.S.M.I., n. 14, Paris, Chemins de tr@verse, 2015, p. 365-384.

⁵ Serge PEY, *L'après à un jeune poète. Principes élémentaires de philosophie directe*, Toulouse, Délit éditions, 2010, p.99.

⁶ Cette définition de la performance contemporaine comme exécution d'un acte qui suppose la centralité du corps, est la plus citée dans les travaux universitaires. Le corps a une double fonction, il est : « l'agent de l'action, celui qui accomplit l'acte. Ce corps pouvant à son tour performer des gestes, des idées des concepts ». Cf. Christophe KIHM,

débuts⁷. On parle aussi de rituel chamanique : comme dans le chamanisme, le corps est parfois idéalement démembré, voire réellement blessé, faisant référence ainsi aux pratiques de renouement avec la nature, avec le monde animal, dans une sorte de mise à jour du corps interne qui serait plus proche de ce monde (Gina Pane). L'aspect charnel et même violent est un point commun des actions des années 1970 (Marina Abramović). Parfois, ce passage à un état sauvage s'exprime par des formes propres au « land art » (Ana Mendieta). Ce corps « présent » n'est pas simplement là comme signe de l'existence, ou pour une nécessité d'être vu, pour le dire avec Jean Luc Nancy, par une volonté de « s'exposer en tant qu'œuvre »⁸, mais c'est une sorte de langage vivant. En partant du mythe de Philomèle, qui, ayant sa langue coupée par son violeur Térée, tisse avec sa bave une toile qui raconte son histoire tragique, Serge Pey montre comment lorsque la parole est niée, le langage du corps intervient : « La poésie d'action est un art transhistorique [...] Elle agit comme une autre réponse quand la parole du discours est en crise et qu'il ne reste que le geste pour parler »⁹. Ainsi, la poésie orale, le poème écrit et la poésie gestuelle sont sur le même plan : le poète d'action réfute la différence entre une poésie écrite qui serait, elle, plus noble et la poésie d'action car :

Tout acte est une écriture.

Toute parole vit avec son acte.¹⁰

La performance, accompagnée ou non d'un texte, fait acte de poésie car elle invente son propre langage. Parfois cet acte est muet. C'est un langage du silence et du corps qui se lève surtout dans les performances des femmes.

II. Présence des femmes performers en Italie : les pionnières

Les femmes performers ont poussé très loin ce langage du corps et de la blessure. Gina Pane est sans doute l'artiste pionnière en Italie. Elle est née en France de parents italiens exilés pendant le fascisme, un père du Sud et une mère du Nord ; elle habite en Italie dans les années 1960 et même lorsque, dans les années 1970, elle s'installe à Paris, elle y revient régulièrement. Ses premières actions mettent en scène son corps : il s'agit d'actions douloureuses corporelles : scarification, piqûres, etc. En 1973 Gina Pane crée « action sentimentale » à la galerie Diagramma de Milan de Luciano Inga Pin, un haut lieu de la performance en Italie, où ont été présentés pour la première fois les plus grands performers internationaux. Là, devant un public exclusivement féminin, elle s'enfile des épines de rose dans le bras puis coupe sa main avec des scarifications en forme de rose. Pour elle la blessure est : « un signe de l'état de fragilité extrême du corps, un signe

« Repères pour une définition » in *Art Press*, 331, février 2007 p. 51. C'est à partir de cette définition qu'Hélène Singer note que la performance artistique contemporaine prend la forme d'un rituel : « où l'artiste est omniprésent, qu'il soit maître de cérémonie... [il s'agit alors d'une action] ou qu'il soit lui-même acteur, objet de l'action [...] Certains artistes, tels ceux de l'art corporel, font directement référence au rituel, qui est alors souvent synonyme de rapport violent au corps ». Cf. Hélène SINGER, *Expressions du corps interne, La voix, la performance et le chant plastique*, Paris, L'Harmattan 2012, p. 61.

⁷Aujourd'hui le body art apparaît répétitif, esthétisant : si les artistes eux-mêmes préfèrent faire un *distinguo* c'est que cet art parfois très violent dans l'automutilation, peut apparaître finalisé à la seule expérience douloureuse de l'artiste ou reléguer le spectateur dans un rôle de voyeur.

⁸ Françoise HERITIER, Jean-Luc NANCY, *Le corps, le sens*, Paris, Seuil, 2007, p. 54.

⁹ « Le "hasard en conserve" de Duchamp renvoie au homard que Nerval tenait en laisse à Paris, lui-même faisant écho à la sardine que Diogène, deux mille ans avant, tirait derrière lui avec une ficelle dans les rues d'Athènes. Les happenings de Boris Vian sont occultés des livres scolaires. Quand il fit cuire des œufs avec une poêle, sur la flamme du soldat inconnu, à l'Arc de triomphe, Boris Vian réalisa une performance avant l'existence de ce mot, que nos ministres aujourd'hui gratifieraient d'une peine de prison exemplaire. » Serge PEY, op. cit., p. 96.

¹⁰ Ibid., p. 26.

de la douleur, un signe qui met en évidence la condition d'agression extérieure, de violence, à laquelle nous sommes exposés »¹¹.

De 1971 à 1975 Gina Pane effectue des actions corporelles extrêmes: elle se brûle les mains avec du chocolat chaud, se maquille avec une lame de rasoir, lèche du lait dans des verres coupants, etc. Ces actions sont sans doute celles qui ont le plus marqué les artistes femmes, au départ, car elles s'inscrivaient aussi en même temps dans les luttes féministes et la dénonciation de violences : les avortements clandestins, la violence conjugale et sexuelle, la violence et ravages de l'héroïne. Mais il y a aussi un discours poétique qui s'organise autour de ces actions :

S'il n'y a pas d'amour, on ne peut pas faire ce geste. Il est impossible. SI J'OUVRE MON « CORPS »
AFIN QUE VOUS PUISSIEZ Y REGARDER VOTRE SANG, C'EST POUR L'AMOUR DE
VOUS : L'AUTRE [...] Voilà pourquoi je tiens à PRÉSENCE lors de mes actions.¹²

D'après Ianig Bégoc, il s'agit là de blessures-stigmates, survivances, dans l'art corporel, des images et des rituels sacrés, un sujet sur lequel nous aurons lieu de revenir dans la dernière partie de cette étude :

« L'art corporel – en tant que pratique gestuelle et visuelle, et discours sur le monde – s'inscrit dans la continuité de deux grandes histoires : celle des représentations de la pensée religieuse (et notamment la figuration des martyrs) et celle des représentations de la pensée médicale et psychiatrique (et notamment le champ de l'anatomie). Ces deux champs iconographiques que sont la peinture religieuse et l'anatomie se rencontrent autour d'une figure précise, celle de l'écorché et autour d'un processus précis, celui de l'ouverture du corps. Or que fait Gina Pane sinon s'écorcher et ouvrir son corps ? [...] Chez Gina Pane, le sang écoulé, en matérialisant le passage de l'intérieur et à l'extérieur du corps, c'est-à-dire l'utopie d'un corps transparent, est vecteur de vérité et de connaissance. Si la blessure est un langage, le sang en est le signe premier. Il est le mot ; il est le Verbe incarné. « Le corps est devenu l'idée même du langage. Le corps n'est plus représentation mais transformation ».¹³

Marina Abramović très présente en Italie, propose également des performances-limite avec la complicité parfois extrême du public. En 1974 elle vient en Italie pour la première fois à la galerie Diagramma avec son travail intitulé « Rythm 4 », une série de performances d'auto-blessure où elle pratique, par exemple, le jeu du couteau entre les doigts de la main en se coupant une vingtaine de fois et en recommençant à chaque fois ; à Naples sa performance « Rythm 0 » tourne à l'émeute : elle est assise sur une chaise, immobile pendant six heures avec à ses côtés une table où sont placés des instruments de plaisir et de torture : objets de toilette, lames de rasoir etc. ; le public commence par interagir de manière non violente mais vers la fin, des passants entrent et d'acharnement sur elle en la déshabillant et en la coupant tandis que d'autres la défendent. Elle expliquera plus tard que le fait de laisser son corps à la merci du public fait partie de la performance. À partir de 1977 l'artiste commence une série de performances avec son compagnon, plus symboliques et moins violentes ; une action très connue, plutôt ludique, est celle de Bologne – à une époque où la ville est le lieu d'affrontements entre les « *autonomi* » et les forces de l'ordre, lors de manifestations contre la répression et les lois de l'état d'urgence. Les deux performers se situent nus à l'entrée de la galerie, obligeant les spectateurs à les frôler pour entrer.

Le corps exposé, presque réifié, n'est pas l'objet d'une exhibition ou d'une pratique masochiste, ce qu'on a souvent reproché à ces artistes, mais le signe d'un rapport à l'autre, qui

¹¹ Françoise NEAU, L'action corporelle en images : notes sur le travail de Gina Pane, *Champ psychosomatique*, 4/2008 (n° 52), p. 105-121. URL : <http://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2008-4-page-105.htm> DOI : [10.3917/cpsy.052.0105](https://doi.org/10.3917/cpsy.052.0105)

¹² Gina PANE, *Lettre à un (e) inconnu (e) (1974)*, textes réunis par Blandine CHAVANNE, Julia HOUNTOU et Anne MARCHAND, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2004, *Postface*.

¹³ Janig BEGOC, « La vraie image selon Gina Pane. Quelques réflexions pour une anthropologie des images de l'art corporel ». Communication réalisée dans le cadre de la journée d'études « Les fluides corporels dans l'art contemporain » organisée à PINHA, Paris, le 29 juin 2010. Mise à jour le 09 avril 2011. [En ligne]. <http://http://hicsa.univ-paris1.fr> [consulté le 19 :02 :2017]

comporte aussi une douleur morale, une aliénation, un silence pesant. Vers la fin des années 1970, les performances extrêmes ont tendance à disparaître. La blessure se fait de plus en plus métaphorique. Mais ce sont aussi les années où la performance se développe et une première génération d'artistes italiennes apparaît. Ce sont les « années de plomb » : la Démocratie Chrétienne, après la faillite du centre gauche, s'est rapprochée de l'Église. Le climat de censure est cependant contré par une autre réalité, celle de la résistance du mouvement contestataire avec de petits espaces de liberté qui accueillent des groupes nomades parfois expulsés de leur pays d'origine. Parmi ces expériences para théâtrales il y a la présence du Living Theatre de Julien Beck et Judith Malina, celle du Teatr Laboratorium de Jerzy Grotowski et Rena Mirecka mais encore Tadeusz Kantor (*La classe morta*) et l'Odin Teatret d'Eugenio Barba. Les régions les plus à gauche, comme l'Emilie Romagne, ont une politique culturelle ouverte à l'expérimentalisme et invitent plusieurs artistes, notamment le groupe Fluxus. Milan est aussi un centre très vivant ; en 1979 par exemple, l'artiste féministe Carolee Schneemann, très connue pour ses performances où elle « accouche » et lit des textes poétiques tirés de son vagin, nue face au public, vient à Milan, à la Galleria Apollinaire, avec la performance « *Io e Gli Altri* »¹⁴ qui propose un détournement de l'image de la femme objet érotique. Rome est aussi un centre important à la fois du mouvement contestataire – notamment autour des facultés – et des arts de la scène. On y retrouve la grande Ana Mendieta, en 1983, pour une année entière. Cette artiste cubaine, féministe, qui a travaillé au Mexique et qui vit aux USA, pratique un *land art* et des performances très percutantes sur le thème du genre notamment et influence beaucoup d'artistes italiennes. Son travail sera poursuivi par une autre femme engagée, elle aussi latino-américaine, la guatémaltèque Regina José Galindo. Ses performances en présence d'un public non avisé, dans la rue où elle expose son corps nu, meurtri ou ligoté, pour dénoncer la torture contre les femmes dans son pays, sont parmi les plus significatives de notre époque. Tout comme Ana Mendieta, elle laisse une trace profonde dans l'art performance contemporaine italienne, chez Chiara Mulas, notamment, qui cite son travail comme un exemple à suivre.

III. Trois générations d'artistes italiennes

D'un point de vue historique, trois générations se suivent en l'espace d'une cinquantaine d'années, de 1970 à aujourd'hui : les pionnières sont issues de la néo-avant-garde et sont très influencées par la poésie concrète et la poésie sonore qui en Italie avait des racines dans la poésie *verbovisiva* du Futurisme, l'avant-garde dite « historique »¹⁵. C'est le cas de Ketty La Rocca (1938-1976), pionnière de la poésie d'action. Comme elle, les autres artistes sont toutes féministes engagées : Carla Bertola (1935) poète sonore et concrète, Tomaso Binga (alias Bianca Menna, 1931) poète sonore et performer, Alessandra Borsetti Venier performer multimédia, Adolfin De Stefani (1946), qui aujourd'hui travaille aussi en couple avec Antonello Mantovani, avec des installations-performances, Luisella Carretta, qui se tourne plus vers le *land art*, se considère comme une « artiste rituelle nomade ». Une deuxième génération, née dans les années 1950-60, continue dans les voies de l'action engagée d'une part et de la performance rituelle d'autre part. Xena Zupanic, sur des thématiques féministes, travaille sur son corps et utilise aussi la photographie et la vidéo, Michela Montrasio (1960) unit la danse et la performance, Anna Oberto propose une performance rituelle (*La Cerimonia. Diario*, 1980). Dans l'ensemble, on voit une évolution des formes les plus pudiques, moins corporelles ou qui utilisent un *medium* (photographie, tableau, vidéo) vers une action plus directe et physique en présence du public.

¹⁴ Il faut encore une fois contextualiser ces actions dans un climat de répression extrême voire d'obscurantisme (opposition à la loi sur l'avortement par les partis catholiques).

¹⁵ En effet une spécificité italienne est celle d'avoir connu au XX^e siècle à la fois l'avant-garde historique avec le Futurisme et la nouvelle avant-garde (Gruppo '63 et Gruppo '70) avec un essor de la poésie concrète – ou verbo-visuelle – et sonore.

Parmi la toute nouvelle génération, on compte une douzaine au moins d'artistes très actives en Italie et à l'étranger. Une des premières évidences est le grand professionnalisme de cette génération marquée par l'emploi généralisé de tous les moyens techniques à disposition, notamment la vidéo, d'où l'importance de l'image et de la voix ou de la musique expérimentale. Une autre spécificité est le type d'engagement : les thématiques féministes, moins urgentes, sont toujours présentes mais elles sont en arrière-plan par rapport à des thématiques de société et d'actualité politique : la question de la migration, l'alter mondialisme, la dénonciation du racisme et de l'intolérance, les problématiques écologiques, la lutte contre le « *fast* », entre autres.

Eleonora Chiesa (1979), est une performeuse vidéaste, active depuis 2003. En 2013, avec *True Project*¹⁶ elle s'attaque au pouvoir des banques ; avec d'autres jeunes femmes, elle distribue des « vrais faux billets » de 1000 euros place de la bourse à Milan : dans la tradition des pratiques situationnistes elle organise une action publique annoncée par des affiches et sur le réseau. Une autre action, *I love you* (2015) porte sur l'altérité : l'autre est un des sujets phare des performances actuelles dans une Italie où les vagues de migration ont réveillé à la fois des réactions racistes mais aussi un mouvement solidaire important et diffusé dans tout le pays :

L'azione consiste nel far specchiare le persone partecipanti attraverso l'uso di uno specchio in cui è scritto *I Love you*. Questo gesto ripetuto, viene compiuto a volto coperto, mascherando temporaneamente l'identità dell'agente che lo effettua. *Per un viso che si cela ve n'è un altro che si rivela guardandosi nei propri occhi come negli occhi dell'altro [...]*. La considerazione che abbiamo di chi consideriamo *Persona* e della sua individualità avviene durante un *momento di riconoscimento*, un riconoscimento simile a quello che il bambino prova guardando lo specchio attraverso la mediazione di un adulto che lo spinge in quest'azione, per usare un esempio caro a Lacan. Il riconoscimento è comprensione [...] è sentire (insieme) di condividere esistenza e appartenenza al mondo.¹⁷

Liuba est le pseudonyme d'une artiste très polyvalente qui travaille elle aussi sur des thématiques de société ; son travail prend racine dans la néo-avant-garde et son évolution nous semble illustrer celui de toute une génération de performeuses contemporaines :

Mi sono formata al Classico e mi sono laureata in Semiotica dell'Arte con Umberto Eco e Omar Calabrese all'Università di Bologna e questa formazione semiotica è molto importante per il mio lavoro artistico. Sono stata molto influenzata anche dalla poesia e dalla figura di mio zio Elio Pagliarani, dai suoi rari ma strategici consigli e dalla sua attitudine performativa. A un certo punto ho cominciato a mischiare i linguaggi che portavo avanti, soprattutto la scrittura e la pittura, perchè tutti mi piacevano (come tagliarsi un braccio o una gamba, mi chiedevo, se tutto mi appartiene?), e per questo motivo cominciai a sperimentare con la poesia visiva, scrittura installativa e le performance in cui mischiavo i linguaggi (la prima performance è del 1993!). Poi ho preso gusto a fare le performance, e ho sempre continuato, e si sono sviluppate le performances multimediali, e poi le performance a sorpresa nella vita reale, che sono diventate video e opere video, foto e opere fotografiche, e che poi si sono sviluppate inglobando il territorio, i luoghi e le persone, innescando percorsi di geografia antropologica, semiotica del corpo, filosofia del comportamento [...] Negli ultimi anni ho elaborato progetti partecipativi dove coinvolgo le persone e il pubblico nelle performance, e mi sto occupando di tematiche che sento importanti nella nostra società, nei lunghi progetti in progress sulle religioni e sui rifugiati.¹⁸

Parmi ses performances les plus connues il y a *The finger end the Moon project* où elle fait une prière hétérodoxe sur la place Saint Pierre à Rome, dans une attitude de non-violence elle se laisse interpellé par la police et questionner par les pèlerins. On peut citer également une série de performances au ralenti, *The Slowly Project*, organisées dans des métropoles mondiales, à l'intérieur d'un mouvement pour la journée mondiale de la lenteur. Enfin, les actions autour de la

¹⁶ Dans le contexte de la politique monétaire des états forts en Europe, un groupe d'artistes organise des performances dans les états du PIGS, Rome Athènes, Madrid, Lisbonne.

¹⁷ Du site officiel de l'artiste : <http://eleonorachiesa.org/site/portfolio/2015/66-iloveyou>.

¹⁸ Du site officiel de l'artiste : <http://liuba.net/about/?lang=it>.

condition des migrants, comme *Refugees Welcome* en 2014 à Berlin : les migrants sont invités dans un espace d'art, comme une galerie, et participent à une performance silencieuse : « Voglio che le persone stiano in silenzio, osservandosi l'un l'altro. Il pubblico della galleria e i rifugiati. Osservare è il primo passo per conoscere, accettare, rispettare. Guardare l'altro significa trovare la base comune della nostra esistenza: essere vivi adesso »¹⁹.

Dans le même registre de dénonciation et de résistance, Francesca Lolli (1976), vidéo artiste, photographe et performeuse, s'expose avec une action intitulée « E123 », à Milan (2013) en prévision de l'expo 2015 sur « *Nutrire il pianeta, energia per la vita* » : elle est nue sur une table et le public est invité à goûter à même son corps les mets colorés riches en colorants alimentaires dont elle est badigeonnée. Une autre thématique engagée est celle du genre et du queer, avec des artistes comme Roberta Orlando qui travaille, entre les USA et l'Europe. En plus de ces actions-happening, il y a aussi des travaux plus intimistes et non moins intéressants. Roberta Segata²⁰ unit danse, vidéo et performance dans des actions de land art filmées et exposées lors d'installations, qui sont centrées sur le rapport du corps de l'artiste à la nature ; elle est originaire des montagnes du Trentin, ce qui donne à son travail une force particulière et qui la rattache à l'héritage de Gina Pane qui a vécu dans cette région. On peut citer aussi Manuela Macco²¹ qui travaille sur un art comportemental parfois avec des actions qui demandent une interaction avec le public ou une adresse physique comme par exemple des positions statiques prolongées. Ces actions qui remettent le corps du performer au centre, semblent revenir à la source, aux pionnières Pane et Mendieta, où le corps paraît réifié, objet à la fois mystérieux et bizarre : corps étranger.

En synthèse, on constate à travers ces trois générations de performeuses, une évolution formelle qui va vers un plus grand professionnalisme de l'image et des moyens mis en œuvre. Cette spécificité italienne qui semblait distinguer la génération des années 1960-70, à savoir un lien avec la matrice avant-gardiste et l'expérimentation – notamment la poésie concrète – comme forme d'opposition, a tendance à passer au second plan et à laisser la place à un ensemble très hétéroclite et hétéromorphe. La présence d'un langage du corps féminin est une constante du travail des performeuses qui s'inspirent des pionnières (Pane, Abramović, Mendieta, Schneemann entre autres), et mettent au centre le corps et la blessure, même sous forme de citation, en évoquant les actions et attitudes déjà explorées par le passé : le corps est exposé, martyrisé du moins métaphoriquement, ou alors travesti, grotesque, le corps devient un objet muet ou un corps dérangeant, parasite, comme celui de Liuba qui évolue à une lenteur irréaliste dans les rues d'une métropole comme New York ou Milan. L'engagement reste une constante du travail des femmes mais, chez les jeunes générations, les revendications féministes laissent facilement la place à d'autres thématiques sociales, politiques, écologiques ou humanitaires. Enfin, avec le temps, les femmes occupent mieux l'espace de l'art ; bien que minoritaires, leur présence a évolué positivement depuis 2010 : on le constate dans la programmation des festivals comme l'art action de Monza. Nous pouvons interpréter ce signe non tant comme une augmentation du nombre des performeuses mais comme un souci nouveau de parité dans la programmation.

On peut contextualiser cette évolution en rappelant le changement culturel : dans les années 1960, à une époque où la censure perpétrée par la Démocratie Chrétienne était encore extrême, l'expérimentalisme extrême était aussi de mise, en Italie, pour sortir d'un provincialisme voire d'un obscurantisme ambiant. Les féministes étaient plus que jamais diabolisées (on les appelait les « sorcières ») et le corps nu des performeuses était une provocation en soi. À l'époque de la

¹⁹ Ibid.

²⁰ <http://robertasegata.com/video>.

²¹ Mais nous n'oublions pas les autres artistes qui travaillent en Italie : Francesca Fini (1970), Sara Davidovics (1981), Kyrahm Kaiser, Luisa Sax, Verena Stenke (1981), Mona Lisa Tina (1977) et enfin Jonida Prifti, écrivaine, vidéaste, performeuse et poète sonore qui a participé à ces journées d'études.

mondialisation, même si les thématiques féministes persistent, le langage du corps scandaleux des femmes est là pour évoquer d'autres luttes et d'autres contextes dérivés de la mondialisation. La recherche formelle passe aussi par des voies qui autrefois semblaient improbables pour une avant-garde : des langages tirés de rituels plus anciens qui s'opposent à la société de consommation, du « fast », du loisir. C'est dans cette direction, d'une recherche du geste et de l'action résistante, atavique, de matrice ethnique – un substrat très riche en Italie avec ses spécificités régionales et dialectales – que va le travail de Chiara Mulas, performeuse inclassable de la scène italienne et internationale.

IV. Chiara Mulas, une ethno artiste résistante

Chiara Mulas est la fille de Gina Pane et de Ana Mendieta, elle est la sœur de Regina José Galindo, car elle inscrit ses performances dans la lutte militante et dans l'action percutante. Elle a cependant une particularité, celle d'enraciner ses actions dans une culture qui lui vient de ses origines sardes, une culture de résistance. Chiara Mulas est avant tout la fille de la Barbagia, où elle est née en 1972, une région de la Sardaigne riche d'une culture et d'une langue qui se sont conservées pour des raisons historiques et géographiques. Depuis Gavoi, elle part faire les beaux-arts à Bologne, où elle est artiste et ouvrière ; sensible aux luttes sociales, engagée dans la contreculture, elle garde aussi une forte attache à sa terre natale dont elle étudie l'ethnologie et en particulier elle s'intéresse à l'histoire et permanence des rituels pré chrétiens : l'euthanasie et le géronticide rituel, les permanences magiques et chamaniques liées à la mythologie du bouc sacré et de l'agneau sacrificiel, les pratiques dionysiaques avec masques zoomorphes typiques de la Barbagia, les musiques et chants polyphoniques sacrés et, enfin, le *ballu tundu* qu'elle réactualise en dehors de tout contexte folklorique.

Ces deux formes de résistance : résistance à une culture dominante par la réappropriation d'une culture populaire censurée, d'une part, et engagement dans les formes actuelles d'opposition au capitalisme et à la mondialisation, via des performances fortement symboliques ancrées dans les lieux où se passent les luttes sociales, de l'autre, constituent les deux pôles fondamentaux de cette performeuse qui vit entre l'Italie et la France mais qui travaille dans le monde entier, et notamment là où elle rentre en contact avec d'autres cultures résistantes : de l'Afrique d Nord à l'Amérique Latine, de l'Extrême-Orient à la Papouasie.

Dès ses premières expositions, actions et court métrages, elle arrive à mettre en résonance des éléments de la culture populaire avec l'actualité, dans des actions toujours engagées²² comme par exemple en 2006, dans une performance contre les multinationales de la pétrochimie qui polluent et exploitent la Sardaigne. Lors du festival de Porto Torres, avec Fabiola Ledda, elle fait une action nue peinte en blanc, immergée d'abord dans un bidon Total plein d'eau polluée, elle apparaît ensuite couverte d'images projetées d'oiseaux englués et elle effectue des gestes hystériques pour laver les images. Pendant ce temps, Fabiola Ledda avec une batte, rythme un chant arabo-méditerranéen de prière, en tapant sur le bidon jusqu'à le détruire. Le public a un rôle actif, invité à participer (par le chant, le bal ou la scansion rythmique), à retrouver par l'action un pouvoir collectif perdu.

Nous ne nous arrêterons pas ici sur la plus grande partie de ses actions qui sont des manifestes politiques de résistance, comme les actions-hommage à Pasolini (dont une a été exécutée lors de nos journées d'étude à l'Université de Toulouse Jean Jaurès)²³, à Garcia Lorca, à Antonio Gramsci, celles contre les camps de réfugiés actuels et passés (action rituelle de sacrifice au sein

²² Chiara Mulas a à son actif environ 200 réalisations dans le monde. Elle continue à travailler seule mais aussi avec d'autres artistes et poètes et notamment avec son mari, le poète d'action Serge Pey.

²³ Cette action est visible sur canal U à l'adresse : https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/hommage_a_pier_paolo_pasolini_performance_chiara_mulas.22789.

du camp de concentration de Rivesaltes), les rituels situationnistes pour Guy Debord, les actions corporelles à la mémoire de Dolores Ibarruri, la Pasionaria, celles pour les martyrs expulsés (*le Printemps des Roms* dans le lieu symbolique des Abattoirs de Toulouse) ou migrants (*Saluti da Lampedusa*, où elle se contraint à des apnées prolongées dans une eau souillée par des poissons morts), les actions à la mémoire de Miguel Enriquez, secrétaire du M.I.R. et victime de la dictature, dans les banlieues de Santiago du Chili, oubliées par le gouvernement actuel ; ce ne sont là que quelques exemples parmi des dizaines, qui montrent l'engagement de cette artiste et sa façon de travailler sur le terrain.

Nous allons nous concentrer par contre sur les actions, surtout à ses débuts, menées à partir de la culture rituelle sarde et de son actualisation.

IV.1. Un substrat très riche

Le nom Barbagia, Barbarie en français, signifie terre qui n'a pas été colonisée par les différents envahisseurs de la Sardaigne (Phéniciens, Romains, Arabes, etc.) car, située dans une position centrale très montagneuse et difficile d'accès, c'était là qu'en cas d'incursions, se retiraient les peuplades de la côte. Ainsi la christianisation de la Barbagia se fait très tard, en théorie à partir du VI^e siècle, en pratique encore au XVII^e siècle le paganisme est très présent dans les pratiques religieuses²⁴. Parmi les nombreux rituels dont nous avons des permanences encore aujourd'hui, on peut distinguer au moins deux types de rituels très « genrés » : les rituels calendaires liés à a culture pastorale qui persistent dans les fêtes comme le Carnaval, par exemple *Mammuthones*, *mammutzones*, masques zoomorphes, boucs sacrés, joués exclusivement par les hommes. Cela n'empêche pas Chiara Mulas de s'approprier de ce rituel masculin en le renversant comme dans « *Chiapra* » (2000) :

Dans cette action je revêts le costume chamanique de « s'Urzu », divinité mi-homme mi-bouc, protagoniste central des cérémonies dionysiaques qui se déroulent lors du carnaval traditionnel de Samugheo. Ce personnage, travesti en bouc, est le survivant décisif de certains rituels néolithiques du bassin méditerranéen.²⁵

Ensuite il y a les rituels féminins liés au cycle de la vie, naissance et mort et qui sont l'apanage des femmes : les *accabadoras* (femmes qui donnent la mort aux moribonds) et les *attitadoras* (pleureuses qui accompagnent la veillée des morts) en font partie. La pratique de l'euthanasie rituelle pour les infirmes en phase terminale, est attestée jusqu'aux années 1950 : l'*accabadora* intervient seule – c'est une pratique tabou – soit en donnant un coup sur la tempe par un petit marteau, soit en cassant les vertèbres cervicales par un petit joug, instruments conservés dans le musée des traditions populaires de Nuoro. Des euthanasies rituelles plus anciennes, d'origine phénicienne, sont attestées par les découvertes archéologiques et la toponymie de certaines montagnes sacrées. Une des pratiques d'origine phénicienne serait le géronticide rituel par administration de l'herbe sardonique : le fils, transportait sur son dos le parent moribond au sommet d'une montagne sacrée, il lui administrait l'herbe sardonique et en prenait lui aussi en dose minime, puis il jetait le moribond d'un rocher haut (le nom de Pentuma, montagne du massif du Gennargentu, vient du sarde, *espentumare* = jeter en bas). Le rictus que donne cette herbe vénéneuse était à l'origine du « rire » du même nom.

IV.2. Les rituels dans le travail de Chiara Mulas e la figure de la *mater dolorosa*

Chiara Mulas a été la première performer à mettre en scène dès la fin des années 1990 ces rituels, grâce à ses recherches d'ethno artiste. Après des actions à Bologna sur *S'acabadora*, elle réalise un court métrage du même titre en 2004, en Barbagia, qui est le premier document vidéo sur la pratique de l'euthanasie rituelle, avec la participation des véritables *attitadoras* d'Ollolai.

24

25 Pour les citations et documents vidéo nous renvoyons au site officiel : <http://chiamulas.fr/chiapra/#Descriptif>.

Depuis ce film, plusieurs livres ont été publiés sur ce sujet tabou qui est maintenant connu par le public²⁶. À la même époque (2006), elle conçoit une autre action filmée par le réalisateur Fabio Olmi. Il s'agit de reconstituer la pratique du géronticide dans la montagne Pentuma, près du village de Gavoi. En temps réel, Chiara Mulas effectue la montée avec sa mère sur le dos. Même si le film a été coupé, c'est un court métrage, l'ascension est effectuée en entier pendant la performance.

Ces deux réalisations montrent une figure archétypale de *mater dolorosa*. En Barbagia comme dans toute l'Italie du Sud, la femme est aussi celle qui assure le lien avec le religieux, avec la sphère magique et métaphysique ; la religion est dans le sud de l'Italie – colonisé par l'Espagne dont il a gardé le goût baroque de l'élément religieux – très dramatisée dans les rituels des processions, des prières collectives des femmes, chapelets, parfois en langue sarde, chantés tels des litanies de transe, encore imprégnés de rituels dionysiaques plus anciens. La femme vêtue de noir, couleur du deuil que l'on porte longtemps, est ainsi la maîtresse de cérémonie dans maintes fêtes religieuses ou païennes. Chiara Mulas reprend cette figure de mère en deuil, en l'interprétant parfois de manière choquante, non pour parodier mais pour créer des relations entre la mort sacrificielle du Christ, et la mort sacrificielle des victimes d'aujourd'hui. Ainsi dans la performance intitulée « *Agnus day* » (2009) elle organise une *pietà* actuelle avec un agneau sacrificiel en guise de vierge à l'enfant. Ce corps à vif, écorché, qu'elle tient amoureusement dans ses bras comme pour l'allaiter, elle le pique d'une multitude de seringues. Cette action forte qui renvoie à une vierge à l'enfant « drogué » n'a pas pour but d'être blasphématoire, puisque elle est chargée de tout le pathos de cette *mater dolorosa*. Elle exprime la gravité du rôle féminin dans l'acte solennel de vie et de mort, tel que le commente le dramaturge et artiste Michel Mathieu :

Ce qui fait la force de cette proposition est à mon sens la superposition de l'image de cette figure maternelle inscrite dans le lointain de notre culture, et celle de la substitution de l'enfant par un agneau non plus mystique, mais exposé dans sa matérialité la plus obscène. Enfin par-dessus l'irruption de cet objet dangereux et de la plus triviale modernité, qu'est la seringue. La déflagration qui procède de ces présences et de ces attitudes au départ les plus étrangères, organise effectivement ce qu'on peut nommer comme un nouveau rituel contemporain. Par son geste ultime, le retour de l'artiste sur son propre corps est le point d'orgue qui signe la performance et la tire vers une sorte de sacrifice.²⁷

Nous avons vu à propos de Gina Pane, comment ce que Janig Bégoc a analysé comme une sorte de permanence de la sémiotique religieuse, est à l'origine du langage corporel de la blessure et du sacrifice. Chez Mulas, le sens de cette relecture du rituel collectif, religieux ou païen, penche du côté de la transgression que cette réappropriation implique : la femme dans son rôle de *curandera*, incite les « siens » à la résistance. À travers la simulation collective de l'euthanasie rituelle, elle invite à réfléchir sur l'existence dans la société archaïque sarde de la possibilité d'une mort digne, plus humaine que les acharnements thérapeutiques « propres » et légales de la médecine, où l'on meurt seul branché à une machine : à cet effet la performance se termine par la projection de la diapositive d'une salle de réanimation, inhumaine, lit d'une mort médicalisée, selon un « rituel » scientifique bien plus épouvantable que le rituel ancestral interdit.

IV.3. Actions collectives : le rôle des femmes dans « Rituel pour l'enterrement d'une *faida* »

Dans *S'Acabadora* Chiara Mulas avait fait appel aux *attitadoras* d'Ollolai pour exécuter une veillée mortuaire autour de son propre « cadavre ». Ce travail collectif n'est pas le seul où l'artiste

²⁶ Sebastiano DEPPERU, *L'ultima agabbadora*, Roma, Gruppo Albatros Il Filo, 2007; Michela MURGIA, *Accabadora*, Torino, Einaudi, 2009 [Prix Campiello 2010]; Giovanni MURINEDDU, *L'agabbadora. La morte invocata*, Roma, Gruppo Albatros Il Filo, 2010.

²⁷ <http://chiamulas.fr>.

réunit les habitants de sa terre natale, surtout les femmes, dans le cadre d'une performance. Dans une autre action militante elle convoque la force collective des femmes de son village : il s'agit de « Rituel pour l'enterrement d'une *faida* » (2008). La « *faida* »²⁸ est un homicide pour *vendetta* qui suit les lois du code du Talion symbolique : très cruellement les membres des victimes sont mutilés d'après un langage signifiant une sorte de « *contrappasso* » : on coupe la langue à celui qui a trop parlé, on tire dans les yeux à celui qui en a trop vu etc. Cette performance assez longue et élaborée se passe en plein air, comme dans beaucoup d'actions de land art de Ana Mendieta ou de Regina José Galindo :

J'ai campé mon rituel dans le lieu mystérieux et sacré d'Uniai, nécropole néolithique parsemée des tombes et des traces des anciennes civilisations de Sardaigne. C'est dans cet espace élu et envoûtant que j'ai invité vingt-cinq femmes de mon village à danser le « Ballu tundu ». Cette danse ancestrale typique est venue ainsi clôturer ce rituel d'art-action de la vie contre la mort. La musique enivrante, archaïque et proche de la transe, qui traverse le film, est interprétée par quatre musiciens de mon village de Gavoi.²⁹

L'action qui a été filmée, est conçue en deux temps : dans un premier temps la performeuse seule transporte et dispose de grandes pierres dans une large zone circulaire, sur lesquelles elle colle avec du miel³⁰ des agrandissements de photos de parties du corps mutilées, des victimes de la « *faida* » : des yeux, des bouches, des oreilles des victimes sont ainsi exposés dans leur obscénité. Ensuite elle creuse une fosse à l'aide d'une pioche où elle enterre ces pierres. À la fin de l'enterrement, commence le rituel collectif à savoir une musique sarde et un *ballu tundu* exécuté par les femmes du village de Gavoi habillées en noir, qui rejoignent la performeuse en silence. Aucun chant, aucune voix ne s'élève. C'est une danse muette et solennelle, mais rapide, en crescendo. La force de cette action est aussi dans le contraste entre la danse qui normalement est exécutée dans les fêtes, les chants, les sourires des hommes et des femmes entrelacés, habillés avec les vêtements traditionnels multi couleur et ce *ballu tundu* sérieux, de femmes silencieuses, en deuil, déterminées à tasser de leurs coups de pieds la *faida* sous terre.

On comprend la portée de ces actions collectives de Chiara Mulas où il s'agit de donner corps : on donne corps à ce qui est tabou, à ce qui est caché et que tout le monde sait mais qui ne se dit pas. On donne aussi corps aux victimes disparues, on leur rend hommage. Enfin on donne corps à une société démembrée et divisée, y compris divisée depuis toujours par le genre : en effet ici, par un renversement, ce sont les femmes qui prennent l'initiative d'en finir avec la *faida*, ce sont elles qui la tuent. La transgression s'effectue sur plusieurs plans : de *contrappasso*, de renversement, d'opposition ; le scandale du corps-martyre démembré est aussi l'acte renversé d'une reconstitution du corps social, corps vivant et opposant, corps féminin, corps-contre.

*

En conclusion on peut dire que les femmes performers ont marqué cette forme artistique dès le début. En Italie, un pays où les femmes ne votent que depuis à peine plus d'un demi-siècle, privées souvent de la parole, ayant rarement accès aux hautes sphères de la parole écrite, les

²⁸ En Barbagia, il existe encore aujourd'hui une typologie de meurtre liée à l'honneur, à la représentation d'une certaine image sociale et au respect individuel et familial. Régis par un système de règles informelles implicites, non écrites, ces meurtres font référence à un ancien code d'honneur : le Codice Barbaricino, que décrit Antonio Pigliaru dans «La vendetta in Sardegna» (Ed Maestrale.) En effet depuis très longtemps, des familles entières de ma région s'entre-tuent dans une vengeance sanglante sans fin.

²⁹ <http://chiaramulas.fr>.

³⁰ Le miel n'est pas choisi au hasard ; il joue un rôle dans les enterrements en Sardaigne dès la préhistoire ; même en époque historique, les veillées mortuaires se faisaient en se nourrissant de pain et de miel avant le banquet funéraire (Sassari).

artistes femmes – bien qu’encore minoritaires numériquement – ont su s’imposer dans la poésie d’action. Sur la trace des pionnières, elles ont poursuivi à leur corps défendant, des actions de résistance poétique et de militance féministe. Sur au moins trois générations les performeuses ont approfondi la recherche poétique, artistique, ethnologique, sémiotique et l’ont mise en œuvre pour créer un langage capable d’exprimer la blessure mais aussi la résistance et la lutte dans un art plus que jamais ancré dans le monde et dans l’humain.



Pentuma, réalisation de Fabio Olmi, photogramme, © Archive Chiara Mulas



Agnus Day, photographie d'Augusto Medda, © Archive Chiara Mulas.