



**HAL**  
open science

# De la théorie du “ king ” à la pratique du “ kong ” : le démantèlement performatif de la domination masculine

Émilie Hamon-Lehours

► **To cite this version:**

Émilie Hamon-Lehours. De la théorie du “ king ” à la pratique du “ kong ” : le démantèlement performatif de la domination masculine. Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain. Cahiers du MIMMOC, 2022, Femmes et emploi : regards, images et perception, 28, 10.4000/mimmoc.10419 . hal-04026518

**HAL Id: hal-04026518**

**<https://hal.science/hal-04026518v1>**

Submitted on 27 Sep 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

---

## De la théorie du « king » à la pratique du « kong » : le démantèlement performatif de la domination masculine

Émilie Hamon-Lehours

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/mimmoc/10419>

DOI : 10.4000/mimmoc.10419

ISSN : 1951-6789

### Éditeur

Université de Poitiers

Ce document vous est offert par Nantes Université



### Référence électronique

Émilie Hamon-Lehours, « De la théorie du « king » à la pratique du « kong » : le démantèlement performatif de la domination masculine », *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain* [En ligne], 28 | 2022, mis en ligne le 02 novembre 2022, consulté le 27 septembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/mimmoc/10419> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/mimmoc.10419>

---

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2023.



Creative Commons - Attribution 4.0 International - CC BY 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

---

# De la théorie du « king » à la pratique du « kong » : le démantèlement performatif de la domination masculine

Émilie Hamon-Lehours

---

## Introduction

- 1 Le 10 mars 1914, la suffragette Mary Richardson, ulcérée de voir tous les regards concupiscent des hommes sur ce corps offert, lacéra la *Vénus au miroir* (1647-1651) de Vélasquez avec une hachette. Ce geste iconoclaste marque un tournant décisif dans l'appréhension du corps féminin dans l'art trop souvent exposé de manière lascive et/ou passive comme l'expose Linda Nochlin avec sa théorie des jambes tronquées :

L'image des jambes coupées offre une synecdoque aussi facile à saisir que précise sur les rapports de pouvoir sexués. Lorsque l'image est féminine [...], elle renvoie inévitablement à l'implicite attrait sexuel du modèle invisible, offert en objet passif au regard masculin. Le morcellement des jambes masculines n'a jamais signifié la même chose, pas plus celles du Christ en ascension dans un manuscrit médiéval que celles du héros vengeur d'une bande dessinée moderne. Des jambes masculines représentées seules fonctionnent logiquement en signifiant de l'énergie physique et du pouvoir.<sup>1</sup>

- 2 Le féminisme artistique se met en place parallèlement au féminisme social après la Seconde Guerre mondiale afin de contrer l'androcentrisme capitaliste :

Par voie de conséquence, la culture politique du capitalisme d'État a fait du travailleur masculin appartenant à la majorité ethnique le citoyen moyen idéal : un chef de famille avec femme et enfants à charge. Il était de plus largement admis que le salaire de ce travailleur constituait le revenu principal, sinon unique, de sa famille, l'argent porté par son épouse ne représentant qu'un salaire d'appoint.<sup>2</sup>

- 3 Grâce à cette prise de conscience radicale et les actions entreprises, les années 1960 apportent un changement pour ce qui est du rôle des femmes, et plus particulièrement

celui des femmes artistes. Il y a une tentative de revalorisation du travail des femmes (domestique ou non) de la part de groupes féministes dans le but d'instituer une égalité salariale, et plus largement une reconnaissance du travail, de l'acte créateur à rebours de l'image passive véhiculée à tort.

## Le plancher du patrimoine mouvant et le plafond de verre trempé

- 4 Prenant de nombreuses initiatives en matière d'art, les féministes fondent notamment des revues et des journaux, posant le cadre théorique tandis que la pratique de la performance ne perdure pas dans le temps. En 1970, le Los Angeles County Museum organise une exposition intitulée *Art and technology* où ne figure aucune femme<sup>3</sup>. La réaction que provoque cette absence injustifiée est telle que sept ans plus tard, l'artiste américaine Judy Chicago élabore une installation intitulée *The Dinner Party*, sorte de fête imaginaire à laquelle participent les grandes dames de l'histoire, de la déesse primitive à Virginia Woolf. Trente-neuf couverts sont préparés autour d'une table pyramidale évoquant la forme du sexe féminin pour autant de femmes célèbres : des déesses, des saintes, des artistes, des écrivaines, des mécènes. Neuf cent quatre-vingt-dix-neuf femmes mythiques et historiques de la préhistoire à l'époque contemporaine de l'artiste sont citées à même un sol de carreaux de porcelaine lumineuse nommé « plancher du patrimoine ». La table est dressée avec des chemins de table brodés et des assiettes en céramique toutes décorées d'une vulve évoquant les peintures florales subjectives de la peintre américaine Georgia O'Keeffe (1887-1986), encore vivante au moment de l'installation. Judy Chicago fait interagir art et artisanat, espace domestique et espace muséal, démontrant la porosité existante entre les arts manuels pratiqués dans un espace privé et les arts plastiques destinés à un espace public. L'idée du banquet exclusivement féminine est très certainement empruntée à Platon, contrairement aux banquets royaux où là encore les femmes sont absentes ou passives. Judy Chicago n'est pas pionnière dans le fait de réunir des femmes autour d'une table. En 1971, Mary Beth Edelson organise une *Conference for Women in Visual Arts* pour laquelle elle conçoit l'affiche *Some living American Women Artists*. Cette affiche détourne<sup>4</sup> l'œuvre classique renaissante, *La Cène* de Léonard de Vinci. Les visages des apôtres y sont remplacés par des visages d'artistes américaines, investissant ainsi le terrain (miné d'intentions patriarcales) religieux et artistique. Il s'agit clairement, pour l'une comme pour l'autre, d'une protestation contre l'anonymat et l'invisibilité récurrents des femmes dans les milieux intellectuels et la relégation systématique au foyer et ses tâches ancillaires<sup>5</sup>. En excluant visuellement les hommes, on redonne une place plus importante aux femmes<sup>6</sup>. Avec ces nouvelles initiatives artistiques, on comprend que l'idée même de l'art a pris également un autre tournant, proposant désormais des performances, des actions sur la nature – le Land Art – ou bien sur son propre corps – le Body Art.
- 5 D'un point de vue historique, la performance généralisée apparaît majoritairement dans les années 1960 aux États-Unis puis en Europe et est « reconnue technique d'expression artistique à part entière dans les années 70<sup>7</sup> ». Elle englobe différentes techniques souvent associées à des actions revendicatrices à caractère politique ou social. Colette Guillaumin y voit un moyen d'appropriation corporelle et de travail<sup>8</sup>. L'art corporel est très probablement un des meilleurs moyens de visibiliser les femmes,

d'opposer une résistance visuelle et de s'appropriier intégralement une œuvre performée<sup>9</sup>. Les intellectuelles ou inventrices se sont vu littéralement "piquer" leurs idées (le fameux effet Mathilda), la performance est un moyen de contrer cela. Sa signification première vient du latin « pro forma », c'est-à-dire « pour la forme ». L'expression contemporaine « agir pour la forme » pourrait s'appliquer à la ramification performative féministe. La performance féministe va de pair avec l'avènement de l'art corporel dans les années 1970. On différencie procréation et sexualité, ainsi que connaissance du corps et jouissance. Il y a à ce moment-là un véritable engouement pour la performance et les installations : en 1968 Tania Mouraud brûle ses toiles afin de tourner une page et se consacrer à une nouvelle forme artistique. Le geste de détruire ses œuvres est en soi déjà porteur d'un message fort qui a déjà retenti dans le passé avec le mouvement italien des futuristes dont le désir était de « faire table rase du passé » et de construire un futur fondé sur des valeurs modernes. Le féminisme est justement un terme récent et les contestations en découlant ne se font que dans un souci d'abolir les dogmes religieux mais aussi scientifiques faisant de la femme un sexe faible, inférieur, fertile en matière de procréation mais stérile quand il s'agit de création. Il s'agit donc de créer une action dans une inaction. Les actions envisagées peuvent être individuelles ou collectives, mais l'éphémérité et la brièveté restent des valeurs clés de ces temps de parole, ou de gestualité qui en disent long pour être plus cohérent. De même que les actions, les associations et collectifs féministes sont toujours éphémères et les mouvements considérés comme violents. Dans son ouvrage *Le corps de l'artiste*, Tracey Warr évoque ce tournant :

Les artistes ont toujours dessiné, peint et sculpté la forme humaine. Mais l'histoire de l'art récente révèle un changement significatif dans la manière dont l'artiste perçoit son corps : celui-ci n'est plus seulement le "contenu" de l'œuvre, il est aussi la toile, le pinceau, le cadre ou le support.<sup>10</sup>

- 6 Cette remarque est d'autant plus importante qu'elle met l'artiste de sexe masculin et l'artiste de sexe féminin sur un même pied d'égalité. À l'exception de l'autoportrait, l'artiste n'apparaît jamais et la performance offre désormais cette possibilité d'(ap)paraître, d'incarner ces propres idéaux sociaux sans en passer par des protocoles conventionnels des milieux artistiques – visite de l'atelier, exposition en galerie, revue de presse, approbation du conservateur – qui augmentent le pourcentage d'artistes masculins<sup>11</sup>. En 1986, les Guerilla Girls créent une affiche énumérant les treize avantages d'être une femme artiste, dont le fait de travailler sans la pression de la *man success story*<sup>12</sup>.

## **Vous pouvez aller vous rhabiller !**

- 7 L'artiste parisienne Françoise Janicot, née en 1929, connue dans un premier temps pour ses peintures abstraites, réalise la performance<sup>13</sup> *L'encoconnage* en 1972. Nom inventé, « l'encoconnage » est au demeurant relativement transparent dans sa signification première ; il retranscrit l'idée de se fabriquer un cocon. La symbolique véhiculée est multiple et peut-être appréhendée de différentes manières. Françoise Janicot avoue ressentir à ce moment-là « La nécessité d'une image forte pour sortir de la situation difficile d'être artiste, mère et épouse à cette époque<sup>14</sup> ». Alors que l'homme universel de la Renaissance prônait cette protéiformité sociétale et professionnelle<sup>15</sup>, l'artiste femme, à une époque moderne, combine difficilement la maternité à une activité

professionnelle, la maternité parasitant la création. C'est ce paradoxe que l'artiste souhaite mettre en évidence. Elle s'enroule une ficelle des pieds à la tête, ciblant plus particulièrement les parties sujettes à torture dans certaines civilisations : « les pieds bandés des Chinoises, le sexe vierge jusqu'au mariage ou meurtri par l'excision sous prétexte religieux, le cou allongé des Africaines, la bouche silencieuse des femmes privées de parole, les yeux reflet de l'aveuglement masculin, le crâne pour pointer du doigt l'intelligence féminine annihilée<sup>16</sup> ». Pour cette dernière remarque, on pensera aux désormais célèbres *Nanas* de Niki de Saint-Phalle dont les têtes disproportionnées récuse les théories soi-disant scientifiques affirmant que le crâne des femmes étant plus petit que celui des hommes, la taille du cerveau et donc par extension l'intelligence étaient subordonnées aux dimensions du squelette. L'encoconnage est opposé au *striptease* et au corps nu plus vulnérable physiquement et moralement puisqu'exposé au regard masculin, comme cette femme entièrement nue parmi plusieurs hommes sur la toile d'Edouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* (1862-1863), tant décriée à l'époque. Tandis que la nudité masculine est depuis l'Antiquité la référence artistique par excellence, interdite aux femmes artistes de surcroît, la nudité féminine est généralement associée à la luxure. En se rhabillant, même de ficelle, l'artiste se crée un cocon protecteur, une enveloppe charnelle, une armure faisant d'elle une Minerve. Le matériau utilisé est simple, minimaliste<sup>17</sup>, et rappelle le tissage ou le tricot, travaux domestiques et donc féminins, mais cette fois, à la fin, l'ouvrage est lacéré, coupé comme le feraient les Parques décidant du destin des hommes et le destin de l'artiste est ici l'émancipation de la femme, son choix délibéré de se libérer de son carcan tel un papillon s'extrayant de sa chrysalide. C'est une mise à nu d'une pensée critique féministe ; en s'encoconnant, la femme perd son identité biologique, devient asexuée. Elle retrouve son identité en coupant le fil, mais une identité nouvelle non plus définie par le sexe biologique mais par une asexualité sociale. L'artiste est unisexe. L'unisexualité ou asexualité se vérifie aussi par un retour à l'enfance peu ou prou concernée par la différenciation genrée<sup>18</sup>.

- 8 Rebecca Horn, artiste allemande née en 1944 utilisant divers médiums artistiques tels que l'installation, la performance, le film, la poésie, le dessin ou la photographie, a effectué une performance la même année que l'*Encoconnage* de Françoise Janicot, soit en 1972, qu'elle a intitulée le « masque-crayons ». Affublée de lanières lui couvrant l'intégralité du visage et auxquelles sont attachées des crayons, elle dessine sur une toile par des mouvements de la tête. Françoise Frontisi-Ducroux, helléniste et mythologue, évoque la fille de Dibutade à l'origine du dessin par les contours<sup>19</sup> et citée dans *l'Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien<sup>20</sup>. Pline relate que la fille de Dibutade, explorée de voir son bien-aimé s'éloigner, dessina ses contours et est par conséquent à l'origine du dessin. L'artiste et l'œuvre ne font qu'un ou qu'une, l'artiste est l'œuvre, une métonymie, comme c'est le cas pour de nombreux autoportraits féminins en allégorie de la peinture. Il y a un transfert de l'action masculine vers une action corporelle féminine. La femme EST la peinture, comme en témoignent ces propos de Carolee Schneemann : « Couverte de peinture, de graisse, de craie, de ficelles et de plastique, j'institue mon corps comme territoire visuel<sup>21</sup> ». L'autoreprésentation d'Artemisia Gentileschi (1638-1639) offre une comparaison intéressante, car elle est la première peintre à s'être représentée en plein travail<sup>22</sup>. Le masque-pendentif tiré du traité *Iconologie* (1603) de Cesare Ripa<sup>23</sup> renvoie au masque de Rebecca Horn.

- 9 Le masque est l'élément fondamental du groupe des années 1980, les Guerilla Girls, groupe de femmes-artistes défiant les hommes en se regroupant sous des slogans provocateurs. Écrivaines et metteuses en scène, qui au moyen d'affiches, d'apparitions publiques et de manifestations, sèment la panique dans le monde de l'art américain avec leurs minijupes, bas à mailles, talons aiguilles et masques de gorille, prônant l'égalité des sexes sous un slogan non dénué d'humour : « Les femmes doivent-elles être nues pour avoir leur place au Metropolitan Museum ? ». Elles reprochent les quotas muséaux, mettant en évidence la faible visibilité des femmes artistes au MET, soit environ 5%, tandis que les tableaux représentant des femmes entièrement nues atteignent le pourcentage de 85%. Ce faible score de femmes actives et non passives se vérifie dans les expositions, les musées en général, mais également dans les dictionnaires ou anthologies consacrés aux artistes ou écrivains. La dichotomie générée par le masque de gorille d'une part, et la tenue provocante d'autre part, renverrait aujourd'hui au libre choix de sexe. L'animal totem choisi, le gorille, rappelle l'origine humaine et tend à viriliser celui ou celle qui le porte. On pensera également au film *King-Kong* où le gorille, viril, s'en prend à la femme fragile et innocente, pointant ainsi du doigt les stéréotypes du mâle tout puissant et de la vulnérabilité physique et morale féminine. Les artistes du mouvement abandonnent leur véritable identité, dissimulées derrière ce masque animalier, et optent pour des pseudonymes de femmes-artistes disparues (Rosalba Carriera, Frida Kahlo entre autres). Cet hommage patronymique permet de relier les artistes entre elles, développant un réseau actif depuis plusieurs siècles.

## Les dialogues du vagin

- 10 Si l'utilisation de matériaux ou de masques pour cacher tout ou une partie seulement du corps se vérifie dans les performances à caractère féministe, l'inverse – la nudité – est également explorée, accentuée afin de mieux déjouer les codes. En 1977, l'artiste plasticienne stéphanoise née en 1947, dite Orlan, réalise une performance lors de l'exposition « Féminie-Dialogue » au siège de l'UNESCO à Paris ; elle y apparaît en « Grande Odalisque d'Ingres », drapée des draps de son trousseau et brodés par elle-même. Dans un premier temps, elle se réapproprie l'œuvre classique ingresque, prolongeant l'apprentissage académique basé sur l'*imitatio*. Là, elle ne copie pas, elle revisite l'œuvre à rebours de sa véritable signification ou intention. Ingres a mis la beauté orientale au premier plan, Orlan rejoue l'œuvre en la théâtralisant. L'art du drapé à l'antique était une prouesse longuement détaillée dans le *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci publié de manière posthume en 1651, attestant ainsi une connaissance théorique artistique. Les travaux de broderie, le tissage, renvoient aux travaux domestiques et montre ici que la beauté du geste peut s'adjoindre à l'accomplissement artistique. L'objetisation du corps est dans la ligne de mire des féministes qui abondent en ce sens lors de performances tout à fait provocatrices qui rebutent le public peu enclin à "profiter de l'occasion" alors qu'il l'aurait peut-être fait en temps normal. Prenons en exemple la pornographie : Valie Export, née en 1940 à Linz en Autriche, offre le haut avant de dévoiler le bas. Elle propose aux passants viennois de toucher sa poitrine alors cachée par un rideau. Pire, en 1968, elle déambule dans une salle de cinéma après la diffusion d'un film érotique en proposant aux spectateurs de toucher son sexe à la vue de tous après avoir déchiré l'entrejambe de son pantalon. Cette

performance intitulée *Genital Panik*, quelque peu risquée comme le dit elle-même l'artiste, a démontré que l'exhibitionnisme consentant produisait l'effet inverse, soit un sentiment d'aversion comme c'est le cas lors de l'exposition tardive (1995) du tableau *l'Origine du monde* de Gustave Courbet pourtant réalisé en 1866 mais caché au grand public. En 1989, Orlan s'en inspire justement en reproduisant le tableau avec un sexe masculin cette fois qu'elle intitule *l'Origine de la guerre*. L'homme, c'est la guerre, l'aspect militaire, extérieur, tandis que la femme, c'est l'amour, l'aspect maternel, intérieur. Il en va de même avec les fluides corporels que Françoise Héritier a mis en évidence lors de ses recherches :

On sait qu'Aristote explique la faiblesse inhérente à la constitution féminine par son humidité et sa froideur, dues aux pertes de substance sanguine que les femmes subissent régulièrement sans pouvoir s'y opposer ni freiner le cours des choses. Les hommes ne perdent leur sang que volontairement si l'on peut dire : dans des occasions qu'ils ont recherchées, comme la chasse, la guerre, la compétition.<sup>24</sup>

- 11 La performance redonne une maîtrise du corps à la femme qui gère ses fluides dans un contexte de travail. Avec *l'Origine de la guerre*, l'homme devient le pendant de la femme, ils apparaissent complémentaires. Marie-Hélène/Sam Bourcier dénonce cet accès difficile à la culture masculine :

Toute femme hétérosexuelle voit son accès aux privilèges et à la performance de la masculinité sévèrement contrôlé, surtout lorsqu'elle s'aventure en territoire pornographique masculin. Rompre la continuité supposée entre sexe biologique et genre ou, pire encore, avoir une vision entièrement constructiviste du sexe/genre (genre femme inclus) sont des impossibilités fortes dans la culture hétéronormative.<sup>25</sup>

- 12 La performance est souvent violente en ce sens que le détricotage et le rafistolage ne peuvent servir de terreau à la reconstruction de nouvelles valeurs, il faut en passer par la destruction.
- 13 Niki de Saint Phalle détruit l'image de l'homme, du père plus précisément, pour accomplir son œuvre. Si l'association père/fille a longtemps été l'une des conditions de la réalisation artistique féminine, elle est ici démantelée par l'artiste. Victime d'inceste paternel comme elle le révèle dans une lettre adressée à sa fille, Niki de Saint Phalle tue le père de manière artistique en 1961 afin de se reconstruire une identité. La sexualité abusée a contribué à la destruction corporelle et identitaire et l'extermination même virtuelle de la cause de cette perte permet une résurrection. Elle tire au fusil, arme masculine, dans des ballons remplis de peinture qui, en dégoulinant, composent l'œuvre, reflet de son mal être qui passe de la corporalité à la toile. Les performeuses en passent par conséquent par la déconstruction, voire la destruction de leur propre corps afin d'acter la fin de cette scission marquée des sexes. En 1975, l'artiste américaine Carolee Schneemann née en 1939, lit un texte<sup>26</sup> qu'elle déroule au fur et à mesure de son vagin. Cet *Interior Scroll* joue sur la double signification intérieur/intime. L'artiste, qui s'avère être aussi une femme, accouche d'un texte, d'une production intellectuelle. Puisqu'il est difficilement concevable qu'une femme puisse produire avec son cerveau, elle en passe par le seul organe capable de produire selon les discours phalocrates : l'utérus. Cette performance qui, sur la forme, rappelle l'acte d'accoucher, critique, sur le fond, l'obligation des femmes à procréer, materner et leur interdiction d'avorter ou leur choix de ne pas avoir d'enfant. Deux ans plus tard, en 1977, un collectif américain de Boston pour la santé des femmes publie *Notre corps, nous-mêmes*, dont la quatrième de couverture affiche le slogan : « Connaître notre corps pour mieux nous en servir, mieux



en jouir et mieux vivre ». Ce corps, connu seulement de l'extérieur par sa surexposition à des fins esthétiques, ou bien, méconnu quand il est étudié par les médecins qui cherchent à prouver l'infériorité féminine, doit être réévaluer, mis à l'épreuve pour être apprivoisé puis apprécié. Selon la critique d'art italienne Lea Vergine : « À la base du mouvement appelé Body Art... il y a [...] la nécessité d'être aimé [...]. L'agressivité qui caractérise toutes ces actions [...] naît justement de cet amour non partagé<sup>27</sup> ». La reconnaissance est donc le fil rouge des performances féministes, une reconnaissance qui en passe par la violence et l'agressivité, opposées à la douceur maternelle – décriée par Simone de Beauvoir dans son ouvrage fondateur *Le Deuxième sexe* – sans que cette exclusivité féminine soit pour autant neutralisée. L'origine de la vie et non plus du monde cette fois est performée par Marni Kotok le 25 octobre 2011 quand elle accouche en direct dans une galerie. Telle une madone allaitante, Catherine Opie s'expose torse nu en 2004.

- 14 Les critères de beauté assujettissant la femme à l'homme sont inévitablement rejetés en bloc par les féministes qui cherchent à désactiver ces tendances sur papier glacé. La démarche est soit de s'appropriier les canons de beauté en les exposant afin d'accentuer le ridicule qui en ressort, soit de prendre le contre-pied en s'enlaidissant par des techniques de chirurgie esthétique détournée ou par la blessure volontaire. Dans le premier cas, Lynn Herschman Leeson défigure en quelque sorte son modèle en la photographiant<sup>28</sup>, puis annotant chaque partie du visage maquillée avec des produits de marque ; c'est le portrait d'une femme moderne, aisée (ou la « femme mystique » pour rendre hommage à Betty Friedan), mais dont le seul rôle est d'être grimée. Vanessa Beecroft, née à Gênes en 1969, préfère exhiber la totalité du corps féminin avec *Un rêve blond* réalisé en 1994 dans une galerie allemande. Les femmes sont toutes minces, jeunes, blondes, peu vêtues, nues sous des collants et posent telles des sculptures vivantes que le spectateur est invité à regarder par un judas. Ces femmes semblent toutes identiques et apparaissent inaccessibles. Cet air presque botticellien les mystifie et les exclut de toute réalité physique. Le mannequinat est stigmatisé, le corps féminin étant à la merci de la mode. La performance corporelle féministe montre les blessures, fait disparaître le corps (Ana Mendieta), détourne l'image du corps objet<sup>29</sup>. Le physique (la chair) est fréquemment la métaphore du métaphysique (l'émotion)<sup>30</sup>.
- 15 Pour Gina Pane, le « principe de [s]on travail au niveau de la blessure est aussi de dévoiler un processus de violence dans la société. Dans une autre Action, [elle] avai[t] blessé [s]on visage, justement pour lutter contre un tabou qui est très important par rapport au problème de la femme, de son beau visage : pas de rides, faut pas qu'elle vieillisse »<sup>31</sup>. Gina Pane, partagée entre la France et l'Italie est née en 1939 et décédée en 1990. D'abord intéressée par le lien entre l'homme et la nature, elle pratique le Land Art avant de se tourner vers sa propre corporalité. Habituelle des mutilations spectacularisées, elle met en scène les fluides féminins. Vêtue de blanc telle une vierge immaculée, elle s'entaille le bras et laisse son sang se déverser. Le sang est universel, asexué mais revêt des images différentes en fonction du sexe : le sang christique est sacré (le Christ saigne, pas la Vierge puisqu'il s'agit d'une parthénogénèse), le sang versé à la guerre est héroïque, le sang menstruel est maléfique et le sang de l'enfantement est impur. Comme les saignées médicales autrefois, Gina Pane se purifie afin de redonner toute sa place au corps féminin et d'annihiler toute tentative de critique misogyne. La mutilation prend tout son sens dans la blessure qui laisse une trace corporelle temporaire ou pérenne qui n'est autre que le reflet de la blessure psychologique invisible, une invisibilité prégnante pour les artistes femmes. Gina Pane

se sert de ses propres fluides ; Janine Antoni – née en 1964 à Freeport dans les Bahamas – utilise son propre corps pour peindre. Si l'on pense immédiatement aux pinceaux femmes d'Yves Klein (les anthropométries), l'objectif est différent. Janine Antoni cible les parties du corps que l'on change, transforme de manière artificielle dans le seul et unique but de s'embellir et de rentrer dans les canons de beauté imposés par la société. Elle peint avec ses cils couverts de mascara, ou bien avec ses cheveux dégoulinant de teinture lors d'une performance intitulée « Loving care » en 1992 et réalisée à la Anthony Offay Gallery de Londres. Le maquillage est détourné, il devient médium, prétexte à une œuvre d'art.

## Conclusion

- 16 La citation d'Emmanuelle Ollier dans la revue « Corps et Performance » résume l'évolution de la performance féministe et la lie aux actions d'aujourd'hui :

Après avoir dénudé, exhibé dans sa nudité ou absentéisé, sexualisé, mutilé, martyrisé, le corps authentique et militant des artistes-performers des années 1960-1970, assumant ouvertement sa fragilité et sa finitude, a laissé place dès 1980, à un corps plus complexe, affaibli et dominé par les technologies qui le remodelent dans sa chair ou l'agrandissent, le sondent, l'allègent ou l'emprisonnent pour le rendre plus opérationnel et rentable dans la durée.<sup>32</sup>

- 17 Le travail artistique que représentent les performances et installations mêle l'intime comme une confession anti-freudienne en quelque sorte. Il ne s'agit en effet pas de mener une psychanalyse biaisée par les codes patriarcaux, mais de s'appropriier puis de détourner ces codes par de nouveaux outils de travail et de perception sociétale et artistique. Les autoportraits au travail transgressifs des siècles passés ont laissé la place à des monstrations ancrées dans les préoccupations d'aujourd'hui telles que le corps vieillissant, malade. Les performances actuelles utilisent les nouvelles technologies, comme c'est le cas des *self hybridations* ou des chirurgies *live* d'Orlan. Dans les premières, elle mêle son visage à celui de cultures ethniques ; dans les secondes, elle livre en direct l'opération qu'elle a subi pour se faire greffer deux bosses de silicone au niveau des tempes. Ces pratiques interrogent la notion de pouvoir et de supériorité entre sexes et ethnies, et mettent en évidence le caractère hybride de la performance féministe, voire du féminisme de manière plus générale. La notion d'hybridité est à confronter avec l'utilisation des différents supports et médias. On assiste à une démocratisation du corps exposé "brut", sans retouches ou du corps technologisé, retouché à rebours du canon, faisant ainsi se mouvoir le rôle et l'image des femmes. L'objectif de ce corps déssexualisé, débiologisé<sup>33</sup> <sup>34</sup>est, entre autres, de réussir à s'affranchir de la polarisation des caractères relatifs au sexe, de les rendre interchangeables et universaux.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Bartolena, Simona. *Femmes artistes : De la Renaissance au XXIe siècle [Arte al femminile. Donne artiste dal Rinascimento al XXI secolo]*, Paris, Gallimard, 2003, 303 p.
- Bourcier, Marie-Hélène. *Queer Zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011, 263 p.
- Chicago, Judy. *The dinner Party a symbol of our heritage*, United States, Library of Congress, 1979, 255 p.
- Collectif, *Notre corps, nous-mêmes*, Paris, Albin Michel, 1977, 383 p.
- Dumont Fabienne, Sofio Séverine. « Esquisses d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahiers du genre*, n° 43, 2007, p. 17-43.
- Dumont, Fabienne. *La rébellion du Deuxième sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Paris, Les Presses du réel, 2011, 533 p.
- ID. *Des sorcières comme les autres : artistes et féministes dans la France des années 1970*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Archives du féminisme, 2014, 568 p.
- Ferrer Mathilde, Michaud Yves (dir.). *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994, 146 p.
- Fraser, Nancy. « Féminisme, capitalisme et ruses de l'histoire », *Cahiers du genre*, n° 50, 2011, p. 165-192.
- Frontisi-Ducroux, Françoise. « La fille de Dibutade, ou l'inventrice inventée » *Cahiers du genre*, n° 43, 2007, p. 133-151.
- Gouma-Peterson Thalia, Matthiew Patricia. « The Feminist Critique of Art History », *The Art Bulletin*, LXIX, n° 3, septembre 1987, p. 326-357.
- Golberg, Roselee. *Performances. L'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999, 240 p.
- ID. *La performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2001, 232 p.
- Gosling Lucinda, Robinson Hilary, Tobin Amy. *L'art du féminisme. Les images qui ont façonné le combat pour l'égalité, 1857-2017*, Paris, Hugo Image, 2019, 271 p.
- Granier, Caroline. *À armes égales. Les femmes armées dans les romans policiers contemporains*, Cœuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2018, 257 p.
- Guillaumin, Colette. *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de Nature*, Paris, Côté-femmes éditions, 1992, 239 p.
- Haraway, Donna. *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, Arles, Actes Sud, 2009, 485 p.
- Héritier, Françoise. *Masculin-Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996, 332 p.
- Iamurri, Laura. « Questions de genre et histoire de l'art en Italie », *Perspective*, 4, 2007, p. 716-721.
- Jones Amelia, Warr Tracey. *Le corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, 2005, 204 p.
- Lehours, Emilie. « Coupez ce sein que je ne veux plus voir » : travestissements et métamorphoses du corps des femmes dans l'art », *Dire le genre. Avec les mots, avec le corps*, sous la direction de Christine Bard et Frédérique Le Nan, Paris, CNRS, 2019, p. 257-269.

- Mézange Evelyne, Pane Gina. « Actions », *Sorcières*, n° 9, mai 1977, p. 44.
- Nochlin, Linda. *Femmes, art et pouvoir*, Alès, Éditions Jacqueline Chambon, 1993, 251 p.
- Ollier, Emmanuelle. « Le corps à l'épreuve de la Performance », *Ligeia dossiers sur l'art*, XXVI<sup>e</sup> année, n° 121-122-123-124, janvier-juin 2013, p. 33-36.
- Roth, Moira. *The Amazing Decade : Women and Performance Art in America 1970-1980*, Los Angeles, AstroArtz, 1983, 165 p.
- Sauer, Marina. *L'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts 1880-1923*, Paris, École nationale des Beaux-Arts, 1990, 89 p.
- The Guerilla Girls. *The Guerilla Girls bedside Companion to the History of Western Art*, by, New York, Penguin Books, 1998, 91 p.
- Viéville, Camille. « Le détournement comme dénonciation dans l'art féministe des années 1960 et du début des années 1970 », *L'image recyclée*, sous la direction de Georges Roque et Luciano Cheles, *Figures de l'art 23*, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2013, p. 125-133.

## NOTES

1. Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir*, Alès, Éditions Jacqueline Chambon, 1993, p. 28-29.
2. Nancy Fraser, « Féminisme, capitalisme et ruses de l'histoire », *Cahiers du genre*, n° 50, 2011, p. 171.
3. Le court essai de Marina Sauer, *L'Entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts 1880-1923* (Paris, École des Beaux-Arts, 1990) retrace succinctement mais brillamment le parcours du combattant des femmes qui souhaitaient intégrer l'école des Beaux-Arts. Les femmes entrent à l'école en 1900, puis sont autorisées à se présenter au prix de Rome en 1903, mais ce prix n'est attribué à une femme qu'en 1911 pour la première fois (la sculptrice Antoinette Heuvelmans le remporte). À la fin des années 80, les femmes sont plus nombreuses que les hommes à fréquenter l'école, mais seules deux femmes sont cheffes d'atelier.
4. Camille Viéville (2013), « Le détournement comme dénonciation dans l'art féministe des années 1960 et du début des années 1970 », *L'image recyclée*, sous la direction de Georges Roque et Luciano Cheles, *Figures de l'art 23*, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, p. 125-133.
5. Mary Beth Edelson, *Proposals for memorials to the 9 000 000 women burned as witches in the christian era* (1977). Laura Iamurri, dans son article, « Questions de genre et histoire de l'art en Italie » (*Perspective*, 4, 2007, p. 716-721) cite l'ouvrage de Simona Weller, *Il complesso di Michelangelo*, dans lequel elle recense environ 250 artistes italiennes au XX<sup>e</sup> siècle inconnues ou oubliées à la date de 1976 (p. 717).
6. Christine de Pisan a utilisé le même procédé d'effacement dans son ouvrage littéraire *La Cité des Dames* paru en 1405.
7. Roselee Goldberg, *La performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2001, p. 7.
8. Argument développé dans l'ouvrage de Colette Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de Nature*, Paris, Côté-femmes éditions, 1992.
9. Amelia Jones, Tracey Warr, *Le corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, 2005, p. 24.
10. *Ibid.*, p. 11.
11. Roselee Goldberg, *Performances. L'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999, p. 129.
12. The Guerilla Girls, *The Guerilla Girls bedside Companion to the History of Western Art*, by, New York, Penguin Books, 1998, p. 9.

13. Les performances sont rarement géolocalisées ; elles peuvent se dérouler dans des galeries d'art, ouvertes au public, ou dans des lieux privés, avec ou sans public.
14. Fabienne Dumont, *Des sorcières comme les autres : artistes et féministes dans la France des années 1970*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Archives du féminisme, 2014, p. 385.
15. On pensera aux artistes renaissants cités par Giorgio Vasari dans ses biographies encensant l'artiste universel capable d'un éclectisme disciplinaire : Léonard de Vinci, Michel-Ange pour citer les plus célèbres.
16. Fabienne Dumont, *op. cit.*, p. 385.
17. Ce minimalisme se retrouve dans « l'Arte povera », branche artistique soucieuse d'utiliser des matériaux économiques et naturels.
18. On retrouve ce désir d'asexualité et de neutralité dans les fables pour enfants qui prennent alors l'apparence d'animaux.
19. Françoise Frontisi-Ducroux, « La fille de Dibutade, ou l'inventrice inventée » *Cahiers du genre*, n° 43, 2007, p. 133-151.
20. En fonction des traductions, on évoque Dibutade ou Butadès qui ne forment qu'un seul et même personnage : « En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher » : Plin l'Ancien, *Histoire Naturelle*, Livre XXXV (151-152), traduction de Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
21. Amelia Jones, Tracey Warr, *op. cit.*, p. 24).
22. Cfr. Anne Creissels, « Le corps du mythe : Performances du génie créateur », In *Ligeai*, p. 76-90. *L'Autoportrait en Allégorie de la peinture* a été produit à Naples vers 1630 et possède une double signification, car il dépeint à la fois la femme, l'artiste et sa passion. Au moment où Artemisia décida de peindre cette toile, sa célébrité était à son apogée et elle jouissait de la protection de la plus haute noblesse des environs et d'ailleurs. Artemisia a réussi un superbe dégradé de couleurs très nuancées comme le rouge brique, le vert foncé ou le marron avec des reflets dorés. Outre les tons choisis pour la peinture, Artemisia réalisa un travail très laborieux car elle dut utiliser un jeu de glaces en équerre afin de pouvoir se représenter de profil tout en adoptant une position qui semble assez acrobatique. Contrairement aux autres autoportraits, Artemisia a préféré se montrer telle qu'elle travaillait, debout, en tablier, manches relevées et la chevelure en désordre. L'artiste n'a pas souhaité "tricher" en améliorant son aspect physique et en tournant son regard vers le spectateur comme si elle posait. Elle est la seule et unique artiste à s'être représentée de cette manière, d'où sa différence évidente et donc son succès. Sofonisba Anguissola et Lavina Fontana, par exemple, ont exécuté plusieurs autoportraits durant leur carrière mais elles n'ont jamais cherché à "justifier" leur métier par la peinture bien qu'elles se soient souvent représentées au clavecin ou entourées de livres afin de montrer qu'elles étaient cultivées malgré leur sexe.
23. Une belle femme, avec des cheveux noirs, épais, épars, et attachés intentionnellement, avec des cils recourbés, qui montreraient des pensées fantastiques, elle se couvrirait la bouche avec une écharpe nouée derrière ses oreilles, et porterait une chaîne en or autour du cou, de laquelle pendrait un masque et sur lequel il serait écrit *imitatio* sur le front. Elle tiendrait un pinceau d'une main, et dans l'autre la table. Elle serait vêtue d'une robe à l'étoffe moirée [...] : reporté dans Keith Christiansen, *Orazio e Artemisia Gentileschi*, Milan, Skira, 2001, p. 417.
24. Françoise Héritier, *Masculin-Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 26.
25. Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011, p. 13.

26. I met a happy man / A structuralist filmmaker / – But don't call me that / It's something else I do – /He said we are fond of you / You are charming / But don't ask us / To look at your films / We cannot (Moira Roth, *The Amazing Decade : Women and Performance Art in America 1970-1980*, Los Angeles, AstroArtz, p. 14).
27. Simona Bartolena, *op. cit.*, p. 285.
28. Roberta Construction Chart (1975).
29. Amelia Jones, Tracey Warr, *op. cit.*, p. 30.
30. *Ibid.*, p. 14.
31. Entretien entre Evelyne Mézange et Gina Pane, « Actions », *Sorcières*, n° 9, mai 1977, p. 44.
32. Emmanuelle Ollier. « Le corps à l'épreuve de la Performance », *Ligeia dossiers sur l'art*, XXVI<sup>e</sup> année, n° 121-122-123-124, janvier-juin 2013, p. 34.
33. Argument développé dans l'ouvrage de Donna Haraway, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, Arles, Actes Sud, 2009.
34. Caroline Granier fait la même remarque pour les enquêtrices de polar qui doivent s'affranchir des normes de genre dans un contexte professionnel à tendance masculine et misogyne.
- 

## RÉSUMÉS

L'article tend à répertorier les performances féministes et à les présenter sous l'angle d'une démarche de production artistique liée au travail des femmes. Ces performances, vues de prime abord comme des revendications – ce qu'elles sont – sont également l'aboutissement d'une réflexion, de montages techniques relevant d'un processus de travail.

## INDEX

**Index chronologique** : XXe siècle

**Thèmes** : performance, travail artistique, femmes artistes

**Mots-clés** : performance, activisme, féminisme, corporalité, revendication

**Index géographique** : États-Unis, Europe

## AUTEUR

### ÉMILIE HAMON-LEHOURS

Université de Nantes, CRINI

Émilie Hamon-Lehours est docteure en études romanes de Paris-Sorbonne. Ses recherches portent principalement sur les femmes et le milieu artistique. Elle a dirigé un ouvrage sur « La représentation de la sorcière et de la magicienne » publié aux éditions Classiques Garnier en 2021.