



HAL
open science

Ana Mendieta : icône de la contre-performance

Collectif Laboratoire de la contre-performance, Anne Creissels

► **To cite this version:**

Collectif Laboratoire de la contre-performance, Anne Creissels. Ana Mendieta : icône de la contre-performance . Monograma: revista iberoamericana de cultura y pensamiento, 2022, 11 (" I'm Not Your (Dead) Latina". Ana Mendieta. Reminiscencias políticas y estéticas, ", Idoli Castro, Sonia Kerfa (dir.)), pp.138-163. <hal-04496960>

HAL Id: hal-04496960

<https://hal.science/hal-04496960v1>

Submitted on 9 Mar 2024

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.



HAL Authorization



MONOGRAMA

REVISTA IBEROAMERICANA DE CULTURA Y PENSAMIENTO

2022 | número 11 | revistamonograma.com



« I'm Not Your (Dead) Latina ». Ana Mendieta. Reminiscencias políticas y estéticas

Idoli Castro y Sonia Kerfa

Dirección / Direction

Santiago Arroyo Serrano (Universidad de Salamanca / Universidad Europea Miguel de Cervantes)

Secretaría técnica / Technical secretary

Carmen Arroyo Serrano

Comité científico / Advisory board

Oliva Blanco Corujo (Universidad Complutense de Madrid)

Tía Blesa (Universidad de Zaragoza)

Dionisio Cañas (Poeta / City University of New York)

Santiago Cevallos (Universidad Andina de Quito)

Adela Cortina (Universidad de Valencia)

Gemma Gordo (Universidad Autónoma de Madrid)

Laura Hennigfeld (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf)

Laura Juárez (Universidad Nacional de La Plata)

Elena de Lorenzo Álvarez (IFESXVIII / Universidad de Oviedo)

Raquel Macciuci (Universidad Nacional de La Plata)

Philippe Merlo-Morat (Université Lumière Lyon 2)

Elide Pittarello (Università Ca' Foscari de Venezia)

Jesús Ponce Cárdenas (Universidad Complutense de Madrid)

Carmen Rovira (UNAM)

Jaime Siles (Universidad de Valencia)

Antonio Heredia Soriano (Universidad de Salamanca)

José Antonio Otero Parra (Universidad Europea Miguel de Cervantes)

Sergio Ramírez (Escritor)

Comité de redacción / Editorial board

Amaia Arizaleta (Université Toulouse II Jean Jaurès)

Antonella Cancellier (Università di Padova)

Xavier Escudero (Université du Littoral Côte d'Opale)

Kathryn A. Everly (Syracuse University)

Alfonso González-Calero (Editor)

Luis García Jambrina (Universidad de Salamanca)

María Luisa Lobato (Universidad de Burgos)

María del Mar Mañas (Universidad Complutense de Madrid)

Catherine Orsini (Université de Bourgogne)

Hermógenes Perdiguero Villarreal (Universidad de Burgos)

Juan Miguel Valero (Universidad de Salamanca)

José Miguel Puerta Vilchez (Universidad de Granada)

Entidad editora / Publisher

Fundación Iberoamericana de las Industrias Culturales y Creativas

Dirección electrónica / E-mail address

monograma@fibicc.org

Dirección postal / Postal address

C/ Águila, 4 - 28005 Madrid

Los trabajos publicados por *Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento* [www.revistamonograma.com] son artículos de libre acceso distribuidos bajo los términos de la Licencia Creative Commons [BY-NC-ND]. La copia, distribución y comunicación pública de estos trabajos se realizará de acuerdo con la declaración de derechos de autor de esta Revista. Para consultas y permisos, envíe un correo electrónico a monograma@fibicc.org.

The works published by *Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento* [www.revistamonograma.com] are open access articles distributed under the terms of the Creative Commons License [BY-NC-ND]. The copy, distribution and public communication of these works will be according to the copyright notice of this Journal. For inquiries and permissions, please e-mail monograma@fibicc.org.

Monograma circula en las siguientes bases de datos, directorios e índices de impacto: Matriz de Información para el Análisis de Revistas-DOAJ (Directory of Open Access Journals), MIAR, Dialnet, Latindex, Clasificación Integrada de Revistas Científicas-CIRC, ERIHPLUS, Directory of Open Access Scholarly Resources-ROAD, Catálogo BNE, Hispana, EZB (Elektronische Zeitschriftenbibliothek), Biblioteca UNAM-México, Worldcat, Google Scholar.

SUMARIO

págs.

INTRODUCCIÓN

- 6 « **I'm Not Your (Dead) Latina** ». **Ana Mendieta. Reminiscencias políticas y estéticas.**
Idoli Castro y Sonia Kerfa

CAPÍTULO 1 REST IN POLÍTICA

- 23 **Tresser esthétique et politique. Réflexions soufflées par Ana Mendieta.**
Hélène Marquié
- 46 **Ana Mendieta revisitada.**
María Ruido
- 71 **Decolonizing Self-Portraits of Frida Kahlo, Ana Mendieta, and Yreina D. Cervántez.**
Laura E. Pérez

CAPÍTULO 2 ESTÉTICA DE MENDIETA: MENS SANA IN MUNDO INSANO

- 86 **Ana Mendieta y la (est)ética de la desaparición.**
Máximo Aláez Corral
- 108 **Comme le sang dans la neige : Ana Mendieta et la survivance féminine en Amérique du Nord.**
Mélima Simard
- 138 **Ana Mendieta, icône de la contre-performance.**
LABORATOIRE DE LA CONTRE-PERFORMANCE

Ana Mendieta, icône de la contre-performance

LABORATOIRE DE LA CONTRE-PERFORMANCE

labodelacontreperf@gmail.com

Résumé

Cet article propose d'analyser la manière dont Ana Mendieta est citée et réinterprétée par le Laboratoire de la contre-performance, collectif d'artistes et chercheur-e-s basé à Paris, dans deux performances : *Les Contre-archives* (histoire revisitée de la performance au féminin) et *Cabaret conceptuel* (histoire fictionnée d'un cabaret féministe avec pour fil conducteur l'association du corps féminin à la plume). Dans les deux cas, l'icône Mendieta apparaît en bonne place, en tant que figure majeure de la performance incorporant et bousculant les stéréotypes et les motifs d'assignation au féminin véhiculés par de nombreux mythes. Cependant, loin de l'hommage, il s'agit d'opérer un décalage, en confrontant Mendieta à des éléments de la culture populaire, dans un *reenactment* iconoclaste ou une interprétation inattendue. C'est à travers des fictions politiques considérant l'art comme levier d'une critique des normes que le Laboratoire de la contre-performance engage ainsi un dialogue avec les images de

performances de Mendieta des années 1970. Ce point de vue, ouvertement situé et subjectif, est celui d'une recherche-crédation actuelle dans le champ de la performance, questionnant notre rapport à ces performances emblématiques qu'on ne connaît que par leurs traces.

Mots clés: performance, féminin, archive, montage, *reenactment*

Abstract

This article proposes to analyze the way in which Ana Mendieta is quoted and reinterpreted by the Laboratoire de la contre-performance, a collective of artists and researchers based in Paris, in two performances: *Les Contre-archives* (a revisited story of female performance) and *Cabaret conceptuel* (a fictionalized story of a feminist cabaret with the association of the female body and the feather as a common thread). In both cases, the Mendieta icon appears prominently, as a major figure of performance incorporating and challenging stereotypes and feminine motives conveyed by many myths. However, far from tribute, it is about making a shift, by confronting Mendieta with elements of popular culture, in an iconoclastic reenactment or an unexpected interpretation. It is through political fictions considering art as a lever for a critique of standards that the Laboratoire de la contre-performance thus engages in a dialogue with images of Mendieta's performances from the 1970s. This point of view, openly situated and subjective, is that of a current research-creation in the field of performance, questioning our relationship to these emblematic performances that we only know through their traces.

Keywords: performance, feminine, archive, montage, reenactment

Ana Mendieta représente, pour qui s'intéresse à la performance, et singulièrement féminine, une figure incontournable, longtemps méconnue (surtout comparativement à ses homologues masculins), une sorte de « déesse mère » (Creissels 2016) de cet art engageant le corps, ses limites, sa disparition et ses traces. Ce n'est donc pas un hasard si, dans la perspective de recherche-crédation du Laboratoire de la contre-performance, ouvrant un questionnement sur la performance, du point de vue du féminin invisibilisé à travers l'histoire de l'art, Ana Mendieta constitue une référence majeure, une icône. Elle apparaît ainsi dans plusieurs propositions performatives de ce collectif d'artistes et chercheur·e·s. Les traces photographiques montrant Mendieta lors de ses performances des années 1970 font alors l'objet d'une appropriation et d'une interprétation dans des formes relevant de la conférence-performance où la fiction s'imisce dans l'exposé voulu savant.

LA PERFORMANCE DES ARCHIVES : UN POINT DE VUE FÉMINISTE

La conférence-performance intitulée *Les Contre-archives* est une forme scénique hybride d'une vingtaine de minutes, créée au Point éphémère, à Paris, en 2016¹, et reprise en 2018 sous une forme légèrement différente², mêlant contenu théorique et montages incongrus d'éléments hétérogènes (de la culture artistique et de la culture populaire), dans laquelle les liens de la performance à l'archive sont fictionnés afin de déconstruire certains mythes

¹ Les *Contre-archives* ont été présentées le 6 mai 2016 en sortie de résidence, puis le 1er juin 2016 au Point éphémère à Paris dans le cadre du *Festival des petites formes D cousues* (programmateur : David Dibilio), avec le soutien de la Ménagerie de verre dans le cadre des Studiolabs.

² Reprise des *Contre-archives* le 14 mai 2018, aux Beaux-arts de Paris, dans le cadre de la journée d'étude « La performance, espace de visibilité pour les femmes artistes ? » (org. Carole Halimi et Juliette Bertron en partenariat avec AWARE).

patriarcaux relatifs à l'art. Il s'agit de revisiter, de façon tout à la fois iconophile et iconoclaste, des performances féminines historiques et d'interroger la conservation, voire l'institutionnalisation des pratiques performatives. D'emblée, la dimension interprétative associée aux archives est assumée par la production d'objets d'archives fictives, potentielles, faisant résonner, par les gestes qu'elles suscitent, des œuvres historiques.

L'hypothèse de recherche du laboratoire de la contre-performance, énoncée en préambule de la conférence-performance par une voix féminine de synthèse, se situe dans un futur postpatriarcal où la performance artistique serait devenue une forme impossible à cerner. Seul un *reenactment* à partir de « contre-archives », objets pensés comme traces, aussi matérielles que factices, de performances emblématiques, serait à même de restaurer la fluidité rompue, par des siècles d'obscurantisme, entre les gestes du quotidien et ceux de l'art, et de révéler, par-là, l'absolue suprématie des femmes dans ce domaine, et ce, dès la Préhistoire. Des hôtesse mutiques et appliquées, prétendument missionnées par le Laboratoire de la contre-performance, présentent alors les « contre-archives », activent enregistrements sonores et PowerPoint et proposent, comme modèle à suivre, une gestuelle absurdemment minimale à l'aide d'objets divers.

Cette proposition performative, par sa dimension réflexive et une forme de théâtralité (les corps des hôtesse exécutant un ballet bien orchestré), s'inscrit dans le champ de ce que Marie de Brugerolle a désigné par le terme de « post-performance³ » ;

³ Marie de Brugerolle forge le terme de « post-performance », en se référant au travail de Guy de Cointet, et définit ainsi une performance qui se dit elle-même, qui s'affiche en train d'être performée. La performance a un script, elle peut être rejouée. Entretien avec Jean Max Colard dans le cadre des *Grands entretiens*, Biennale de Lyon 2013, vendredi 18, samedi 19, dimanche 20 octobre à la Sucrière et au Mac Lyon, <https://www.youtube.com/watch?v=QRvt-5TD6Xk>.

elle relève du *reenactement*, pratique de reprise assez présente dans la performance des dernières décennies marquées par un changement de paradigme par rapport aux années 1960 et 1970⁴. Tamar Tembeck nomme « re-performance⁵ » ces performances citationnelles et s'intéresse particulièrement à celles engageant un dialogue avec des performances féministes et relevant, selon elle, d'un « mode de réanimation intergénérationnelle d'un patrimoine performatif féministe » (Tembeck 2014). Si la conférence-performance *Les Contre-archives* participe ainsi de ce mouvement paradoxal d'instauration d'un « devenir-canon de l'œuvre contre-canonique » (Tembeck 2014), elle s'émancipe de cette seule fonction en prenant ses distances avec les performances originales, originelles. Plus que de rejouer une performance passée, il s'agit alors de réinventer son histoire⁶. En l'occurrence, la prétendue archive permet de réécrire une histoire de la performance et de redéfinir, par le terme de « contre-performance », le champ même de la performance.



Boite d'archives, gants blancs et contre-archives du Laboratoire de la contre-performance, 2016

⁴ Sur le changement de paradigme opéré par certaines pratiques performatives des années 1990 et 2000, voir Claire Bishop (Bishop 2012 : 219-239). Sur les enjeux du *reenactment* et du récit, voir le colloque organisé à Strasbourg https://accra-recherche.unistra.fr/websites/accra/Activites/Programme_du_colloque_De_l_archive_au_reenactment.pdf.

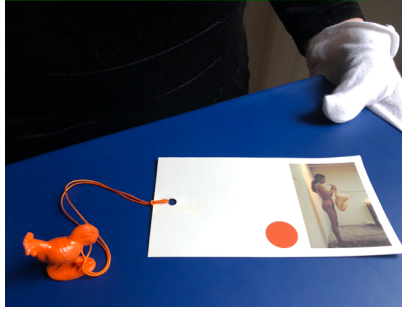
⁵ « Selon l'emploi que je fais de ce terme, la re-performance consiste en la reprise d'une œuvre performative signée par autrui. La reprise peut être autorisée ou appropriative, fidèle ou simplement citationnelle. L'important est qu'il y ait une référence explicite à l'"original" dans les actes qui en sont dérivés » (Tembeck 2014 : 21-37).

⁶ C'est ce que suggère Corinne Melin, à la lumière des « réinventions » d'Allan Kaprow (Melin 2015).

Les « archives » sont disposées sur une table à part ou présentées au public sur un plateau par une des hôtes. Dans les deux cas, ces objets, contrairement à ceux utilisés pour le *reenactment*, ne sont pas manipulés. Ils sont montrés précautionneusement comme des « originaux », les reliques précieuses d'un rituel obscur. Ces objets sont d'ailleurs étiquetés suivant un mode archéologique censé authentifier leur lien à la performance. La vraisemblance s'arrête à l'esthétique archivistique (le carton, les étiquettes, les gants), les objets pris dans la peinture orange affichant leur statut d'artefacts. La fausse archive s'expose comme un concentré de l'œuvre, le prétendu objet d'archive est fétichisé⁷. En effet, les objets s'avèrent être des miniatures, avatars de l'original. Peints en orange, ils semblent appartenir à une même collection, à la fois traces produites et prétendus supports documentaires permettant de faire exister à nouveau la performance historique.

Pour Mendieta, c'est de façon humoristique une petite figurine de poulet qui « condense » la performance *Death of a Chicken*, de 1972. Le jouet d'enfant vient signifier l'animal tout en mettant à distance la violence du sacrifice. Ce petit objet souligne ce faisant la réification à l'œuvre dans cette performance où les corps (celui du poulet sacrifié et celui de Mendieta souillé par le sang animal) se font objets d'un rituel. Devenue symbole, la prétendue archive apparaît davantage comme un produit dérivé, un goodie dévoyant l'intensité tragique de la performance. Il appuie, par contraste, l'idée d'un rituel originel auquel nous n'aurions plus accès.

⁷ Sur le statut des objets des performances, voir Patricia Brignone, Marie de Brugetolle, Arnaud Labelle-Rojoux, Éric Mangion (dir.) 2009.



Archive Mendieta : petite figurine de poulet étiquetée

La question de l'archive est intrinsèquement liée à la performance. En effet, comme Amelia Jones l'a souligné, les performances « historiques » ne peuvent être, à l'heure actuelle, appréhendées que par leurs traces et par l'interprétation de documents (Jones 2005). Plus encore, certain-e-s artistes ont paradoxalement pensé la performance pour l'image, ainsi que l'ont montré différents travaux (Delpeux 2010 ; Bégoc, Boulouch et Zabunyan (dir.) 2011). L'ici et maintenant de la performance est inextricablement lié à la trace, cette dernière pouvant être anticipée, voire pensée comme la performance même. Au-delà du statut de document d'une pratique éphémère, l'archive apparaît dans sa dimension iconique, avec un potentiel fictionnel, favorisant la construction de mythes.

Dans le cas de Mendieta, il est important de préciser combien les traces, de qualité souvent médiocre, semblent importer moins que l'action rituelle. Bien loin sur ce point d'une Gina Pane, Mendieta n'a visiblement pas pensé ses performances pour l'image pas plus que, dans sa courte carrière, elle n'a élaboré une stratégie de monstration des traces ou objets de ses performances. Les archives ne sont pas en ce sens fétichisées par elle. Néanmoins, dans leur qualité même de document, ces traces

font image et contribuent à installer le « mythe Mendieta », celui d'un corps repoussant ses limites dans des actions rituelles violentes, à l'épreuve de sa disparition, de sa dissolution dans la nature ou l'animalité.

Plus largement, les pratiques performatives, en mettant au centre la question du geste, interrogent la mémoire et les imaginaires des corps. Si les corps en performance semblent s'éloigner de l'image, par l'affirmation d'une présence, ils sont néanmoins habités par des représentations (artistiques et culturelles), archives vivantes, survivances conscientes et inconscientes de formules gestuelles incorporées⁸, entre idéologie dominante et subjectivités dissidentes. Pour cette raison, la performance a constitué, pour les artistes femmes, un terrain privilégié de réappropriation d'un imaginaire du corps féminin phallogentré⁹. En effet, un des enjeux de la performance féminine est bien de se réapproprier un corps féminin réifié, ramené au rang de muse, de modèle ou d'image dans une tradition de l'art n'envisageant la création que sur le mode du génie créateur masculin (Nochlin 1993 ; Parker et Pollock 1981).

Pour Ana Mendieta, il s'agit non seulement de déconstruire les représentations du féminin mais également d'altérer, par la réactualisation de rituels afro-cubains, une imagerie occidentalocentrée. C'est ainsi que sa performance *Death of a Chicken* peut être vue comme faisant écho au mythe de Lédà et le cygne et à la réinterprétation *in vivo* qu'en font les actionnistes viennois (Creissels 2009). Le corps de Mendieta est en ce sens traversé

⁸ L'anthropologie des images, telle qu'elle a été pensée par Aby Warburg, permet ainsi de penser un lien de réciprocité entre les corps et les images, ces dernières pouvant également conformer les corps. Sur cette question, voir Philippe-Alain Michaud 1998. Voir également Georges Didi-Huberman 2002.

⁹ Sur cette question, voir Juliette Bertron, Carole Halimi et Ana Halkema (dir.) 2020.

par de nombreuses représentations. L'incorporation de mythes, à travers la performance pensée comme rituel, où le corps s'ouvre à l'animalité, permet chez Mendieta de déplacer les motifs d'assignation à une féminité restrictive, convenue.

En présentant des « contre-archives » sur le mode de la conférence-performance, le Laboratoire de la contre-performance investit ce lien de la performance à l'archive mais aussi de la performance au féminisme en restaurant une généalogie de la performance féminine, quand ce sont plus volontiers des artistes hommes qui sont cités (Joseph Beuys, Chris Burden, Allan Kaprow, etc...). La « recherche-fiction », ainsi qu'on pourrait définir cette pratique, aurait ainsi pour vertu d'interroger l'invisibilisation des femmes dans l'histoire de l'art et de mettre en critique une prétendue objectivité historique non située¹⁰.

Le laboratoire de la contre-performance participe d'une tendance, perceptible sur la scène contemporaine de la performance, à utiliser des archives, particulièrement dans le cadre de conférences-performances¹¹. C'est bien souvent à une relecture de l'histoire (de l'art) que ces propositions nous invitent, utilisant l'archive de manière dynamique et iconoclaste. La forme conférence, en opérant un double déplacement (de la science et de l'art), permet d'interroger la prégnance de l'histoire sur les corps mais aussi la façon dont les corps (et leurs représentations) affectent l'histoire. Si un travail de mémoire est nécessaire pour envisager un geste de résistance, le recours à la fiction s'avère également une stratégie cruciale dans cette

¹⁰ Sur la question des savoirs situés, voir Donna Haraway 1991.

¹¹ Sur ce format hybride et ses enjeux dans l'art contemporain, voir Vangelis Athanassopoulos (dir.) 2018. Pour une réflexion sur la forme conférence et son potentiel performatif, voir Laurence Corbel, Bénédicte Boisson, Anne Creissels, Camille Noûs (dir.) 2021.

archéologie de l'invisibilité. Face aux oublis de l'histoire, la recherche-fiction (nourrie d'une approche anthropologique), en opérant un déplacement de point de vue, permet de construire de nouveaux récits¹². Dans les *Contre-archives*, le montage incongru d'éléments hétérogènes contribue à une déconstruction des idéologies, ouvrant des espaces de questionnement.

MONTAGES ICONOCLASTES ET INTERPRÉTATIONS INTEMPESTIVES

Une prétendue archive sonore accompagne, sur le PowerPoint, la diapositive titrée « Contre-rituel » montrant la photographie de la performance *Death of a Chicken* d'Ana Mendieta : il s'agit de la chanson *Femme, femme, femme* de Serge Lama (1978), enregistrée sur une cassette à bande (comme l'indique de façon appuyée le pictogramme figurant sur la diapositive) et diffusée via un vieux dictaphone. Aucune illusion n'est permise, la bande-son n'a manifestement rien à voir avec l'image. Pourquoi cette chanson française sur cette archive de performance américaine ? Deux mondes sans aucun lien se heurtent : la culture savante de la performance artistique engagée jouxte la culture populaire du divertissement, l'apologie de « la » femme est mise sur le même plan que le sacrifice du féminin, les clichés misogynies se frottent à la subjectivité féminine, la culture du viol à la française trouve un écho dans la violence d'une forme de *Body art* nourrie de théories féministes américaines¹³.

¹² On pense ici particulièrement aux conférences-performances de Louise Hervé et Clovis Maillot, de Kapwani Kiwanga (*Afrogalactica*, initiée en 2011) ou encore de Clélia Barbut et Charlotte Hubert (*Aquagymologie*, initiée en 2015).

¹³ Sur les liens de Mendieta au féminisme et, en particulier, les relations entre Mendieta et Lippard, voir Olga M. Viso (Viso 2004 : 46 et 70-76). Voir également Julia P. Hertzberg (Hertzberg 2004 : 175-178).



Diapositive montrant l'image de la performance de Mendieta, *Death of a Chicken*, de 1972

Les trois hôtesse derrière la table de présentation entament alors, après avoir pris entre leur pouce et leur index et brandi devant elles une petite plume orange, une chorégraphie minimale. Sur le refrain de la chanson « Femme, femme, femme », elles exercent, chacune puis ensemble, une légère rotation du poignet. Ce geste léger rompt avec la violence de la représentation projetée derrière les hôtesse, en même temps qu'il vient la souligner. L'image d'un ballet absurde et décalé s'interpose entre l'image de Mendieta nue tenant un poulet ensanglanté et la chanson de Serge Lama, ajoutant encore une dimension au rapprochement incongru.



Vue de la conférence-performance au Point éphémère à Paris, le 6 mai 2016

Montés ensemble, les éléments par trop hétérogènes entrent en collision au lieu de s'accompagner. Le « montage des attractions¹⁴ » produit un autre sens, les chocs sémantiques et visuels font entendre autrement ces paroles que l'on n'écoute habituellement pas et qui s'avèrent être d'une misogynie effrayante. La voix grave et triviale du chanteur invitait son ami à la fête tranche avec l'air tragique d'Ana Mendieta sur le document relatant la performance mais aussi avec les performeuses qui, bien qu'en position de chœur accompagnant la chanson, affichent une certaine gravité. Des registres différents s'opposent, des univers antagonistes se heurtent.

La chanson évoque, sans complexe, « la fête charnelle avec les plus belles » et s'inscrit dans une tradition de la chanson française banalisant le proxénétisme et l'instrumentalisation du corps des femmes. « Fais-nous in the room du Prosper Youp-la-youp-la boum » renvoie en effet à la chanson *Prosper (Yop la boum)*, composée en 1935 et interprétée par Maurice Chevalier, qui décrivait sans détour et sur un ton enjoué les activités du Grand Prosper, proxénète sans scrupules maltraitant les prostituées sous sa « protection ». Serge Lama enrobe à son tour de glamour cette idéologie machiste et misogyne faisant du corps féminin un simple instrument de satisfaction des désirs masculins.

Hé, l'ami, mets ton habit de fête
Ton cœur de paillettes et ton regard heureux
Ce soir je t'emmène, on va faire la fête tous les deux
La fête charnelle avec les plus belles
J'ai gagné le gros lot
Ce soir c'est la vie de château
Femme, femme, femme, fais-nous voir le ciel

¹⁴ Sur cette pratique renvoyant au montage cinématographique tel qu'envisagé par Eisenstein, voir Jacques Aumont 1979.

Femme, femme, femme, fais-nous du soleil
 Femme, femme, femme, rends-nous les ballons
 Les ballons rouges et ronds de notre enfance
 Femme, femme, femme, fais-nous voir l'amour
 Femme, femme, femme, sous son meilleur jour
 Femme, femme, femme, fais-nous in the room
 Du prosper Youp-la youp-la boum.

Cette idéologie, qui tend à banaliser le viol, a précisément été battue en brèche par Mendieta qui réalise en 1973 la performance *Rape Scene* qui dialogue avec *Death of a Chicken*, dans ce qu'elle met en scène la violence et l'animalisation. Cette performance, montrant le corps attaché, nu et ensanglanté de Mendieta, comme ayant été victime d'un viol, fait très directement écho au viol de plusieurs étudiantes sur le campus où elle étudiait. Il y a une inadéquation de Mendieta à l'idéologie véhiculée par la chanson de Lama. Entre vulnérabilité de l'animal sacrificiel et puissance chamanique, le corps nu de Mendieta (d'une nudité pensée comme originelle) constitue la contre-figure des corps dénudés et érotisés de la féminité divertissante à consommer. Comme le revers de la médaille, l'envers du fantasme, de la féminité fétichisée, glorifiée, de l'idéal féminin, la chair, avec Ana Mendieta, est malmenée, la consommation qu'on peut en faire questionnée.

Ennui, gravité, minimalisme du geste : pas plus que Mendieta, les hôtesse ne collent à l'image de la femme promue par les paroles de la chanson. À l'opposé de l'exubérance et de l'apologie de la débauche, elles portent l'attention sur la contrainte ordinaire exercée sur ces corps subalternes d'hôtesse, réduites au silence et à un rôle décoratif. Figures de potiches peu souriantes, vêtues de noir, elles semblent néanmoins vouloir mettre un terme à ces rituels machistes ancestraux. La chorégraphie prend alors une dimension

quasi funeste, signant la fin d'un patriarcat rance. Leur rôle est paradoxal, à la fois figures de la soumission et contre-figures de cette féminité bridée. La femme-objet toute dévolue à la rotation d'une petite plume de couleur artificielle montre l'absurdité d'une réification du corps féminin, et expose l'impasse du fantasme, la construction de toutes pièces et le ridicule d'une telle idéologie.

Dans une conception relationnelle et circulante du pouvoir, les hôtes du Laboratoire font tour à tour le geste, sans hiérarchie, constituant ainsi un ballet à la banalité apparente mais trompeuse. Le geste « femme, femme, femme... » s'imprime et se fait insistant à force d'être répété à l'identique comme un slogan. Il acquiert une autre dimension, un autre sens, plus subversif, plus politique. Lassante voire lancinante, la chorégraphie minimale devient alors un instrument de propagande. La misogynie de la chanson populaire est détournée à des fins émancipatrices. Le mot « femme », utilisé dans la chanson pour susciter un désir masculin, se meut en une sorte d'appel à la conscience féministe. Ainsi, le chœur formé par les hôtes derrière leur table de démonstration, en se mêlant à l'icône Mendieta projetée, constitue une allégorie de la sororité, notion présente en filigrane dans les *Contre-archives* et, plus largement, dans toutes les propositions du Laboratoire de la contre-performance.

Lire Mendieta à la lueur de Serge Lama et considérer ce dernier à la lueur de Mendieta revient à questionner l'association du corps féminin au volatile, ses dérives sexistes mais aussi ses enjeux émancipatoires. En effet, si l'animalisation constitue un cliché réducteur, elle s'avère également être un outil permettant d'échapper au contrôle masculin et de construire des figures de résistance. Incorporer la plume, à l'instar de Mendieta, peut ainsi, sous l'apparente légèreté, relever d'un geste politique.

INCORPORER LA PLUME : LE CABARET ALTÉRÉ

C'est à partir de ce questionnement que l'idée d'un autre projet est née, associant ces termes contradictoires : le concept d'un côté et le cabaret de l'autre (établissement où l'on regarde un spectacle divertissant tout en consommant). Mendieta apparaît à nouveau, avec d'autres artistes, dans une fiction politique qui prit d'abord la forme d'une conférence-performance (*Kit Cabaret conceptuel ou comment devenir dépositaire d'un geste collectif*, en mai 2019¹⁵) et qui s'est prolongée sous une forme scénique (*Cabaret conceptuel*, en décembre 2019¹⁶). Cette recherche-fiction postule que, contrairement à l'image frivole qui lui est couramment associée, le cabaret serait un lieu d'affirmation féministe. De ce postulat, découle une relecture totalement fictionnée du cabaret, de l'aube de l'humanité jusqu'à nos jours.

Dans cette performance, les spectateur-ric-e-s sont invité-e-s par les hôtes du Laboratoire (l'une en position d'accueil, une autre tenant le vestiaire et la dernière dans un rôle d'ouvreuse) à prendre place sur des tables disposées en arc de cercle face à la scène matérialisée par la projection d'une image de plume orange lumineuse surmontée du titre « Cabaret conceptuel » évoquant une enseigne. Une douce lumière ainsi que la musique *Wilkommen, Bienvenue, Welcome* (musique de John Kander et paroles de Fred Ebb, 1966) popularisée par le film *Cabaret* de Bob Fosse (1972) contribuent à créer une ambiance cabaret. Une voix off féminine d'ordinateur vient alors rompre ce climat en installant la scène de la conférence et de la fiction politique. Des images hétérogènes

¹⁵ Présentation à Immanence Espace d'art, Paris, le 19 mai 2019, dans le cadre du colloque *L'œuvre multipliée au prisme de la collection et de l'archive* (dir. : Océane Delleaux et Frédérique Lecerf).

¹⁶ Présentation dans le cadre du *Week-end Focus* (programmateur : David Dibilio), au Point éphémère, Paris, le 8 décembre 2019, avec le soutien de la Ménagerie de verre dans le cadre des Studiolabs.

(des publicités, des vues de cabarets...) viennent se substituer au titre quelque peu trompeur.

La parole ainsi déléguée souligne l'absence des corps réels dans l'espace scénique, les hôtesse du Laboratoire de la contre-performance restant dans leur rôle d'accueil, et ne quittant pas les coulisses à l'arrière du public. Ce dernier se trouve à occuper la scène du cabaret, en l'absence des performeuses, et à assister à ce cabaret-conférence où la prise de notes se fait à la lueur de la bougie (des papiers et des crayons ayant été mis à disposition à la place des couverts sur les tables). En place et lieu du spectacle, se tient donc une conférence et, hors scène, une fois la conférence terminée, se montent finalement des stands (forme éphémère et dévaluée reléguant le spectacle aux coulisses) tenus par les hôtesse, pour s'essayer au geste « cabaret conceptuel » et éventuellement devenir dépositaire du kit¹⁷.

Par le dispositif citant la scène du cabaret tout en la déjouant, le Laboratoire de la contre-performance tente de révéler la violence d'une idéologie s'exprimant dans la culture populaire qui réifie les corps féminins en en faisant de purs objets de fantasme, destinés à satisfaire un supposé désir masculin. La danseuse de cabaret y apparaît en effet comme le paradigme de cette féminité volatile, futile et fascinante (Christen 2017). Dans le diaporama de la partie conférence, l'association du corps féminin à la plume et, par extension, du féminin au volatile, donne lieu à une critique de la réification du corps féminin, particulièrement perceptible dans la publicité.

¹⁷ Ce kit Cabaret conceptuel est un multiple qui déjoue le système marchand de l'art. On ne peut l'acheter, ni même en être propriétaire, mais simplement en devenir dépositaire, ce qui constitue un engagement à en prendre soin et à activer le geste immatériel qu'il recèle (le kit comprend une petite plume et une partition du geste de rotation du poignet). Un contrat lie les dépositaires au laboratoire de la contre-performance, sur le principe du don et du contre-don. Voir, pour plus de détails, le diaporama de la conférence-performance *Kit Cabaret conceptuel ou comment devenir dépositaire d'un geste collectif* accessible en vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=ZgXakG0b0UA>

Déplumer, plumer ou remplumer, participent de la même idéologie, visant à soumettre les corps à la consommation. Découpage et formatage, sont autant d'opérations de cette industrialisation du volatile. (...) C'est un des ressorts de la publicité, que de jouer sur cette animalisation avilissante, de vanter la consommation du corps féminin. Érotisé, et ridiculisé dans le même temps, avec des sous-entendus sexuels salaces, le féminin volatile est au menu d'une conception étroite, fondée sur des rapports de domination entre hommes et femmes, mais aussi entre humains et animaux. (extrait de la voix off)



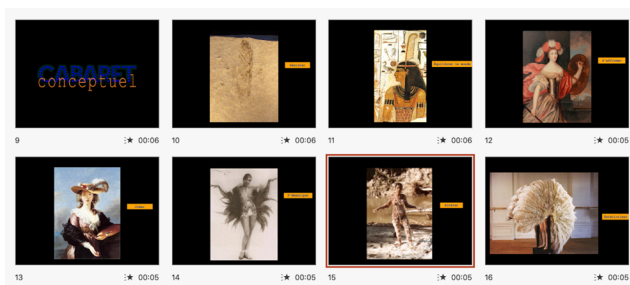
Diapositive montrant des images publicitaires

À ce constat, succède une relecture du cabaret envisagé comme « conceptuel » :

Comment le cabaret a-t-il pu être associé à cette idéologie ? Les recherches du laboratoire de la contre-performance montrent, au contraire, que le cabaret aurait, de tout temps, été un lieu de

résistance, d'expression de la différence, de la marginalité. Pourquoi cet aspect a-t-il été effacé ? L'hypothèse du laboratoire de la contre-performance est que, loin d'être un simple accessoire, la plume, emblème du cabaret, serait éminemment porteuse de sens. Elle aurait un pouvoir d'action, elle porterait en elle tous les possibles d'un *empowerment* féminin. La plume, subversive par excellence, représenterait un danger potentiel, que des siècles d'obscurantisme, auraient tenté de neutraliser. Il est nécessaire de remonter aux sources conceptuelles du cabaret, de revenir à ses origines méconnues, à ses traces pré-humaines, à sa forme archétypale fossilisée, pour souligner ses enjeux politiques. (Extrait de la voix off)

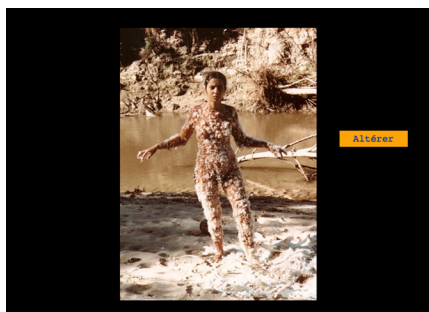
S'ensuit un réexamen des figures emblématiques (de la déesse Mâat à Rebecca Horn en passant par Élisabeth Vigée-Lebrun et Joséphine Baker) de ce prétendu « cabaret conceptuel ». Mendieta apparaît, dans ce montage à la fois incongru et érudit, aux côtés de Joséphine Baker, l'égérie noire des années 1920. Est ainsi pointée la place des corps racisés dans l'imagerie du féminin. La notion d'exotisme, que toutes deux incorporent et déplacent dans le même temps, est interrogée. Au sujet de Joséphine Baker, Griselda Pollock évoque une stratégie d'investissement du regard de l'autre permettant paradoxalement une émancipation (2000 : 41-96), quand le cliché et l'imagerie peuvent contribuer à déjouer une forme de victimisation.



Capture d'une partie du diaporama projeté

Bien que dénudée et couverte de plumes, Mendieta, sur l'image de la performance *Sans titre (Blood and Feathers)*, de 1974, constitue la parfaite contre-figure de la danseuse de cabaret. Les plumes, au lieu de faire écran pour un corps magnifié et érotisé apparaissent comme la peau même de ce corps féminin qu'on aurait déplumé, comme les restes d'un animal sacrificiel. La voix off commente ainsi la diapositive montrant Mendieta :

Avec Ana Mendieta, la plume s'incorpore, créant les conditions d'une métamorphose profonde. Animalisé, couvert de sang et de plumes, le corps féminin fait le sacrifice de l'esthétique, et ouvre le cabaret à l'altérité. (Extrait de la voix off)



Diapositive montrant l'image de la performance de Mendieta, *Sans titre (Blood and Feathers)*, de 1974

Promouvoir ainsi Ana Mendieta « danseuse de cabaret conceptuel », au-delà du propos irrévérencieux et iconoclaste, ou du contresens apparent, mène à penser la portée de ses performances en dehors du strict champ de l'art contemporain. C'est une façon de miner l'imagerie du cabaret et d'ouvrir un questionnement sur les motifs d'assignation du féminin et leur capacité à devenir des outils d'*empowerment*. Dans cette perspective, les œuvres d'art contemporain s'avèrent être des leviers possibles d'une critique de la normalisation des corps, des exemples d'affirmations de subjectivités diverses ouvrant à l'altérité.



Dispositif scénique du *Cabaret conceptuel*, Point éphémère, Paris, décembre 2019

À la fin de la conférence, le *Galop infernal d'Orphée aux enfers* de Jacques Offenbach (1858), musique reprise pour le French Cancan, retentit. Alors que la lumière se rallume derrière les spectateur·rice·s, les hôtes installent des stands. L'un d'eux est constitué d'une poupée gonflable, (sus)pendue par le cou, sur laquelle est accroché un panneau en forme de silhouette de buste où sont collés des petits papiers à détacher avec des phrases à lire, aussi bien misogynes que féministes, contenant le mot « femme » et issues indifféremment de la littérature, de la philosophie et de la chanson. Cette figure de la féminité comme offerte et sacrifiée,

à la fois étandard et objet de fantasme, dialogue singulièrement avec l'œuvre de Mendieta. Les papiers sur la poupée, comme les plumes sur le corps de Mendieta, métamorphosent la nudité et transforment l'objet sexuel en corps politique, interpellant les spectateur·rice·s dans une économie de l'art voulue moins marchande que réflexive.

ÉCONOMIE DE LA CONTRE-PERFORMANCE

Il est nécessaire de revenir sur la notion de « contre-performance » afin de comprendre la place singulière que Mendieta tient, à un niveau plus symbolique, au sein du Laboratoire de la contre-performance. Ce collectif d'artistes et chercheur·e·s, fondé en 2014, qui interroge les fondements, les artifices, les rituels, les mythes et le quotidien du geste artistique, use en effet de cette notion de « contre-performance » comme d'un outil critique à plusieurs niveaux, dans des recherches théoriques et empiriques portant sur ce que l'on nomme dans l'art la « performance ».

La « contre-performance », éminemment polysémique, permet tout d'abord d'aller à l'encontre des attendus de performance (sportive, d'entreprise...) et de souligner que, dans l'art, la performance relève souvent de contre-performances (gestes inutiles, actions absurdes). En même temps, c'est une posture critique à l'égard de certains mythes liés à la performance artistique (le corps souffrant, la violence...). Les corps policés des hôtes·ses sont en ce sens des « contre-figures » des corps en performance (en particuliers ceux, historiques, de la période héroïque de la performance) : ce sont des corps en quelque sorte « post-performants ». Ces figures subalternes (au service du laboratoire qu'elles représentent) rompent avec la figure de l'artiste en performance, volontiers démiurge ou chaman.

Le Laboratoire de la contre-performance revendique par ailleurs une économie de moyens, loin des attendus spectaculaires. Le dispositif scénique est réduit à l'essentiel, les corps en jeu ne déploient aucune virtuosité. Recyclant des objets pour créer les accessoires utiles à ses actions, mais aussi pour réaliser des multiples échappant à l'économie marchande de l'art, misant sur des propositions légères, en termes de coût et de mise en œuvre, le collectif s'inscrit dans une forme de décroissance et milite de fait pour une conception de l'œuvre comme objet de transmission et de réflexion plus que comme spectacle dispendieux à consommer. La « performance » est moins là pour impressionner le public que pour l'inviter à se questionner sur sa place et la place de l'art : c'est, en ce sens, une « contre-performance ».

Cette critique du spectacle, portée paradoxalement par des formes scéniques, implique de déjouer les attendus du public, en déplaçant par exemple la scène ou le contenu censé y prendre place. Les glissements d'un registre à l'autre et d'un domaine à l'autre, ainsi que les formes hybrides choisies, entre l'énoncé théorique et le spectacle, bousculent les cadres et les dispositifs disciplinaires, interrogeant les places auxquelles sont assigné·e·s artistes et spectateur·rice·s. Le rapport au public, intégrant la transmission d'un savoir, tend à briser le 4^e mur et à instaurer une fluidité entre le quotidien et l'artistique. Dans cette déconstruction et cette réflexivité, la performance se redéfinit jusque dans des formes dévaluées, étrangères ou contraires à ce que l'on considère comme « artistique ».

Le « contre » permet enfin une relecture, en particulier de l'histoire de l'art, et de la performance, dans la perspective d'une contre-histoire dans laquelle la place des femmes serait réévaluée. C'est ici que la figure de Mendieta constitue une sorte d'icône

pour le laboratoire de la contre-performance. Elle incarne à plus d'un titre l'invisibilisation dont ont été et sont encore victimes les artistes femmes. Que ce soit par son œuvre ou par sa vie, elle témoigne de la difficulté, en tant que femme, à résister, marquée par la disparition de manière polysémique. À travers ses multiples transformations, le corps de Mendieta explore ses limites, ses extensions possibles mais aussi sa perte. En particulier dans la série des *Siluetas*, Mendieta orchestre la disparition de son corps, sa dissolution dans la nature. Mais la mort prématurée de l'artiste (en 1985, elle tombe du 34^e étage de l'appartement new-yorkais de son époux Carl André, qui est accusé d'homicide, puis disculpé) contribue à faire d'elle un symbole du féminisme (Redfern et Caron 2011).

Ana Mendieta lègue un héritage puissant et riche de questions relatives à la performance et au féminisme. Contemporaine de la deuxième vague du féminisme, proche de Lucy Lippard, son œuvre trouve une actualité dans le développement récent de formes d'écoféminisme qui se tiennent à bonne distance des thèses essentialistes comme des fantômes universalistes (Dejoie 2019). Sa vie et son œuvre résonnent singulièrement face aux actuelles réflexions anti-spécistes et face aux divers mouvements contre les féminicides et les violences sexuelles systémiques à l'encontre des femmes. Ana Mendieta incarne ainsi avec force la résistance à l'oubli, aux normes et aux catégories, icône d'un féminin polymorphe et polysémique, en perpétuelle métamorphose : un féminin pluriel dont le collectif d'artistes et chercheur-e-s qui constitue le Laboratoire de la contre-performance ne peut que se réclamer.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Athanassopoulos, Vangelis (dir.) (2018). *Quand le discours se fait geste. Regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon : Les presses du réel.

Aumont, Jacques (1979). *Montage Eisenstein*, Paris : Albatros.

Bégoc, Janig, Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan (dir.) (2011). *La performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes : PUR.

Bertron, Juliette, Carole Halimi et Ana Halkema (dir.) (2020). *La performance : un espace de visibilité pour les femmes artistes ?*, Paris : Co-édition AWARE Archives of Women Artists, Research and Exhibitions, LISAA, UPEM.

Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, New York : Verso.

Boisson, Bénédicte, Laurence Corbel, Anne Creissels et Camille Noûs (dir.) (2021). « La conférence comme performance : formes et actes du discours (XIX^e-XXI^e siècles) », *Déméter*, # 5 | Été-Hiver. Disponible sur : <https://demeter.univ-lille.fr/categorie5/ete-2020> [consulté le 1 décembre 2020]

Brignone, Patricia, Marie de Brugerolle, Arnaud Labelle-Rojoux et Éric Mangion (dir.) (2009). *Ne pas jouer avec des choses mortes*, Dijon : Les Presses du réel.

Christen, Justine (2017). « Loïe Fuller et la poésie des voiles », *Fabula-LhT*, n°18, « Un je-ne-sais-quoi de “poétique” », avril. Disponible sur <https://www.fabula.org/lht/18/christen.html> [consulté le 13 septembre 2020]

Creissels, Anne (2009). *Prêter son corps au mythe. Le féminin et l'art contemporain*, Paris : Le Félin.

Creissels, Anne (2016). « Ana Mendieta, “déesse mère” de la performance ». *Hippocampe*, n° 13, p. 38-47.

Dejoie, Caroline (2019). « Pour une lecture d'Ana Mendieta en sorcière *queer* et écoféministe », *En marges !*, n° 2, avril, p. 4-8. Disponible sur : <https://enmarges.fr/2019/04/25/pour-une-lecture-dana-mendieta-en-sorciere-queer-et-ecofeministe/> [consulté le 26 janvier 2021].

Delpeux, Sophie (2010). *Le corps-caméra. Le performer et son image*, Paris : Textuel.

Didi-Huberman, Georges (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Éditions de Minuit.

Haraway, Donna (1991). *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, Londres : Free Association Books.

Hertzberg, Julia P. (2004). « Ana Mendieta's Iowa years », in cat. expo. *Ana Mendieta : Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985*, Whitney Museum of American Art, New York, 1^{er} juin-19 septembre, p. 137-178.

Jones, Amelia (2005). « Retour au corps, là où toutes les failles se produisent dans la culture occidentale », in Warr, Tracey (éd.), *Le corps de l'artiste*, trad. de l'américain par Denis-Armand Canal, Paris : Phaidon.

Melin, Corinne (2015). « L'artiste reenactor, la performance historique et la documentation visuelle », *Échappées*, Revue

annuelle d'art et de design, ESA Pyrénées éditions - Ecole supérieure d'art des Pyrénées. Disponible sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01592441/document> [consulté le 15 septembre 2020]

Michaud, Philippe-Alain (1998). *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris.

Nochlin, Linda (1993), *Femmes, art et pouvoir*, trad. de l'anglais (américain) par Oristelle Bonis, Nîmes : Jacqueline Chambon.

Parker, Rozsika et Griselda Pollock (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres : Pandora Press.

Pollock, Griselda (2000). « Visions du sexe. Représentation, féminité et modernité dans les années vingt », in Michel, Régis (dir.), *Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art ?*, Paris : Énsb-a, p. 41-96.

Redfern, Christine et Caro Caron (2011) *Qui est Ana Mendieta ?*, Montréal : Éditions du Remue-ménage.

Tembeck, Tamar (2014). « Re-performer le matrimoine : perspectives et témoignages sur l'héritage féministe en art actuel », *Recherches féministes*, volume 27, issue 2, p. 21-37. Disponible sur <https://www.erudit.org/en/journals/rf/2014-v27-n2-rf01646/1027916ar/> [consulté le 7 décembre 2020].

Viso, Olga M. (2004). « The Memory of History », in cat. expo. *Ana Mendieta : Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985*, Whitney Museum of American Art, New York, 1^{er} juin-19 septembre, p. 35-135.