

**La métamorphose de l'objet : La nouvelle représentation
de la femme dans l'art de la performance “ féministe ”
des années 1960/ 1970**

Maria Lehman

► **To cite this version:**

Maria Lehman. La métamorphose de l'objet : La nouvelle représentation de la femme dans l'art de la performance “ féministe ” des années 1960/ 1970. Nouveaux Imaginaires du Féminin, Sep 2017, Nice, France. Nouveaux Imaginaires, 2017. <hal-01665788>

HAL Id: hal-01665788

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01665788>

Submitted on 16 Dec 2017

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.

La métamorphose de l'objet : La nouvelle représentation de la femme dans l'art de la performance « féministe »¹ des années 1960/ 1970

Maria Rosa Lehman, Université Panthéon-Sorbonne

De nombreuses et bouillantes tensions menacent la génération de l'époque d'après-guerre : tout juste après la découverte de l'ampleur des atrocités commises par les nationaux-socialistes (notamment les camps de concentrations), des conflits armés comme la guerre d'Algérie (1954-1962) et du Vietnam (1955-1975), en plus de la pression de la guerre froide et la crainte d'un conflit nucléaire, pèsent sur les esprits.

Fatiguée de la guerre, et insatisfaite par l'autorité étatique – qui est considérée comme cause de conflits globaux desquels souffre l'humanité –, la jeune génération réalise que les sociétés occidentales sont des « démocraties incomplètes » (Fink, Gassert, Junker : 23) qui ne respectent ni ses idéaux, ni les promesses de la société d'abondance de l'après-guerre. Les pouvoirs en place ne réussissent pas à susciter une transformation fondamentale ou à apporter des changements sociopolitiques élémentaires, réclamés dans les pays occidentaux. En résulte un esprit de contestation, un « Widerstandsgeist » (Herding : 13) dont personne n'arrive à prévoir l'ampleur et l'impact: « L'événement échappe aux catégories d'analyse habituelles. Il n'était pas plus prévisible qu'il n'est ressaisissable *a posteriori*. » (Collet, 2015 : 43). La tension atteint enfin son paroxysme et, finalement, tout éclate : des « millions des jeunes » se soulèvent à la fin des années 1960 pour mettre fin « au consensus politique d'après-guerre » (Edmond : 3).

Dans ce climat où « [...] l'attention se tournait vers les structures de la société qui avaient rendu possibles les atrocités [...] » (Iles : 291) s'inscrivent les différents

¹En utilisant cette terminologie, nous sommes consciente de l'ambiguïté de celle-ci. Abigail Solomon-Godeau s'interroge par exemple sur ce que signifie un art dit féministe, en soulignant l'étiquette restreignante qu'il représente. Nous considérons pour notre part qu'il faut plutôt parler d'un « art of feminism » (Abigail Solomon-Godeau : 41), ou, comme l'écrit Kathy Battista (Battista : 1), d'un art *influencé* par le féminisme.

mouvements se vouant à la libération des femmes. En effet, des grandes manifestations féministes qui, elles-aussi à la recherche une subversion de la société, se lient aux révoltes étudiantes des années 1960 qui ont lieu dans la plupart de centres urbains en Europe et aux États-Unis. S'adressant au « specific gender role » (Dekel : 12)² attribué au sexe féminin, les activistes souhaitent réformer profondément non seulement ce que recouvre le terme *femme*, mais aussi la place de celle-ci au sein de la société et de la culture. Elles font entièrement leur le slogan de l'époque « TRANSFORMER LE MONDE C'EST AUSSI CHANGER LA VIE. »³

Parmi les nombreux enjeux discutés et exposés à l'époque par des femmes mobilisées, un en particulier saute aux yeux : en se basant sur un article de Roland Barthes, « Change the object itself » – qui remet en question « the representation of meaning » (Barthes : 167), il s'agit de transformer l'essence même de l'image de la femme – sa représentation ne dépendant pas d'elle, mais des autres, notamment des hommes, les *Machtträger* de la société. Car, disent les féministes (et Barthes), si l'objet doit être modifié, c'est également le système qui produit celui-ci qui devrait subir un changement : il ne suffit pas de changer « the symbols but to challenge the symbolic itself » (Barthes : 167). En autres termes, si on veut altérer le statut de la femme dans la société, on devrait commencer non seulement par transformer la représentation même de celle-ci, mais contester également les structures qui la fixent.

En effet, « [...] the very category of “woman” is constructed in representation [...] » (Wolff : 2). Le terme de féminité est défini comme une construction sociale fixée par la culture patriarcale qui exerce à travers de celle-ci son pouvoir sur « l'autre » sexe. Griselda Pollock affirme que le stéréotype féminin « [...] operates as a necessary term of difference, the foil against which a never-acknowledged masculine privilege [...] » (Pollock: 24) est maintenu. Pourtant, il n'a rien en commun avec ce que constitue la vraie femme (Daly : 59)⁴. Il est ainsi nécessaire de mettre en scène une réinvention

²« Is this all? », demande par exemple Betty Friedan, décrivant que les femmes sont les victimes d'un système de valeurs par essence fausses (Friedan : 57)

³Tract de mai 1968 (Dumontier : 105). Pour plus des tracts et affiches, voir : *Mai 68 ou l'imagination au pouvoir*, Galerie Beaubourg/ Editions de la différence, Paris/ Vence, 1998

⁴Nous référons également à Judith Butler et Simone de Beauvoir qui, toutes deux, écrivent sur le fait que l'on n'est pas née femme, mais qu'on le devient. Le corps, étant obligé à correspondre à une idée fixe et historique de la femme, est conditionné à répondre aux besoins d'une société définie par d'autres, notamment des hommes (Butler : 519-531 et Beauvoir : 13).

radicale de son image et de sa représentation, car l'art – sa signification et les images que le domaine présente – est « socially determined » (Ewington : 107). C'est donc ici que la problématique de la situation des femmes au sein de la société s'expose. En contestant ces images, on lutte également contre le système qui les produit.

Le « kritische Reflexionskraft » (Trummer : 15) de l'art, à travers lequel il est possible d'exprimer visuellement ce que demandent les femmes mobilisées, attire un grand nombre d'artistes réalisant des œuvres imprégnées de l'esprit féministe. Le décodage des aspects sociaux étant toujours une spécialité du domaine de l'art, les femmes de l'époque qui tentent de revendiquer leur place dans la société, le font souvent à travers des expressions artistiques qui se montrent toujours de caractère très politique (Forte : 217). Malgré le fait que la plupart de ces œuvres influencées par l'esprit féministe « [...] came out of isolation and feminist enclaves rather than a general "scene" [...] » (Lippard, 1976 : 75), il est étonnant de discerner des similarités dans le travail artistique des femmes mobilisées. Unies par une conscience collective, il semble que la plupart des créations dites féminines se caractérisent par cette stratégie de prise de contrôle de son propre corps et de sa propre image (Meats : 229) – qui devient, nous l'avons évoqué, un des enjeux majeurs des activistes féministes (Huck, Faber : 32).

C'est exactement ce désir d'inclure « [...] the multi-colored threads of female experience into the male fabric of modern art [...] » (Lippard, 1980 : 362) qui nous intéresse. Comment cette remise en question de l'image traditionnelle de la femme est-elle reflétée par les artistes se liant à la cause ? Plus précisément encore, de quelle manière les artistes se consacrant à l'art de la performance s'approprient-elles cette représentation renouvelée – cette image définie non par le patriarcat, mais par elles-mêmes ? Car, se révoltant contre l'hégémonie des formes artistiques traditionnelles comme la peinture et la sculpture, les créatrices influencées par les théories féministes favorisent des techniques anticlassiques et transfrontalières (Gorsen : 101). Par conséquent, à partir des années 1960, l'art de la performance – un médium tout à fait nouveau⁵ et donc exclu de toute convention –, devient une des pratiques les plus

⁵Certes, certains artistes et groupes de l'avant-garde de la première partie du XX^e siècle ont déjà expérimenté avec un art dit performatif, mais c'est en particulier à partir des années 1960 que la pratique (au sens global du terme) s'implante dans l'esprit de nombre d'artistes (Goldberg : 11)

importantes pour exprimer les enjeux dits féministes de l'époque (Solomon-Godeau : 40). Il constitue une source d'inspiration fertile pour la plupart des débats féministes (Goldberg : 25). Sandy Kirby explique : « Feminists were attracted to the area because it was largely seen as uncharted and free of patriarchal values, a site where the boundaries of arts could be stretched and challenged and where art escaped commodification. » (Kirby : 102-103). Citons également l'artiste Cheri Gaulke qui souligne que les artistes-activistes de l'époque y trouvent une forme d'expression qui est « [...] young, without the tradition of painting or sculpture. Without the traditions governed by men. » (Withers : 160). En tant que prise de parole innovatrice, provocante et surtout effective, la performance expérimentale permet non seulement de sortir des canons officiels de l'art, elle participe surtout à la remise en question du corps genré dans la société (Creissels : 76)⁶.

La métamorphose de la femme-objet

Depuis des siècles, le corps féminin n'est rien d'autre qu'un objet de convoitise. Même si la femme figure dans d'innombrables œuvres d'art, elle n'est guère le sujet, mais uniquement représentée pour être regardé. John Berger l'affirme : « *Men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at.* » (Berger : 47) Depuis toujours, « [...] the female body had iconic status as muse and model; hundreds of years of art history attested to the depiction, idealization and fetishization of the female form. » (Battista : 12)⁷ Son rôle d'objet passif, existant uniquement pour le regard de l'homme, est encore et toujours confirmé. La femme n'est jamais sujet de sa représentation, mais une belle chose figée, et ainsi exploitée par le regard masculin voyeur. Cette objectification de la femme et de son corps dans l'art devient – dans le contexte de contestation de la représentation même de celle-ci – un des sujets centraux dans les performances réalisées par des artistes influencées par les théories féministes. Certes, suivant la révélation des rapports de pouvoir au sein de la société, le regard sur le corps en général s'est déplacé (Sturm : 8). Pourtant, il est

⁶L'attraction de ce médium est si grand qu'en 1970, presque la moitié des performances est réalisée par des femmes (Mueller : 29).

⁷Germaine Greer retrace plus précisément l'histoire des femmes en tant qu'objets (sexuels), disponible pour l'usage des autres dont sa propre sexualité est toujours représentée comme passive (Greer)

nécessaire d'élargir cette transformation, d'éclaircir et d'altérer la manière dont les femmes sont regardées et représentées. Il est ainsi surtout question de défaire, pour les féministes, la « one dimensional subject-object relation » (Schor : 28) dans laquelle elles se trouvent piégées.

La performance, grâce à l'accent qui est mis sur le corps humain – les créatrices sont souvent nues ou partiellement dénudées –, donne bel et bien l'opportunité d'aborder le problème objet-sujet. Certes, ces artistes se servent de leurs corps qui se transforme en instrument – et est alors réduit au statut de chose, pourrait-on dire. Toutefois, les corps transcendent leur objectification, qui se transforme en un « newly emancipated source material » (Battista : 53). Il n'est pas une simple représentation, mais le corps de l'artiste même – donc de la créatrice de l'œuvre. Grâce à cette présence perpétuelle de celle qui s'adresse à nous, le corps féminin quitte le statut d'objet ; il devient le sujet de l'œuvre. En l'arrachant hors d'un contexte de muse-modèle dans lequel la femme est traditionnellement fixée, les artistes dites féminines tentent de se réapproprier leur propre corps. Par conséquent, un profond désir de « self-expression » et self-representation » (Solomon-Godeau : 40) se manifeste dans les œuvres des artistes féminines influencées par les idées féministes.

Cette tendance est bel et bien visible dans *Eye body* (1963) de Carolee Schneemann, où l'artiste intègre son propre corps, peint et couvert de graisse et de craie, dans ce qu'elle désigne comme « painting-constructions » (Schneemann, s.p.). Certes, le regard porté vers ce beau corps féminin au centre de la composition fait en sorte que l'œuvre semble à première vue représentative de l'image classique de la femme. Le corps féminin est affiché de manière érotique, disponible à l'œil masculin (Eiblmayr : 12) : nue, Schneemann est allongée lascivement au milieu de sa construction. Elle ne semble être rien d'autre que la représentation d'un objet à travers lequel le spectateur satisferait son désir – donc l'image même de la féminité contestée par les féministes. Le titre de l'œuvre semble en outre renvoyer à cette idée : *Eye Body* – l'œil et le corps ou le corps sous le regard. Or en réalité, Schneemann s'oppose avec son étrange construction à l'objectification du corps féminin, car c'est elle qui crée l'œuvre, c'est elle, en tant qu'artiste, qui développe le concept. La figure mise en scène au centre de la composition n'est pas un modèle, donc un instrument de l'artiste, mais la créatrice même de l'œuvre – qui se trouve être une femme. Parce que Schneemann introduit son « propre désir

créatif féminin » (Eiblmayr : 12) à cet arrangement sinon traditionnel de la femme, elle arrive à surpasser son statut d'objet⁸. La femme devient plus qu'une chose, elle n'est plus l'instrument (le modèle) de quelqu'un d'autre (l'artiste) – en tant que créatrice de l'œuvre, elle se métamorphose en une véritable force de l'expression.

À travers la performance donc, qui met en cause le corps des femmes véritables qui ne sont ni des muses ni des modèles, mais des créatrices propres de l'œuvre, on peut résister à cette représentation classique de la femme en tant qu'objet sexualisé. Non seulement la performance devient-elle une stratégie subversive et destructrice pour lutter contre l'objectification des femmes, mais elle est d'abord et avant tout un moyen de démontrer et d'exposer cette objectivation qui s'exprime à travers un système de domination et de soumission.

Parmi les artistes qui mettent en évidence cette exposition et cette remise en question du statut de la femme en tant qu'objet, évoquons également Yoko Ono – une artiste qui s'interroge profondément sur des questions fondamentales liées à l'existence humaine, et ceci à travers le corps comme transmetteur d'un message social (Munroe : 12/ 28). *Cut Piece*, présenté pour la première fois en 1964 au Yamaichi Concert Hall à Kyoto, est représentatif de cette démarche.

L'artiste, vêtue d'un élégant costume⁹, entre en scène, une paire de ciseaux entre les mains. Elle avance vers le centre du plateau et invite le public à venir découper, à l'aide de la paire de ciseaux, ses vêtements. A la suite de cette annonce, elle s'assoit, adoptant une pose sereine. Peu à peu le public suit son invitation, détruisant ses vêtements qui protègent en quelque sorte le corps (dénudé) de l'œil avide des

⁸Les symboles, les signes et les images dites primitives dont elle se sert sont importants dans ce jeu. Evoquons par exemple les serpents dans *Eye Body*, qui sillonnent le corps de l'artiste. Arrachés du contexte chrétien pour évoquer une signification positive de l'animal – en tant que vénération d'une déesse archaïque – le serpent devient, pour Schneemann, l'emblème même du pouvoir féminin, propre à la transformation sacrée de la femme (Schneemann, s.p.). En effet, au début des années 1970, cette image du serpent est confirmée par des archéologues comme faisant partie d'un culte entièrement rendu à des déesses (Sayre : 139/ 140). Ces théories ont été fortement répandues grâce à l'œuvre de Merlin Stone *When God was a woman*, publié par Barnes & Noble en 1976.

⁹ Dans un entretien publié en 1974 dans *Gozin Bungei Shunju*, Ono se rappelle : « I went onto the stage wearing the best suit I had. To think that it would be OK to use the cheapest clothes because it was going to be cut up anyway would be wrong; it's against my intentions. I was poor at that time, and it was hard. This event I repeated in several different places and my wardrobe got smaller and smaller. » (Concannon, n.p.)

spectateurs. En effet, l'audace du public va croissant et l'infliction contre le corps d'Ono devient de plus en plus frappant. Certaines personnes se mettent par exemple à viser avec détermination une zone sensible du corps et à découper des vêtements qui couvrent les seins ou le sexe de l'artiste. De plus en plus, l'attention des spectateurs se tourne vers le corps sexué et leur désir s'expose de mettre à nu la belle femme qui s'est si volontairement mise entre leurs mains exploratrices – et destructrices¹⁰. Enfin, Ono est presque entièrement nue. Elle évoque: « Finalement il ne restait que la pierre de moi, qui était dans moi, mais ils [les spectateurs] n'étaient toujours pas satisfaits et voulaient savoir à quoi ressemble l'intérieur de la pierre. » (Pfeiffer, Hollein, Hendricks : 179). L'infraction du corps féminin objectifié va donc plus loin, jusqu'à la couche intérieure propre à l'être : *Cut Piece* ne transgresse pas seulement la couche extérieure sociale à laquelle l'homme (ou – dans le cas d'Ono –, la femme) « [...] se rapporte essentiellement de façon constante et immédiate [...] » (Heidegger : §5, s.p.), la violation va plus loin, jusqu'aux profondeurs de notre *Dasein*.

Cette extrême violation de l'individu est possible parce que l'artiste subit passivement la violation de son corps. Exposée par le découpage, son apparent lâcher prise sur l'action installe Ono non seulement dans une position d'extrême vulnérabilité (Groys : 108) – communiquée par des images de la performance qui la montrent tenter de couvrir son propre corps et sa nudité, de plus en plus visible –, elle se transforme en un véritable objet, un objet de convoitise, de fétiche. Par le fait qu'elle se livre entièrement aux mains des spectateurs, Ono perd son statut d'individu, d'être humain. Elle n'est plus une personne, elle est autre, elle est une chose : « Je me suis sacrifiée moi-même de plein gré » (Concannon : s.p.), dit l'artiste. De cette manière, elle expose non seulement les conflits interhumains en général, mais elle met surtout en évidence le statut d'objet de la femme dont nous avons déjà traité. Au contraire de Schneemann qui sort de ce cadre à travers *Eye Body*, Ono, intentionnellement, plonge encore plus profondément dans cette définition de la femme en tant qu'objet – l'exposant ainsi devant le public qui devient coupable de son attitude via Ono, l'objet. Paradoxalement

¹⁰A Kyoto, un des spectateurs monte même sur la scène et soulève la paire de ciseaux au-dessus de sa tête comme s'il s'apprêtait à poignarder l'artiste. Elle se rappelle : « He raised his hand, with the scissors in it, and I thought he was going to stab me. But the hand was just raised there and was totally still. He was standing still... with the scissors... threatening me. » (Warr : 20)

donc, exactement parce qu'elle renforce cette objectification, elle en sort aussi. En vérité, c'est elle – l'objet passif et, semble-t-il, impuissant – qui domine l'action. Nous y reviendrons.

Non loin de l'approche d'Ono, Marina Abramovic – qui cherche à travers un échange direct entre l'artiste et le spectateur à « [...] débarrasser le public du confort de sa passivité sociale confortable » (Iles, 2010 : 41) –, joue elle aussi avec cette mise en scène, puis le *détournement* de l'image de la femme en tant qu'objet. En terminant le cycle de *Rythme avec Rhythm o* – la dernière performance (et peut-être la plus célèbre) de la série qui a lieu en 1974 à la Galleria Studio Morra à Naples –, elle conclut ses « [...] recherches sur le corps en tant qu'objet, dans des états de conscience et d'inconscience. » (*Marina Abramovic. Sur la voie* : 40)

Debout et immobile, Abramovic se retrouve au beau milieu des spectateurs au centre de l'espace. Sur une table posée contre l'un des murs de la galerie sont placés 72 objets¹¹ : on y trouve un fouet, une paire de ciseaux, une lancette, un pistolet chargé d'une seule balle, mais aussi une plume, du miel, une rose, entre autres¹². Durant six heures, entre huit heures du soir et deux heures du matin, elle invite les spectateurs à se servir de ces objets mis à leur disposition pour les utiliser comme ils le souhaitent sur le corps de l'artiste. Sur un carton, le public peut lire : « Sur la table sont posés 72 objets que vous pouvez utiliser sur moi. Je suis un objet. Durant cette période, j'endosse toute responsabilité. » (*Marina Abramovic. Sur la voie* : 40)

A première vue, tout comme Ono, Abramovic semble abandonner tout contrôle et se livrer entièrement aux vœux du public, se poussant au bout de ses propres limites

¹¹Davor Maticевич conteste ce mot d'objet en expliquant qu'ils sont « [...] des idées - présentes en elles-mêmes et porteuses de charges symboliques. » (Maticевич : 18). Au lieu de supporter la scénographie de la performance, ils font référence au type d'action (positive, ludique ou néfaste) que souhaite explorer tel ou tel spectateur. En effet, certains objets n'ont pas forcément vocation à blesser, pourtant d'autres ne laissent pas de doutes quant à leur potentielle utilisation destructrice.

¹²Pour Abramovic, seul ce que représentent les objets importe. Ne souhaitant pas créer des objets fétichisés, elle est contre l'idée de les préserver. Dans une conversation avec Biesenbach, elle raconte sa colère face au galeriste de la Galleria Studio Morra qui a conservé les objets originaux de *Rythme o* – contre les vœux de l'artiste. « Il n'y a pas d'objets originaux. A chaque fois que je fais une performance, je vais toujours acheter des nouveaux. » (Biesenbach : 17) Pour l'exposition *Out of actions. Between performance and the object (1949-1979)* organisée au Museum of Contemporary Art (MOCA) à Los Angeles en 1998 (du 8 février au 10 mai), Abramovic reproduit la célèbre table d'objets mis à disposition pour les spectateurs lors de la performance – elle en a tout simplement acheté de nouveaux.

physiques et psychiques. Distante et impassible, elle permet aux spectateurs de se défouler totalement, même si cela doit forcément avoir pour résultat un éclatement contre l'artiste situé au centre de la performance. En effet, personne n'aurait pu prévoir à quel degré les spectateurs répondraient à l'invitation de l'artiste¹³. Un cliché documentant la performance montre un pistolet entre les mains de l'artiste qui est forcée de le pointer elle-même vers sa propre tête ; elle a des larmes aux yeux. Elle semble saigner et avoir la tête blessée. Son chemisier est ouvert, ses seins sont exposés. Une autre photographie représente l'un des spectateurs en train de caresser ses seins et de les téter. La violence et la sexualité semblent au centre de toutes les différentes actions participatives de la performance : « C'est l'individu, le point de rupture de sa sociabilité qu'explore Marina Abramovic, en se faisant le réceptacle et l'écran de sa cruauté » (Viollet : 76). La situation devient même si dangereuse pour l'artiste qu'à partir d'un certain moment, une lutte a lieu entre les spectateurs - entre ceux qui veulent pousser le jeu encore plus avant et ceux qui veulent la protéger. La transgression du corps féminin, le viol physico-psychique n'étant plus aussi subtil que dans *Cut Piece*¹⁴, l'agression devient ici si prononcée, qu'une fraction des observateurs ne supporte plus de regarder et se trouvent incités à réagir, à sauver la femme.

Comme Ono, Abramovic adopte une présence muette tout à fait perturbante pendant toutes ces infractions contre son corps : l'artiste est figée, paralysée, réduite à un objet inactif, passif et, semble-t-il, sans vie (Westcott : 76). Cette inertie transforme l'être humain ; Abramovic devient une chose. Elle assume ainsi, comme Ono, son statut d'objet.

Toutefois, après six heures, comme prévu, l'artiste commence à se mouvoir et à marcher vers le public. A ce point, elle se souvient que tout le monde a pris la fuite pour éviter la confrontation avec une artiste qui n'est plus un objet passif mais une *véritable personne*. Un objet inanimé « [...] ne pose pas de risque de relations car il est inactif. » (Celant : 17). Pourtant maintenant, quand Abramovic quitte son statut d'objet passif et immobile, le public doit prendre conscience de son excès. Il doit assumer la

¹³Abramovic souligne l'importance d'un danger qui se développe dans ses performances : d'après elle, il s'agit de se concentrer sur le présent, d'être présent, vraiment, dans une situation spécifique – artiste et public (Biesenbach : 21)

¹⁴Elle « prolonge et dépasse » la performance d'Ono, déclare Marion Viollet (Viollet : p.75).

responsabilité de ses actes. L'artiste expose alors ce qu'un être humain est capable de faire à un autre qui est défini en tant qu'objet. Et parce qu'elle commence à bouger, parce qu'elle quitte ce statut d'objet, cette violence contre celui-ci (donc la femme objectifiée) est encore plus prononcée.

Toutefois, il ne faut pas oublier qu'Ono et Abramovic proposent leur action corporelle à travers *leur propre corps*. Même si elles s'objectifient de par l'attitude stoïque adoptée, leurs corps sont toujours bel et bien les leurs – et pas celui des autres. L'image de la femme vulnérable, de la femme objet utilisée est trompeuse dans *Cut Piece*, tout comme dans *Rythm o*. Certes, les spectateurs se servent du corps d'Ono et exposent sa nudité pendant qu'elle reste, figée, subissant l'infraction – pourtant c'est elle l'« initiateur » (Hendricks, Hesselund : 8) de l'action, c'est elle qui la prend en charge. Ono et Abramovic, en tant que femmes, en tant qu'artistes, assument le choix de leur acte. Elles contrôlent l'ambiance générale de la situation : elles donnent et exigent les limites de la transgression, la durée de la transgression, tout comme ses propres réactions. Elles sortent donc de la victimisation du corps féminin. Au contraire de l'image traditionnelle et répandue qui limite la femme à sa place traditionnelle d'objet – sexué et passif –, Ono et Abramovic prennent le contrôle de leurs corps.

Cut Piece et *Rythm o* sont profondément marquées par un parti pris de pouvoir féminin. Par conséquent, les performances de ces artistes illustrent avec exemplarité la recherche d'une nouvelle identité qui inclut l'autodétermination des femmes. Alexandra Munroe évoque à cet égard que certaines des performances d'Ono s'inscrivent dans une sorte de proto-féminisme (Munroe : 28). Soulignons également la réponse d'Abramovic lorsque Thomas McEvilley parle d'une « énergie féminine » (McEvilley : 16) qui se dégage de *Rythm o*, une présumée énergie passive et assujettie : « [...] je n'ai jamais pensé que c'était de l'énergie féminine. De mon point de vue, le courage de faire la pièce me semblait plus masculin. » (McEvilley : 16)

La métamorphose de la femme non-sexuelle

Dans les discussions féministes, le corps sexuel fonctionne comme « espace de vérité » (Angerer : s.p.), comme lieu sur lequel la féminité peut être nouvellement interprétée. Il est effectivement à remarquer que ces premières performances dans notre étude mettent tous à l'enjeu le corps *nu* de la femme ; même si la sexualité de ces corps

n'est pas précisément au centre de l'action, elle est néanmoins centrale. A cet égard, il sera aisé de souligner une certaine ambiguïté dans l'approche de ces artistes : d'un côté, elles essaient de sortir le corps féminin du canon traditionnel qui l'expose, dans une société patriarcale, au regard avide de l'homme. Pourtant, parce qu'elles mettent en scène leurs corps nus et sexualisés, elles semblent s'inscrire dans le système même qu'elles essaient de défaire. Laura Cottingham souligne que ces œuvres portent en elles « [...] les même problématiques d'objectivation, de spectacle et de dégradation dont les féministes cherchent à se libérer [...] » (Cottingham : 334). Ainsi, Schneemann, entre autres, désignée comme narcissique, est souvent critiquée pour la manière dont elle met en scène son propre corps (Schneider : 31).

Toutefois, loin de résulter d'un désir de se montrer vainement comme le reprochent à Schneemann ses critiques, cette accentuation du corps féminin nu et sexuel correspond bel et bien à la lutte des féministes pour libérer la femme de toute représentation classique et stéréotypée. Traditionnellement, une femme « [...] is a being who identifies and is identified as one whose sexuality exists for someone else, who is socially male. Women sexuality is the capacity to arouse desire in that someone. » (MacKinnon : 533). Pourtant, au lieu de se contenter de cette représentation passive de la femme face à l'acte sexuel et, plus important encore, face à sa propre sexualité, une multitude d'artistes se liant aux femmes mobilisées cherchent non seulement à exposer (et critiquer) l'objectification de la femme, mais elles se réapproprient aussi, à travers leurs corps sexuels, leur propre sexualité. Les femmes deviennent des êtres sexuels.

Étudions à cet égard *Meat Joy* de Carolee Schneemann, présenté pour la première fois en 1964 dans le cadre du *Festival de la libre expression* réalisé par Jean-Jacques Lebel. Véritable « célébration érotique » (Tarantino : 4), il s'agit d'une rencontre excessive et sexuelle où les corps des hommes et des femmes peuvent laisser libre cours à leurs propres désirs charnels. Étant donné le langage visuel de la performance – inspiré d'après Thomas McEvelley par des rituels qui trouvent leurs racines dans l'âge néolithique –, l'historien d'art définit *Meat Joy* comme un rituel orgiaque où des restrictions sexuelles sont suspendues afin de promouvoir la fertilité de la mère nature (McEvelley : 220). Toutefois, Schneemann s'oppose à ce terme de « fertilité » qui ne servirait selon elle qu'à limiter *Meat Joy* à cette image classique de la femme qui – vue d'un œil masculin – aurait uniquement le droit de montrer sa propre sexualité dans le

cadre de ce genre de rituels consacrés à la reproduction humaine. Or, pour elle, il est important de parler d'un érotisme et d'une jouissance de la femme complètement dissociés des questions de fertilité (Constantinides : 134). Il est plutôt question de souligner le plaisir féminin en lui-même. *Meat Joy* explore ainsi la sexualité essentiellement féminine (Gaiger : 166). La performance révisé donc la position classique du corps féminin : ici la femme se réjouit tout comme l'homme. Ce ne sont pas seulement les hommes qui sont représentés vivant leurs pulsions intimes, mais les femmes aussi explorent leur « énergie primale » (Orlof : 9). *Meat Joy* est un événement dynamique où la femme devient actrice, où son propre désir est exposé, tout comme le plaisir qu'elle trouve dans la réalisation de ce désir. Dans la continuité des théories féministes des années 1960/ 1970, Schneemann s'oppose alors à l'art traditionnel où la femme n'est jamais actrice ; elle rompt avec cette image de la femme toujours belle, mais assidument passive, dévouée et représentative du désir des autres.

Evoquons également l'« action sociale » (Szely : 136) *Tapp und Tastkino* (1968) de Valie EXPORT qui s'interroge sur « [...] la question du pouvoir, du contrôle et de l'intimité concernant la liberté que l'on peut prendre avec son corps. » (Hwang : 121)

Le 12 novembre 1968, l'artiste se présente au beau milieu d'une foule de curieux devant le *Wirtschaftsförderungsinstitut der Bundeskammer* à Vienne, au 63, Wiedener Hauptstraße (Krasny : 90)¹⁵. Elle est habillée, son torse masqué par une boîte en polystyrène¹⁶. Cette boîte, ouverte sur le devant, cache à la vue son buste grâce à un tissu qui rappelle un rideau de cinéma. L'artiste est accompagnée par Peter Weibel, qui invite les passants à passer la main à travers le rideau pour ressentir ce qui se cache derrière. En acceptant de franchir le tissu et d'explorer de la main, le spectateur découvre que les seins d'EXPORT sont nus sous le tissu. Contrairement au cinéma, auquel fait référence le titre de la performance (*Cinéma tactile*), où l'expérience est purement visuelle, donc distanciée, le spectateur doit maintenant agir, briser cette distance et créer un contact physique avec l'écran, avec l'image (le film pour ainsi dire) présentée. L'image et l'idée transmises par l'écran de cinéma deviennent ici un jeu public, fait de sensations et

¹⁵La toute première représentation de *Tapp und Tastkino* a lieu à la *Deuxième Maraisiade – Junger Film* le 11 novembre 1968 à Vienne (Dziewior, Thaler, Wege, Export : 116)

¹⁶Cette boîte est cassée durant les tumultes causés par la performance au Café Savoy de Vienne. Elle utilisera ensuite une boîte fabriquée en aluminium. (Dziewior, Thaler, Wege, Export : 116)

d'attouchements. En critiquant les normes sociales (Krasny : 97), l'action transforme le corps féminin. Il n'est donc plus une image, mais devient tridimensionnel, quelque chose de réel que le spectateur peut tangiblement explorer à l'aide de ses mains.

Dans la déclaration qui accompagne la performance, EXPORT déclare : « Les attributs de la femme qui deviennent dans notre culture un objet pour la sexualité de l'homme ont ici été supprimés et mis à la rue, dans une forme qui casse les règles sociales. » (Dziewior, Thaler, Wege, Export : 116) Par la déclaration que fait retentir Peter Weibel, l'artiste dénonce l'attitude conservatrice de l'État vis-à-vis de la sexualité, qui interdit toute expérience tactile hors de la sphère privée. D'après EXPORT, il faut lutter contre une telle prohibition et libérer les sens. Elle déclare : « Fini l'érotisme propriété privée, [finie] la socialisation de la sexualité. » (Dziewior, Thaler, Wege, Export : 116)

A travers *Meat Joy*, Schneemann exprime que la femme est un être sexuel – avec toutes les pulsions et désirs d'un homme. EXPORT va encore plus loin. Certes, tout d'abord elle vit en public son corps sexuel : dans la déclaration qui accompagne sa performance elle affirme que la femme « [...] dispose librement de ses seins, elle ne suit plus les codes sociaux [...] » (Dziewior, Thaler, Wege, Export : 116). Pourtant, en même temps l'artiste expose ceux qui voient dans la femme un objet, car le corps féminin est exposé et livré aux mains exploratrices du passant. Si celui-ci suit l'invitation d'explorer avec ses mains l'espace situé derrière le rideau, il assume son désir face au corps sexuel de la femme, pas la femme en tant que tel, en tant que sujet-individu. Ce message se transmet à travers la violence du geste : traditionnellement, la prise du sein féminin ne signifie pas forcément un jeu érotique, mais plutôt une sorte de contrat de vente sexuelle (Baur : 138). Il s'agit d'un « Hinlangen » (Baur : 138) agressif, un geste qui ne tolère pas la contestation de celle qui est agrippée. Ceci semble ici le cas si l'on considère l'image qui capte en détail l'interaction entre artiste et spectateur : elle - immobile, les mains sur sa construction et d'un sourire figé - subit le toucher du participant (masculin) qui, quant à lui, fixe le visage d'EXPORT, un sourire complaisant sur ses lèvres. Il n'y a rien de séducteur ici ; il s'agit d'un geste de domination. Ainsi, l'artiste n'expose pas

seulement l'objectification de la femme – en particulier dans le cinéma¹⁷ –, l'action retourne principalement l'exposition du corps féminin à son public, car c'est celui-ci, son attitude face au corps féminin, qui est après tout énoncé.

Il en est de même avec *Le baiser de l'artiste* d'ORLAN, présenté au *Forum international de l'art contemporain* (FIAC) en 1977¹⁸ : une action tout à fait « politique » (Roques : 221), elle reconquiert, tout comme EXPORT dans *Tapp und Tastkino*, le corps féminin (Watson : 21). Ainsi, ORLAN vise à exposer non seulement les contraintes face au corps social en général, mais elle tente également de démontrer la disponibilité permanente du corps (féminin) dans notre société – son objectification dans la vie de tous les jours.

La structure du *Baiser*, aujourd'hui conservée dans les collections publiques du Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire, est composée d'un socle sur lequel est posé côte à côte la figure de la Sainte-ORLAN¹⁹ et une chaise sur laquelle s'assoit l'artiste. Pendant l'action, elle porte le soi-disant distributeur, une reproduction de son buste. Dans ce distributeur se trouve, entre les deux seins, une fente où le spectateur peut introduire de l'argent ; la pièce tombe ensuite le long d'un tuyau de plastique jusque dans le « pubis tiroir » (Roques : 221). L'artiste invite par la suite les gens à s'approcher, à attendre qu'une lumière palpite, puis enfin à introduire cinq francs dans la fente et finalement embrasser ORLAN passionnément :

« Je me vends moi-même, je suis un produit libre, je reprends possession de mon corps et de tous ses possibles. Je me mesure, je mesure l'érotisme dans le bonheur de le dispenser largement. (Baiser garanti authentique et impur). Je joue, je me joue de l'appétit de l'autre (femme-homme-enfant sans distinction de race, de religion, de classe, d'âge). [...] [R]ejoignez-moi dans ce bouche à bouche. Je retrouve ma langue, je trouve mon langage, je le transmets [...]. » (ORLAN. *Le récit* : 162)

¹⁷Elle semble prévoir l'article phare de Laura Mulvey, une étude détaillée l'objectification de la femme (et de son corps) dans le cinéma (Mulvey : 833-844).

¹⁸Mentionnons à ce point que l'artiste n'était pas officiellement invitée à participer à la FIAC. Elle arrivait de Lyon avec son œuvre sous la main en essayant de pénétrer l'espace. Après quelques difficultés, des amis l'on aidée à franchir la sécurité. ORLAN se rappelle : « Les officiels et le ministre, qui ne comprenaient pas ce qui se passait, n'ont rien tenté ; ils ont fait comme si tout cela était prévu, comme s'il s'agissait d'une performance spécialement programmée pour eux. On a traversé toute la Fiac en procession ; je me suis installée vers les grands escaliers ; et là, ça a été absolument hallucinant. » Interview de 2004 pour *Antidote*, cité d'après : <http://magazineantidote.com/art/souvenez-vous-le-baiser-de-lartiste-dorlan-a-la-fiac-1977/>

¹⁹Il s'agit d'une image de l'artiste représentée en tant que Sainte Vierge, avec toutefois des seins exposés. Pour cinq francs, les spectateurs sont invités à poser des bougies sur les pieds de la figure (O'Bryan : 3)

D'un côté, l'action expose le statut prostitué de l'artiste qui produit quelque chose de personnel, de plus intime pour ensuite le vendre pour le meilleur prix : « En utilisant mon corps comme matériau, je remets en cause le marché de l'art [...] » (Besacier : 52), déclare ainsi ORLAN. Mais même de manière plus générale, dissociée du cadre artistique, l'artiste fait montre d'une telle transaction : elle vend son corps, l'objectifie et s'ouvre de par-là à la prostitution. Ainsi relate-t-elle comment elle perd, dans *Le baiser de l'artiste*, son aura d'artiste, sa propre personnalité. Comme Ono, EXPORT et Abramovic, elle se transforme en une chose, un fétiche, un « objectified commodity » (O Bryan : 3) – disponible à chacun qui le souhaite. L'artiste expose donc l'objectification du corps (féminin en particulier) à travers un contrat de vente qu'elle conclut avec son public.

Non seulement expose-t-elle donc l'hypocrisie de notre société face au corps sexualisé, elle critique en même temps l'image traditionnelle (chrétienne) de la femme qui oscille toujours entre la sainte et la putain (Viola : 84). Elle souligne vouloir renoncer à cet « [...] imaginaire machiniste, qui relègue le rôle canonique de la femme dans l'intervalle entre ces deux extrêmes [...] » (Viola : 32).

La manière dont les artistes masculins présentent les femmes depuis des siècles, soulignent les féministes, est chargée surtout de stéréotypes et de projections qui n'ont que peu en commun avec la profondeur et les multiples couches d'une femme réelle. A travers la performance, les activistes-artistes qui se lient aux mouvements des femmes, cherchent par conséquent à évoquer une rupture avec ce système patriarcal qui fait figurer la femme surtout de façon unilatérale. Il faut déconstruire l'image idéalisée et prédéterminée de la femme – toujours présente et visible non seulement dans la culture de masse via des publicités²⁰, mais aussi dans ce qu'on appelle high art. On doit briser les stéréotypes (Collet : 42), « break the code » (Kristeva : 200) et trouver un système de signes et langages pour remplacer la représentation traditionnelle et phallogocentrique de la femme par celle qui expose la multiplicité de l'identité féminine.

²⁰« Indeed female imagery in advertising at the time was largely sexualized and objectified, which was one of the larger cultural debates and feminism. » (Battista : 143)

La métamorphose de la « belle » femme

Cette problématique du stéréotype « comme une construction sociale de la réalité » (Franquet : 59) – donc décrivant des valeurs d'un groupe social attribuées automatiquement sur le biais des conscriptions culturelles et sociales²¹ –, devient centrale dans la lutte féministe de changer le système même sur lequel repose la représentation de la femme. Contestant la tradition phallogcentrique qui détermine la manière dont une femme devrait avoir l'air et comment elle devrait se comporter, des créatrices se retournent en particulier contre les « dictates of beauty » (Schor : 28). Ainsi, des artistes comme Eleanor Antin – dans *Carving : a traditional sculpture*, 1972 – ou Hannah Wilke – dans *S.O.S. Starfification Object Series*, 1974 ou plus tard dans *Intra Venus Series*, 1992-1993 –, cherchent à examiner et à mettre en doute les concepts stéréotypés de la beauté féminine. En se basant sur l'image classique même de celle-ci, elles la transgressent à travers une manipulation ironique de leurs corps (Betterton : 212).

Leah's Room, par exemple, une performance de Karen LeCocq et Nancy Youdelman de 1972, est destinée à exprimer, entre autres, les douleurs et peines face au vieillissement : le public témoigne comment LeCocq, assise devant un miroir, se met à appuyer de manière obsessionnelle – presque clownesque – une couche épaisse de maquillage. Ainsi, elle expose et suscite une prise de conscience quant aux demandes sociales qui prescrivent à une femme de masquer les effets de l'âge – qui, selon le regard masculin, causerait une perte de « legitimacy as sexual beings » (Dekel : 24). Eleanor Antin, elle-aussi, joue avec le maquillage : *Representational Painting* de 1971 évoque l'application de celui-ci comme un acte transformatif (Schor : 28), renvoyant au fait que ce qu'on voit après, ce n'est pas la femme, mais autre chose, transformé par la peinture appliquée. Ce genre de performances lie la femme maquillée à un « [...] trained, domesticated bird, who have committed themselves to be robbed of their own natural beauty and true glory [...] » (Morey-Gaines : 347-348).

Une performance de Gina Pane, *L'Action Psyché (Essai)*, présentée le 12 janvier 1974 à la galerie Stadler à Paris, servira à étudier de plus près cette problématique. Avant

²¹ En effet, « [...]the persuasive nature of mass media and the unconscious acceptance of the values and images that they impart are well documented particularly with regard to female body image [...] » (Collet, 2004 : 49).

de décrire l'action de Pane, nous devons souligner que ses différentes séquences, son symbolisme diversifié et la longueur de la performance (1h30 environ), font de *Psyché* un événement très complexe. Malheureusement, étant donné les limitations de cette étude, il est nécessaire de passer sous silence certaines parties de la performance : pour cet examen seule la première partie nous intéressera²².

D'entrée de jeu, Pane est agenouillée, vêtue entièrement de blanc, devant un miroir. A l'aide d'un rouge à lèvres et d'un crayon en khôl, elle retrace les formes de sa bouche ouverte et de ses yeux sur ses reflets. Elle ajoute des cils et des sourcils. Par la suite, tandis que l'artiste continue à contempler son reflet dans le miroir (et l'image qui se superpose à son propre visage), elle prend une lame de rasoir et s'inflige des coups – un tout juste en-dessous de son sourcil droit et un autre, juste en-dessous de celui de gauche. Elle se met à bouger les yeux pour que le sang puisse couler sur eux, et crée donc l'impression qu'elle pleure des « larmes de sang » (Tronche : 80).

Ici, la performance doit être bel et bien considérée comme une stratégie visant à détruire le symbolisme féminin si bien établi dans le monde artistique, car *Psyché* semble dénoncer les verrous esthétiques qui pèsent sur le corps féminin. Le miroir reflète l'image d'une femme réelle, sur laquelle l'artiste retrace ensuite une représentation plus idéale. Grâce à l'objet, l'artiste « parachève le dédoublement » (Le Breton : 102) de son image ; elle révèle la dualité de l'être féminin causée par une société, par une culture qui dicte la manière dont une femme devrait paraître. De plus, Pane accentue les parties de son visage qui, traditionnellement, suscitent un certain érotisme (la bouche ouverte, les grands yeux, les longs sourcils). L'image qui naît sur le support est donc typique des représentations populaires. L'individu (la femme Pane) doit faire place à l'image féminine dictée par d'autres.

L'artiste, en revanche, s'oppose à la représentation perversifiée du corps féminin telle que la propose la société. À cet égard, l'acte d'entaille opéré par l'artiste doit être compris comme une rébellion contre cette image populaire. Elle détruit en quelque sorte la beauté de la représentation et l'image reflétée sur le miroir devient elle-même déformée. Elle propose ainsi une définition inédite, nouvelle de la beauté (Pluchard :

²²Pour une étude approfondie de l'œuvre de Pane et *Psyché*, voir : Julia, HOUNTOU, *Les actions de Gina Pane de 1968 à 1981. De la fusion avec la nature et l'empathie sociale*, thèse, direction : professeur Philippe DAGEN, université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, Paris, 2007

10); elle vise à démystifier l'image du corps, et à le libérer. Plus important encore, le sang expose la fausseté de l'image que Pane voyait auparavant dans le miroir, mettant ainsi également en évidence la fausseté de l'image sur la féminité demandée par la société. On ne peut toucher le portrait dans le miroir ; il est une illusion. Le sang en revanche est tangible ; la nouvelle image qui se crée de l'artiste doit alors être vraie. Julia Hountou l'affirme : « La coupure des arcades sourcilières vise à faire apparaître un visage féminin, non plus de surface (grimé) mais authentique dans sa réalité organique, du fait qu'il saigne. » (Hountou : 870)

Grâce à la blessure qu'elle s'inflige, Pane métamorphose son image, elle se transforme et devient ainsi un véritable être humain, l'individu vrai auparavant caché derrière l'image trompeuse de la société. Elle perd en quelque sorte son masque social. La blessure rend donc à la fois visible la lutte de l'individu contre les conventions établies, tout en étant simultanément l'arme de l'artiste avec laquelle elle dépasse ces conventions.

Pour déconstruire alors les enjeux et les rapports de domination qui traversent l'art, comme la société à travers la représentation, ces artistes n'exposent pas seulement cette image de la « belle » femme comme trompeuse, elles se montrent également de plus en plus naturellement, sans idéaliser son corps de façon sclérosante, comme jusqu'alors (Banes : 166).

Conclusion

Plusieurs artistes influencées par les théories féministes refusent ainsi tout genre de symboles traditionnels et en proposent une multiplicité de nouveaux, tous fondés sur l'expérience et sur la sexualité de femmes véritables, et non sur des femmes idéales et imaginaires (Forte : 220). Tout art de performance des femmes pour lesquelles le corps (réel et en échange direct avec le public) devient un instrument important provient de cette mise en question du système de représentation dominant. Qu'il s'agisse d'exposer le statut d'objet de la femme, sa remise en question et une rupture avec cette objectification, de déclarer une libre disposition de son désir et de revendiquer le droit des femmes à disposer librement de leur corps, ou encore de remettre en cause la représentation de la beauté féminine telle qu'elle est définie par la société, de telles démarches ne démasquent pas seulement la soi-disant fonction sociale de la femme,

mais elles mèneraient également à l'altération du statut même de celle-ci. Le manifeste rédigé pour l'exposition MAGNA, en mars 1972, ouverte uniquement aux femmes artistes, souligne cette position :

Si la réalité est une construction sociale et si ses ingénieurs sont des hommes, il s'agit donc d'une réalité masculine. [...] [J]e donne la parole aux femmes, afin qu'elles puissent se réveiller. Nous, femmes, devons, pour que nous parvenions à une image de femme dictée par nous-mêmes, et ainsi à une présentation différente de la fonction sociale de la femme, faire partie de la construction de la réalité par les éléments constitutifs de tout médium. (Oetker : 69)

Bibliographie

- ALPER, Emin, « Nineteen Sixty-Eight. Global or local? », in : SCHÖLLHAMMER, Georg, ANGERER, Marie-Luise, « Das neue Interesse am Körper », *Programmzeitung Offenes Kulturhaus*, No. 2, 1994, p.289-298.
- AREVSHATYAN, Ruben, dir., *Sweet Sixties. Specters and spirits of a parallel avant-garde*, Berlin, Sternberg Press, 2013.
- BARTHES, Roland, « Change the object itself », in : Roland, BARTHES, Stephen, HEATH, *Image, Music, Text*, Londres, Fontana Press/ Harper Collins Publishing, 1977, p.165-169.
- BATTISTA, Kathy, *Renegotiating the body. Feminist art in 1970s London*, Londres/ New York, I.B. Tauris, 2013.
- BAUR, Eva Gesine, *Meisterwerke der erotischen Kunst*, Cologne, DuMont, 2002 (1995).
- BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe*, Gallimard, Paris, 1976 (1949).
- BERGER, John, *Ways of seeing*, Londres, BBC/ Penguin books, 1972.
- BESACIER, H., *De l'Art charnel au Baiser de l'artiste*, Paris, Jean-Michel place et Fils, 1997.
- BETTERTON, Rosemary, *An intimate distance. Women, artists and the body*, Londres/ New York, Routledge, 1996.
- BIESENBACH, Klaus, « Conversation with Marina Abramovic », in : STILES, Kristine, BIESENBACH, Klaus, ILES, Chrissie, dir., *Marina Abramovic*, Londres/ New York, Phaidon/ Press Limited, 2008, p.7-30.
- BUTLER, Judith, « Performative acts and gender Constitution. An essay in phenomenology and feminist theory », *Theatre Journal*, Vol.40, No. 4, Déc. 1988, p.519-531.

- CELANT, Germano, *Marina Abramovic. Public Body – Installations and objects (1965-2001)*, Milan, Edizioni Charta, 2001.
- COLLET, Antoine, « Claude Lefort et Cornélius Castoriadis. Regards croisés sur Mai 68 », *Politique et sociétés*, Vol. 34, No. 1, 2015, p.37-60.
- COLLET, Penelope Josephine, *Women contesting. The mainstream discourses of the art world*, Série : Women's studies, vol. 43, Lewiston/ Queenston/ Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2004.
- CONCANNON, Kevin, « Yoko Ono's Cut Piece: from text to performance and back again », *PAJ: A Journal of Performance and Art* 30, No. 3, septembre 2008, p.81-93, online: July 22, 2010, <http://imaginepeace.com/archives/2680>
- CONSTANTINIDES, Kathy, « Carolee Schneemann invoking body politics », *Michigan Quaterly Review*, Vol. 30, No. 1, hiver 1991, p.127-145
- COTTINGHAM, Laura, « Are you experienced ? Le féminisme, l'art, et le corps politique », in : *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Marseille, Mac. Galeries contemporaines des musées de Marseille/ Réunion des musées nationaux, 1996, p.324-343.
- CREISSELS, Anne, « Le corps du mythe. Performances du génie créateur », *Ligeia. Corps et performance*, No.121-124, janvier-juin 2013, p.76-90.
- DALY, Mary, *Gyn/Ecology. The metaethics of radical feminism*, Boston, Beacon press, 1978.
- DEKEL, Tal, *Gendered. Art and feminist theory*, New Castle, Cambridge scholars publishing, 2013.
- DUMONTIER, Pascal, *Les situationnistes et Mai 68. Théorie et pratique de la révolution 1966 - 1972*, Paris, Ivrea, 1995.
- DZIEWIOR, Yilmaz, THALER, Jürgen, WEGE, Astrid, EXPORT, Valie, dir., *Valie EXPORT. Archiv*, Bregenz, Kunsthaus Bregenz, 2012.
- EIBLMAYR, Silvia, « The reflective edge. A female concept of self-representation », in: ALLTHORPE-GUYTON, M., dir., *Edge 88*, Londres, Performance magazine, 1988, p.12-16.
- EWINGTON, Julie, « Number magic. The trouble with women, art and representation », in : CAINE, Barbara, PRINGLE, Rosemary, dir., *Transmissions. New Australian feminisms*, St Leonards, Allen and Unwin, 1995.
- FINK, Carole, GASSERT, Philip, JUNKER, Detlef, dir., *1968. The world transformed*, Washington D.C., The German Historical Institution, 1998.
- FORTE, Jeanie, « Women's performance art : feminism and postmodernism », *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 2, Mai 1988, p.217-235
- FRIEDAN, Betty, *The feminine mystique*, New York, W.W. Norton, 1963, ici : 1997.

- GAIGER, Jason, *Frameworks for modern art*, New Haven, Yale University Press/ The open book university, 2003.
- GOBILLE, Boris, « Les idées de mai 68 », in : CHARLE, Christophe, JEANPIERRE, Laurent, dir., *La vie intellectuelle en France. Volume 2 : de 1914 à nos jours*, Paris, Seuil, 2016, p.663-668.
- GOLDBERG, RoseLee, *Performance. L'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999.
- GORSEN, Peter, « Feminismus und ästhetische Grenzüberschreitung », in : EIBLMAYR, Silvia, EXPORT, Valie, PRISCHL-MAIER, Monika, dir., *Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen – Texte und Dokumentation*, Vienne/ Munich, Löcker Verlag, 1985, p.99-109.
- FRANQUET, L., « Stéréotypes de genre », in : ALLESSANDRIN, Arnaud, ESTEVE-BELLEBEAU, Brigitte, dir., *Genre. L'essentiel pour comprendre*, Editions « Des ailes sur un tracteur », 2014, p.59-60,
- GREER, Germaine, *The female Eunuch*, 1970, ici: Londres, Harper Perennial, 2006.
- GROYS, Boris, « A genealogy of participatory art », in : FRIELING, Rudolf, GROYS, Boris, ATKINS, Robert, MANOVICH, Lev, dir., *The art of participation. 1950 to now*, Londres/ New York, Thames & Hudson, 2008, p.18-31.
- HEIDEGGER, Martin, « Sein und Zeit », *Jahrbuch für Phänomenologie und phänomologische Forschungen*, Band VIII, E. Husserl, 1927 ; traduction française par Emmanuel Martineau : HEIDEGGER, Martin, *Etre et temps*, Edition numérique Hors-Commerce, 1985, http://t.m.p.free.fr/textes/Heidegger_etre_et_temps.pdf
- HENDRICKS, Jon, HESSELLUND, Birgit, *Yoko Ono. En Trance*, Randers, Randers Kunstmuseum, 1990.
- HERDING, Klaus, 1968. *Kunst, Kunstgeschichte, Politik*, Frankfurt am Main, Anabas Verlag, 2008.
- HOUNTOU, Julia, *Les actions de Gina Pane de 1968 à 1981. De la fusion avec la nature et l'empathie sociale*, thèse, direction : professeur Philippe DAGEN, Paris, université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, 2007.
- HUCK, Brigitte, FABER, Monika, dir., *Auf den Leib geschrieben*, Vienne, REMAprint, 1995.
- HWANG, Eunok, *Le corps exposé entre Espace intime et Espace public. Approche par la vidéo-performance*, thèse (directeur de recherche : Professeur Eliane Chiron), Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2012.
- ILES, Chrissie, « Catharsis, violence et aliénation de soi. La performance en Grande-Bretagne de 1962-1988 », in : *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Marseille, Mac, Galeries contemporaines des musées de Marseille/ Réunion des musées nationaux, 1996.

- ILES, Chrissie, « Marina Abramovic and the public », in : Klaus, BIESENBACH, dir., *Marina Abramovic. The artist is present*, New York, The Museum of Modern Art, 2010, p.40-43.
- KIRBY, Sandy, *Sight lines*, Australia, Craftsmen House, 1992.
- KRASNY, Elke, « Wo das Konzeptuelle das Reale berührt. Der Raum ist das Territorium bedeutender Kämpfe », in: HUSSLEIN-ARCO, Agnes, NOLLERT, Angelika, ROLLIG, Stella, dir., *Valie Export. Zeit und Gegenzeit*, Vienne, Walther König, 2010, p.95-102.
- KRISTEVA, Julia, MOI, Moril, *The Kristeva Reader*, New York Columbia University press, 1986.
- LE BRETON, David, « Body Art. La blessure comme œuvre chez Gina Pane », *Communications*, No. 92, janvier 2013, p.99-110
- LIPPARD, Lucy, « The pains and pleasures of rebirth. Women's body art », *Arts in America*, mai-juin 1976, p. 73- 81.
- LIPPARD, Lucy, « Sweeping exchanges. The contribution of feminism to the art of the seventies », *Art Journal*, Vol. 40, N° 1-2, automne-hiver 1980, p.362-365
- LIPPARD, Lucy R., *Overlay. Contemporary art and the art of prehistory*, New York, Pantheon Books, 1983.
- MACKINNON, Catharine A., « Feminism, Marxism, method and the state. An agenda for theory », *Signs*, Vol. 7, No. 3, printemps, 1982, p.515- 544
- MATICEVIC, Davor, « La libération », in : *Marina Abramovic. Sur la voie*, Paris, Musée national d'art moderne/ Centre Georges Pompidou, 1990, p.13-20.
- MCEVILLEY, Thomas, « Stages of energy. Performance art Ground Zero? Interview in Los Angeles, February 6, 1998 », in : *Marina Abramovic. Artist body - performances 1969- 1998*, Milan, Edizioni Charta, 1998, p.14-25.
- MCEVILLEY, Thomas, *The triumph of anti-art. Conceptual and performance art in the formation of postmodernism*, New York, McPherson and Company, 2005
- MEATS, Sandrine, « Le corps comme territoire du féminin. La performance dans l'œuvre des femmes artistes des années 1970 en Grande-Bretagne », *Ligeia. Corps et performance*, No. 121-124, Janvier-Juin 2013, p. 229-241.
- MOREY-GAINES, Ann-Janine, « Metaphor and radical feminism. Some cautionary comments on Mary Daly's Gyn/Ecology », *Soundings*, Vol. 65, No. 3, 1982, p.340-351.
- MUELLER, Roswitha, *VALIE EXPORT. Fragments of the imagination*, Bloomington/ Indianapolis, Indiana University Press, 1994.
- MULVEY, Laura, « Visual pleasure and narrative cinema », in : BRAUDY, Leo, COHEN, Marshall, dir., *Film theory and criticism. Introductory readings*, New York, Oxford University Press, 1999, p.833-844.

- MUNROE, Alexandra, *Yes Yoko Ono*, New York, Harry N. Abrams, 2000.
- O'BRYAN, C. Jill, *Carnal Art. Orlan's refacing*, Minneapolis/ Londres, University of Minnesota press, 2005.
- OETKER, Brigitte, SCHNEIDER, Christiane, dir., *Mai 98. Positionen zeitgenössischer Kunst seit den 60er Jahren*, Cologne, Oktagon, 1998.
- ORLAN, « Scandale à la FIAC : Comment le baiser de l'artiste d'Orlan a défrayé la chronique », Interview, *Antidote*, 2004,
<http://magazineantidote.com/art/souvenez-vous-le-baiser-de-lartiste-dorlan-a-la-fiac-1977/>
- ORLOF, Kossie, *Texte inidentifié*, manuscript, Carolee Schneemann Papers, Boîte 69, Los Angeles, Getty Research Institute.
- PFEIFFER, Ingrid, HOLLEIN, Max, HENDRICKS, Jon, *Yoko Ono. Half-a-wind show - a retrospective*, Munich/Londres/ New York, Schirn Kunsthalle Frankfurt/ Prestel, 2013.
- PLUCHARD, François, « Gina Pane's biological aggressions », *ArTitudes*, décembre 1971-janvier 1972, p.9-10.
- POLLOCK, Griselda, *Vision and difference. Femininity, feminism and the histories of art*, Londres, Routledge, 1988.
- ROQUES, Sylvie, « Entretien avec Orlan, mardi 27 novembre 2012 au studio Orlan à Paris », in : *Communications*, No. 92, 2013.
- SAYRE, Henry M., *The object of performance. The American avant-garde since 1970*, thèse : Department of Art, Oregon State University.
- SCHNEEMANN, Carolee, « Notes. Dossier Eye Body », Carolee Schneemann Papers, boîte 1, Los Angeles, Getty Research Institute.
- SCHNEIDER, Rebecca, *The explicit body and performance*, Londres/ New York, Routledge, 1997.
- SCHOR, Gabriele, « The feminist Avant-Garde. A radical transformation », in : Gabriele, SCHOR, *Donna avanguardia feminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, Rome, Galleria nazionale d'arte modern/ Electa, 2010, p.22-29.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail, « The fine art of feminism », in : SCHOR, Gabriele, dir., *Donna avanguardia feminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, Rome, Galleria nazionale d'arte modern/ Electa, 2010, p.38-43.
- STURM, Martin, « Vor den anderen Körpern », in : SCHADE, Sigrid, dir., *Andere Körper, Ausstellung im Offenen Kulturhaus Linz. Oktober 1994*, Vienne, Passagen Verlag, 1994.
- SZELY, Sylvia, *EXPORT LEXIKON. Chronologie der bewegten Bilder bei VALIE EXPORT*, Vienne, Sonderzahl, 2007.

- TARANTINO, Gina M., *The original Carolee*, manuscript, Carolee Schneemann Papers, Boîte 72, Los Angeles, Getty Research Institute.
- TRONCHE, Anne, *Gina Pane. Action*, Saint-Étienne, Fall Editions, 1997.
- TRUMMER, Thomas, *VALIE EXPORT. Serien*, Vienne, Atelier Auergarten, Revolver. Archiv für Aktuelle Kunst, 2005.
- VIOLLET, Marion, *Les comportements du spectateur comme enjeux de l'art contemporain*, thèse en Art et Histoire de l'art, Toulouse, Université de Toulouse II Le Mirail (UT2 Le Mirail), 2011
- WARR, Tracy, *The artist's body*, Londres, Phaidon Press, 2000.
- WATSON, Gray, *Art and sex*, Londres/ New York, I.B. Tauris, 2008.
- WESTCOTT, James, *When Marina Abramovic dies. A biography*, Cambridge/ Londres, MIT Press, 2010.
- WITHERS, Josephine, « Feminist performance art. Performing, discovering, transforming ourselves », in : BROUDE, Norma, GARRARD, Mary, dir., *The power of feminist Art. The American movement of the 1970s, history and impact*, New York, Harry Abrams, 1994, p.158-173.
- WOLFF, Janet, *Women's knowledge and Women's art*, Queensland, Institute of cultural policy studies/ Griffith University, 1989.