



Déméter
2 | 2018
Œuvrer à plusieurs : enjeux d'aujourd'hui

La contre-performance : un projet collectif ?

Anne Creissels et Sylviane Masson

Édition électronique

URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>

ISSN : 1638-556X

Référence électronique

Anne Creissels et Sylviane Masson, « La contre-performance : un projet collectif ? », *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines* [En ligne], # 2 | 2018, mis en ligne le 15 octobre 2019. URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>, date de consultation.



Université de Lille
Centre d'Études des Arts Contemporains, EA 3587

Ce document a été généré le 15 octobre 2019.



La revue Déméter est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.



La contre-performance : un projet collectif ?

Anne Creissels et Sylviane Masson

Résumé :

Ce texte examine, à partir d'actions du *Laboratoire de la contre-performance*, collectif d'artistes et chercheur·e·s, la manière dont le féminin et l'autorité plurielle peuvent déjouer les règles de l'art. La spectacularisation de rituels de partage ainsi que la mise en scène de corps féminins subalternes y apparaissent comme des stratégies paradoxales d'empowerment. Le geste performatif est pensé dans sa dimension collective, en lien avec la survivance de mythes, comme outil de transmission de subjectivités féminines dissidentes.

Abstract :

Based on the activity of the *Laboratoire de la contre-performance*, a collective of artists and researchers, this text investigates the way in which the feminine gender and the plural authority can thwart the rules of art. The spectacularisation of public rituals as well as the production of subaltern female bodies thus appear to be paradoxical strategies of empowerment. The performative gesture is thought in its collective dimension, in relation to the survival of myths, as a tool for the transmission of dissenting female subjectivity.

Quelques mots à propos d'Anne Creissels et Sylviane Masson :

Anne Creissels, docteure de l'EHESS en histoire et théorie des arts et agrégée d'arts plastiques, est enseignante-chercheuse à l'université de Lille (membre du CEAC) et artiste dans le champ de la performance. Anne Creissels fait partie du *Laboratoire de la contre-performance*.

Sylviane Masson, diplômée de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, est artiste et enseigne les arts plastiques dans le secondaire. Investie dans divers projets collectifs, elle a notamment été, pendant 4 ans, secrétaire générale de *Jeune Création* (association d'artistes organisant des expositions). S'intéressant aux formes de création dans lesquelles la figure de l'auteur est interrogée, elle mène actuellement, à l'université Paris 1 en master 2 d'arts plastiques, une recherche autour d'un musée de la contre-icône. Sylviane Masson fait partie du *Laboratoire de la contre-performance*.

Texte intégral :

1. Sous l'appellation *Laboratoire de la contre-performance*, des artistes et chercheur-e-s (issu-e-s des champs de l'histoire de l'art, des arts plastiques, de la psychologie sociale et de la danse), poursuivant par ailleurs des activités personnelles dans les domaines de l'art et de la recherche, se sont réuni-e-s en 2014 pour mener collectivement un projet. À travers des formes performatives ou scéniques, ce collectif (qui n'affiche pas l'identité de ses membres sans toutefois la cacher totalement) interroge les fondements, les artifices, les rituels, les mythes et le quotidien du geste artistique. Ses recherches théoriques et empiriques portent sur ce que l'on nomme dans l'art la « performance » et explorent, par la « contre-performance », ses origines fictives et son destin parodique. Les actions proposées par ce laboratoire, exécutées par des « hôtesse-s », relèvent d'une didactique de l'absurde. Décortiquant les ingrédients de la performance, à travers kits et tutoriels, le *Laboratoire de la contre-performance* fait un travail de sape censé susciter un questionnement sur ce qu'est, et où se trouve, la performance, mais aussi sur ce qui constitue une action partagée avec le public. Les gestes codifiés des « hôtesse-s » du laboratoire mènent à s'interroger sur la place des corps féminins dans l'art et sur la capacité à investir, de subjectivités autres, ces motifs d'assignation. Ce projet d'émancipation, vis-à-vis des formes artistiques « autoritaires », à visée collective, réactive, sous l'angle féministe, l'idée selon laquelle « l'art, c'est la vie ».

2

Préambule : témoignage de Claire Nessens, co-fondatrice, sur la genèse du collectif

2. « Nous (Ana, Yasmine et moi) avons, au départ, laissé les choses volontairement très ouvertes, avec seulement l'envie de créer, par l'échange, une ébullition. Les premières réunions autour de repas étaient très sympathiques et informelles ; elles semblaient peu productives alors même que s'y précisaient les fondements de notre entreprise. Sans aucune hiérarchie, les échanges allaient bon train sur les plats préparés, le féminisme, les rituels d'accueil, les dispositifs de présentation promotionnels et les formes performatives (en particulier Fluxus et certaines performances emblématiques d'artistes femmes). Nous commençons à porter notre attention sur certains gestes, dont celui d'inaugurer, et l'idée de contre-performance affleurerait : nous réfléchissions à des actions paradoxales à contre-courant des attendus d'efficacité et à bonne distance des mythes liés à la performance artistique.
3. Nous ne savions pas, au début, si ce que nous souhaitions créer était plutôt une plateforme de recherche ou un collectif. Nous envisagions toutes les

possibilités (échanger pour ensuite créer séparément, créer collectivement, fédérer des propositions artistiques, théoriques...). Nous n'étions pas pressées et poursuivions nos activités chacune de notre côté tout en nous rencontrant toutes les semaines pendant un an et en pensant à diverses formes possibles. Il se trouve qu'une proposition de participation à un festival de performances a précipité les choses. On nous a demandé si notre collectif (que nous avons baptisé *Laboratoire de la contre-performance* et dont nous commençons à parler) faisait des performances. Nous avons répondu « oui, bien sûr » (ce qui n'était pas encore tout à fait le cas puisque nous avons essentiellement réalisé des gestes d'inauguration du laboratoire) et c'est ainsi que l'identité « collectif d'artistes et chercheur·e·s » s'est affirmée.

4. Le *Laboratoire de la contre-performance* ne se réduit toutefois pas à ses trois membres fondatrices et à des actions artistiques. Depuis 2014, d'autres personnes ont rejoint le collectif. Par ailleurs, l'université d'été, que nous organisons chaque année, où s'élaborent les grandes lignes de notre programme (liberté, égalité...), ainsi que des ateliers que nous proposons auprès de divers publics, ont pour vocation d'ouvrir le questionnement à une communauté élargie. La notion de collectif se situe ainsi à deux niveaux : structurel et idéologique. La question de la transmission par l'art, de l'essaimage des idées, est centrale, sans que nous nous inscrivions pour autant dans une perspective strictement pédagogique ou militante. Notre questionnement est politique et social mais passe avant tout par une mise en critique des formes artistiques avec une dimension fortement réflexive et conceptuelle. Nous tenons à préciser que, si nous utilisons l'écriture inclusive pour « chercheur·e·s », alors que le projet a été pensé au départ par des femmes, c'est pour ne pas exclure a priori les hommes. »

Collaboration et *empowerment* : mythologies du féminisme dans l'art

5. Les collectifs d'artistes femmes sont-ils nécessairement féministes ? À l'évidence non mais, historiquement, un lien fort s'est tissé entre les pratiques collaboratives et les revendications féminines (sinon féministes) dans l'art. Collaborer, pourquoi ? Pour ne pas être seul·e ? Pour partager et élargir son champ de connaissances, pour brouiller la notion d'auteur et repenser les structures hiérarchiques au profit d'une horizontalité ? Être plusieurs, est-ce forcément porter un projet commun, une vision commune, se référer à un modèle sociétal fondé sur des valeurs d'échange et de partage ? Se réunit-on quand on se sent minoritaire ? Serait-ce l'aveu d'une faiblesse ou l'affirmation d'un possible contre-pouvoir ? En ce qui concerne les artistes femmes, force est de constater qu'il n'est pas facile d'être visible. Le collectif peut être une stratégie face à un monde de l'art dominé par la

figure masculine du créateur : participer d'une forme de solidarité des subalternes, dans une perspective d'empowerment.

6. Les mouvements sociaux qui ont marqué les années 1960 et 1970 ont favorisé l'émergence de questionnements relatifs à la place des femmes dans le milieu de l'art, en particulier aux États-Unis¹. Ainsi naît, en 1969, l'Art Workers Coalition (AWC), mouvement de lutte contre la discrimination raciale et le sexisme du Museum of Modern Art. En 1970, est fondé le Women's Art Registry (WAR). Le groupe Ad Hoc Women Artists Committee est à l'origine, selon Elvan Zabunyan, de « la manifestation féministe la plus virulente » contre l'exclusion des femmes blanches et noires de l'exposition annuelle du Whitney Museum, relayée par la critique Lucy Lippard².
7. La création de la Womanhouse, en 1972, par Judy Chicago et Miriam Shapiro, participe de cette prise de conscience collective et de la volonté de s'unir pour créer et repenser l'espace de la création comme politique. Dans une maison abandonnée vouée à la destruction, 25 femmes vivront et travailleront ensemble pendant environ deux mois. Paradoxalement, le foyer qui, jusqu'alors, était vécu comme un lieu d'enfermement, devient un espace d'émancipation possible³. Le *Feminist art program*, à l'origine de l'expérience menée à la Womanhouse, constitue, selon Géraldine Gourbe, un modèle pour penser le collectif et les liens entre esthétique et politique⁴.
8. Dans la décennie suivante, des artistes femmes, sous couvert d'anonymat, fondent le collectif emblématique des *Guerilla Girls*. Suite au constat de la sous-représentation des femmes artistes dans l'exposition *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*, au Museum of Modern Art de New York en 1984 (qui proposait de faire un état des lieux international de l'art), elles décident d'agir contre le sexisme de l'art et dénoncent avec humour, à l'aide de slogans et de statistiques, les discriminations. Intervenir dans la rue, faire des actions pirates en portant des masques de gorilles : tel est leur mode opératoire, assurément activiste⁵.
9. En France, comme l'ont souligné les recherches de Fabienne Dumont et Séverine Sofio, les collectifs d'artistes, très hétéroclites, montrent des liens politiques plus ténus. *L'Union des femmes peintres et sculpteurs*, fondée en 1881, est le plus ancien groupe de plasticiennes recensé en France⁶. D'autres groupes vont ensuite voir le jour comme *La Spirale* (1972-1982) et *Féminie-Dialogue* (1975-2009), ce dernier défendant davantage un art féminin que féministe. Certaines artistes vont d'ailleurs préférer s'en éloigner craignant un phénomène de ghettoïsation ; c'est le cas de Tania Mouraud, Françoise Janicot, Annette Messager, Gina Pane ou encore Dorothee Selz⁷.
10. Géraldine Gourbe et Charlotte Prévost relèvent, dans « Art et féminisme : un no man's land français⁸ », une difficulté à articuler art et féminisme en France. Qu'y a-t-il derrière cette réticence à s'affirmer en tant qu'artiste femme et pourquoi cette peur ou ce danger de « collaborer » entre femmes ? Comme

le notait déjà en 1997 Françoise Collin dans le catalogue de l'exposition *Vraiment féminisme et art*, l'association des termes « féminisme » et « art » est rare en France (contrairement aux États-Unis). Peu d'artistes revendiquent le terme de « féministe » craignant sans doute un isolement face au reste de la production artistique. Se dire « féministe » reviendrait à afficher une couleur politique, à manifester son appartenance à un parti⁹. Armelle Leturcq, dans ce même catalogue, parlait du risque d'une double exclusion, en tant que femmes dans la société et en tant qu'artistes femmes dans le milieu de l'art¹⁰.

11. Qu'elle soit revendiquée ou non, dans une perspective féministe ou pas, la dimension d'empowerment est bien inhérente à la création féminine tant les structures de l'art entravent l'inscription des artistes femmes. Et sans doute faut-il prendre toute la mesure de ces productions, longtemps mises à l'écart de l'écriture de l'histoire de l'art, pour comprendre le mécanisme de ces processus d'exclusion et révéler les mythes relatifs à la création¹¹. Si le féminin constitue en soi une dérogation aux règles de l'art, couplé au collectif, il peut mettre en critique ses présupposés. C'est alors, de façon plus claire encore, la notion d'autorité qui est attaquée.

L'autorité plurielle : déjouer les règles de l'art

12. La présence accrue des femmes sur la scène artistique des années 1970, et a fortiori sous forme de collectifs, participe activement de la remise en question du mythe du génie créateur pensé invariablement, au moins depuis la Renaissance en Occident, au masculin singulier. Le collectif, à l'identité potentiellement mouvante et polymorphe, peut permettre de déjouer les stratégies d'inscription autoritaires, ou tout au moins de déplacer la question du sexe de l'artiste et de l'art. C'est une façon de mettre en critique les implicites de la création artistique en révélant les fondements idéologiques qui la soutiennent¹². Linda Nochlin a exemplairement déconstruit le mythe du génie créateur en montrant combien le domaine de l'art était lié à des enjeux sociétaux, et régi par des institutions et une conception du génie éminemment phallogocentriques¹³.
13. Le collectif renvoie à l'idée, développée par Roland Barthes dans « La mort de l'auteur », d'un énoncé qui n'aurait pas besoin d'être incarné par une personne ou un interlocuteur. « C'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur. (...) Pour rendre à la lecture son avenir, il faut renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur¹⁴. » Michel Foucault, dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? », texte d'une conférence donnée en 1969 à la Société Française de Philosophie, définit, de son côté, quatre caractères spécifiques liés à la fonction d'auteur. Il parle notamment de « figure de l'auteur¹⁵ ». Cette forme autoritaire et symbolique de la fonction d'auteur est battue en brèche par le collectif qui refuse d'incarner une figure unique avec une fonction sociale circonscrite et reconnue historiquement. « Qu'importe

qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle. » Michel Foucault emprunte cette formulation à Beckett¹⁶. Dans la littérature, ceci signifie que le « sujet écrivain » disparaît au profit de l'ouverture d'un espace.

14. Cet espace ouvert à l'interprétation du/de la spectateur·trice est peut-être bien ce qui définit la performance, cette forme ouverte manifestant le lien de l'art à la vie. Le cas de Fluxus, nébuleuse, courant plus que groupe, modèle de collectif pensé comme collectivité mondiale, sans frontières, fait en ce sens figure de paradigme, avec la mise en avant de la forme concert comme idéal de partage¹⁷. Cependant, de la performance, pourtant largement investie par les artistes femmes et par les formes collectives (happening, event), l'histoire de l'art tend à retenir comme figures emblématiques des personnalités masculines (Beuys, Klein, Acconci...), montrant la prégnance du mythe du génie créateur, masculin et singulier. Ruth Hemus souligne ce phénomène déjà à l'œuvre au sein de Dada : les femmes et les formes vivantes et collectives dans lesquelles elles se sont illustrées ont été écartées par ceux qui en ont retracé l'histoire¹⁸. Cette propension à l'effacement du collectif et à la reconduction du récit d'individus masculins montre, en ce sens, la résistance qu'il y a à changer de paradigme, à penser l'art de façon plus démocratique, moins phallogcentrique, à l'écart de ses mythes démiurgiques, et de ses affinités avec les totalitarismes¹⁹. C'est d'ailleurs souvent en réaction à ces « dérives autoritaires » et dans le but plus ou moins avoué de mettre en critique le mythe du génie créateur que de nombreux collectifs se forment²⁰.

6

15. En s'inventant un nom de structure, le *Laboratoire de la contre-performance* manifeste la volonté de ne pas rattacher ses activités à des noms propres mais à un lieu de travail, « un laboratoire » (à connotation scientifique) dans lequel œuvre un groupe d'individus. Qui dirige ce « laboratoire » ? On ne le sait. Et le « laboratoire » joue de ce mystère, en prétendant ne pas diffuser directement ses recherches et se faire « représenter » par des hôtesse. Il semble ainsi se conformer au modèle de « têtes pensantes » utilisant des « potiches », deux catégories éminemment sexuées.

16. Instruments de l'autorité, les « hôtesse » de ce laboratoire répondent parfaitement au rôle attendu des femmes dans la société : discrètes voire mutiques, dans l'accueil, tirées à quatre épingles. Interchangeables, supports de promotion d'objets, le corps réifié, elles semblent missionnées par un laboratoire prétendument scientifique mais dont le modèle semble plutôt être celui de l'entreprise, de l'agence de pub ou de communication et dont le mode opératoire est à mi-chemin entre la campagne de diffusion et la médiation culturelle. Les « hôtesse » constituent comme la contre-figure du collectif à connotation politique, activiste ou même artistique. Elles forment un corps (au sens de défilé ou de ballet), supposant une dépersonnalisation, une instrumentalisation et, dans sa version féminine, une fonction décorative, d'accueil, de représentation²¹. Le groupe tendrait plutôt ici à

effacer l'individu, à le neutraliser. Peut-on alors parler de collectif ? Le groupe, le nombre, suffit-il à faire le collectif, à faire autorité ? Le nombre est-il nécessairement une force ? Certes non.

17. Et si les potiches du laboratoire étaient les têtes pensantes, les auteures de leurs actions ? Ces potiches, en fait assez peu souriantes, incitent en tout cas à réfléchir à leur statut d'objet. La figure de la subalterne qu'elles incarnent vient questionner la notion de sujet, la figure de l'auteure, de l'artiste, et les mythes relatifs à l'art (dans sa classique répartition entre artiste d'un côté et, muse, modèle, outil ou motif, de l'autre). Surjouant une féminité convenue, exacerbant la réification dont elles semblent victimes, les « hôtesse » du laboratoire interrogent la place des femmes dans l'art et dans la société. Depuis leur position d'infériorité (de simples objets de diffusion), elles orchestrent en toute impunité (car sans responsabilité de leurs actes) la dissidence. Cette mise en scène de la soumission à des fins de subversion mène plus largement à penser la spectacularisation dans sa potentielle dimension critique et politique.

Mettre en scène l'utopie participative

18. Du groupe activiste à la simple réunion d'individualités, le collectif peut recouvrir des engagements très divers²². Par ailleurs, la performance peut désigner des pratiques très différentes les unes des autres, des plus subversives aux plus formelles. En ce sens, un collectif mettant en scène des corps féminins, et faisant de la performance, ne garantit pas nécessairement une portée féministe ou politique. Si les pratiques collectives, d'une part, et la performance, d'autre part, laissent souvent penser à un projet politique, cela ne va pas forcément de soi. Alors que les pratiques performatives ont largement contribué à l'émergence d'une subjectivité féminine, qu'en est-il aujourd'hui, à l'heure des *re-enactments* et de l'institutionnalisation de ces pratiques *a priori* dissidentes, dans le champ de ce que certains ont nommé la « post-performance²³ » ?
19. Le Laboratoire de la contre-performance ne se présente pas comme activiste et n'affiche pas une dimension politique ; ses actions, loin de l'illégalité, s'inscrivent dans les institutions de l'art (musées, espaces scéniques). Ce faisant, à travers ses actions, il s'agit bien de déconstruire tout à la fois les pré-supposés attachés à la figure de l'artiste et ceux relatifs à la performance. Instaurer la « contre-performance », révéler ses origines fictives et son destin parodique, ne serait-ce pas le moyen de traquer les mythes constitutifs de l'art, en empruntant le costume de sa spectacularisation pour mieux en souligner les artifices et distiller, l'air de rien, quelques idées sur l'art et la société ?
20. Assurément réflexive, l'action du Laboratoire de la contre-performance intitulée *Kit d'inauguration*, mode d'emploi est une mise en scène d'un rituel

politique galvaudé (l'inauguration), la parodie d'un discours officiel mais aussi des utopies participatives travaillant le champ de la performance²⁴. L'inauguration est ici pensée comme un dispositif performatif, un rituel social de partage, un rassemblement, un moment collectif. Une table drapée d'un bleu officiel ayant été plantée devant la mairie du 3^e arrondissement à Paris, avec un micro central, les passant-e-s s'interrogent sur l'événement en préparation. Trois hôtes, avec une écharpe orange et munies de questionnaires, vont à leur rencontre en expliquant qu'un discours va avoir lieu, suivi d'une inauguration au musée Picasso (elles distribuent un petit plan du parcours). Elles posent leurs questions (Pensez-vous être quelqu'un de performant, micro-performant, infra-performant... ? ; Est-ce que vous participez ou vous assistez ?), cochent sur le questionnaire et collent des pastilles orange sur les personnes acceptant de suivre l'inauguration.



Figures 1 et 2. Laboratoire de la contre-performance, *Kit de connexion, mode d'emploi*, Mairie du 3^e arrondissement, Paris, 14 juin 2015 © Séverine Grange.

21. Après cet accueil, elles se placent derrière la table pour le discours et se passent littéralement la parole avec un petit magnétophone à cassette tout en tenant un bout de ruban. Leur discours préenregistré, amplifié par le micro, révèle les ingrédients de l'inauguration qui sont aussi les ingrédients d'une performance :

Kit d'inauguration, mode d'emploi

Définir un lieu

Donner rendez-vous à un public et à des personnes influentes et concernées

Avoir une tenue et une attitude solennelles

Remercier les personnes présentes à la cérémonie

Faire un discours officiel

Pour faire le discours, trouver une idée forte

4 mots suffisent

Par exemple : inauguration, fête, performance, vie

Décliner les combinatoires de façon aléatoire

Ce qui peut donner :

- l'inauguration est une performance
- la performance est une fête

- la fête c'est la vie
- l'inauguration est une fête
- la fête est une inauguration
- la vie est une inauguration
- la vie est une fête
- la vie est une performance
- la performance est une inauguration
- la fête est une performance
- l'inauguration c'est la vie
- la performance c'est la vie

Prendre un grand ruban coloré

Demander à 2 personnes de tenir le ruban

Prendre des ciseaux qui coupent bien

Ne pas couper ce ruban

Féliciter, se féliciter

Couper le ruban

Applaudir

Embrasser, serrer des mains

Se quitter

22. Quelques incontournables de l'inauguration sont effacés, comme la personnalité politique et la prise de parole directe, pour ne laisser que le dispositif, les gestes, et le lieu. Les hôtes actives ont une inauguration factice mais non moins réduite à son essence même. Se joue alors un rituel de l'autorité exécuté par de simples subalternes, les écharpes désignant moins des personnalités importantes qu'un rôle typique de femme objet. Cette mise en scène du discours souligne le caractère performatif de l'inauguration, de ces moments voulus participatifs (dans l'espace politique comme dans l'art).



Figure 3. Laboratoire de la contre-performance, *Kit de connexion, mode d'emploi*, rue de Bretagne, Paris, 14 juin 2015 © Séverine Grange.

23. Une fois le discours fini, le public est convié à suivre les « hôtesse » dans les rues qui mènent jusqu'au musée Picasso, lieu de l'inauguration. Les gestes qu'elles vont alors exécuter dans le jardin sont une relecture de la démonstration de sécurité en vol des hôtesse de l'air. Courte chorégraphie absurde, cette « inauguration » met le public face à un rituel totalement réflexif d'« hôtesse de l'art ». Sur la façade du musée, les trois tapis de yoga déroulés, ces monochromes orange du quotidien, manifestent, en final de ce spectacle minimal, l'absurdité d'un rapport à l'art sur le mode de la vénération (dont le musée Picasso est particulièrement porteur). Il s'agit de questionner le public sur ce qu'est l'art et sa fonction sociale, sur le spectacle de la vie et le contre-spectacle de l'art (« L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art », disait Filliou). La forme incongrue, absurde, voire déceptive, est le moyen d'interroger les attendus du public quant à l'art et de souligner les enjeux politiques qui traversent ce domaine pensé comme déconnecté des pratiques quotidiennes.



Figure 4. Laboratoire de la contre-performance, *Kit de connexion, mode d'emploi*, Musée Picasso, Paris, 14 juin 2015 © Séverine Grange.

24. Les « hôtesse » se rapprochent de la porte de sortie, et indiquent qu'il est temps de partir du jardin. Placées devant le grand portail, elles serrent les mains et distribuent aux personnes présentes un minuscule bout de ruban que l'une d'elle découpe méticuleusement avec des petits ciseaux à bouts ronds peu efficaces. L'inauguration a eu lieu, et cette trace, cette relique de ruban, en témoigne. Le ruban a été coupé en mille morceaux et disséminé. Qu'a-t-on inauguré ? Le musée, les tapis, les corps les portant ou encore ce moment partagé ? Déjà récemment ré-inauguré, le musée Picasso n'avait vraiment pas besoin de cela. Le rituel social, privé de ses « acteurs », laisse voir les « ficelles » d'un rassemblement monté de toutes pièces. Parodie des utopies participatives, cette action n'en demeure pas moins un rituel de partage, le re-enactment d'inauguration constituant la métaphore d'une action collective.
25. Cette action, en assimilant les corps féminins aux œuvres (les hôtesse « faisant » l'inauguration, inaugurant leurs corps), mène à s'interroger sur la place des femmes dans l'institution muséale, sur les figures féminines réifiées qui l'habitent : femmes-supports de représentations, caryatides ornant l'architecture, femmes-objets dans une fonction décorative. Dans ce spectacle d'inauguration, c'est aussi le spectacle du corps féminin, tel qu'il se joue dans l'art, qui est détourné à des fins critiques.

La transmission de gestes collectifs

26. C'est dans la même volonté de réévaluer la place des femmes dans l'art, que le *Laboratoire de la contre-performance* investit l'espace muséal avec un prétendu outil de médiation, l'*IMAVI* (*interface mobile d'auscultation virtuelle de images*²⁵). Affublées de masques à voilettes et oreilles de lapin, des « hôtesse de l'art » dévoilent (au sens propre comme au sens figuré), d'un geste lent et mécanique, telles des automates, sur le corset muséographique qu'elles portent, des aspects de certaines œuvres classiques en les confrontant à des vues de performances d'artistes femmes (le tout accompagné d'un slogan²⁶). Déambulant dans l'espace du musée, à proximité des œuvres choisies, se fondant dans le décor, faisant œuvres, ces présences fantomatiques interpellent silencieusement les spectateur·trice·s, révélant, par les montages d'images dont elles sont porteuses, l'inconscient à l'œuvre dans ces représentations. Ces médiatrices d'un nouveau genre (entre la femme animalisée, sorte de *Bunny Girl* revisitée, l'obscur figure de veuve sicilienne dans *La Mariée était en noir* (1968) de François Truffaut ou encore Belphégor) suscitent des associations autour de la monstration et de l'invisibilité simultanée du féminin.



Figures 5 et 6. Laboratoire de la contre-performance, *IMAVI* (*interface mobile d'auscultation virtuelle des images*), Musée Cognacq-Jay, Paris, 8 mars 2018
© J-B Woloch - Musée Cognacq-Jay (photo 1) © Liliane Cima (photos 2 et 3).

27. Utilisant les vertus heuristiques du montage, le Laboratoire de la contre-performance crée des figures féminines ambiguës, entre soumission et empowerment, en résonance avec un inconscient collectif et des mythes profondément ancrés. Cette confrontation entre imagerie et incorporation, passé et présent, soumission et dénonciation, ouvre des espaces d'expression de subjectivités féminines dissidentes. La survivance de gestes archaïques, définie par Aby Warburg dans sa dimension inconsciente²⁷, devient le moyen de déplacer les représentations du féminin. A priori dépersonnalisées, ces femmes animalisées, toutes dévolues à leur fonction

de représentation, se réapproprient ce faisant l'espace muséal, l'espace public.

28. Les actions collectives des universités d'été intitulées « exercices sibyllins » véhiculent particulièrement cette idée du groupe féminin (allégorie, figure, communauté). Évocations de gestes féminins (des grâces, des sibylles...) présents dans l'histoire des représentations, ces images d'un féminin pluriel, cette incorporation de clichés liés à la féminité, tracent les contours de gestes possibles de résistance, d'émancipation. Le *Laboratoire de la contre-performance* ambitionne de créer du collectif, au-delà de ses membres, en particulier au sein d'ateliers, en colportant des gestes féminins collectifs et en révélant le potentiel subversif qu'ils peuvent receler. Hôtesse, muses, œuvres vivantes ou encore sibylles dissimulent paradoxalement une force politique de résistance aux assignations. L'université d'été constitue la métaphore de ce projet, en manifestant la volonté d'essaimer le collectif par la passation, la transmission du geste.



Figure 7. Laboratoire de la contre-performance, *Exercice sibyllin*, Université d'été 2016 au Château d'Écouen
© Francis Manthalo.



Figure 8. Laboratoire de la contre-performance, *Exercice sibyllin*, Université d'été 2017 à l'abbaye de Maubuisson © Francis Manthalo.

29. En pensant une communauté de gestes (le geste féminin, le geste féministe, le geste marqueur d'identité et marquant les corps), le *Laboratoire de la contre-performance* met la question du partage et de la transmission au centre de ses préoccupations. Un dialogue s'engage, non seulement avec les contemporain-e-s, mais aussi avec les fantômes du féminin dans l'art. Il s'agit d'investir les représentations de subjectivités diverses et de transformer les modèles d'assignation à une féminité restrictive en outils possibles d'affirmation. Revendiquant une hérédité artistique, réelle et imaginaire, et ce à l'encontre du génie créateur hors du commun, voulu sans filiation, le *Laboratoire de la contre-performance* matérialise une pensée du geste créateur au féminin comme inscrit dans une collectivité à travers le temps. Par cette incorporation fictionnée d'un collectif féminin préalable, s'énonce la possibilité de subjectiver le mythe.

Notes :

¹ Comme le souligne Elvan Zabunyan, « Les années 1960 et 1970, marquées aux Etats-Unis par la guerre du Viêtnam, les revendications antimilitaristes, les émeutes dans les universités, la répression des étudiants, le mouvement des droits civiques des Afro-Américains et bien entendu la lutte des femmes pour leur libération, poussent les acteurs du milieu de l'art à revoir leur approche de la création contemporaine à la lumière de ces événements ». Elvan Zabunyan, « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 », *Cahiers du Genre*, n° 43/2007, p. 174.

² Ibid.

³ Voir, à ce sujet, le documentaire de Johanna Demetrakas, *Womanhouse*, 1974, 47 min., et l'exposition *Women House*, Monnaie de Paris, du 20 octobre 2017 au 28 janvier 2018 (exposition placée sous le

commissariat de Camille Morineau, directrice des expositions et des collections de la Monnaie de Paris et Lucia Pesapane, commissaire d'exposition à la Monnaie de Paris). Voir également Judy Chicago, *Through the Flower. Mon combat d'artiste femme*, Dijon, Les presses du réel, 2018, trad de l'anglais (américain) par Sophie Taam.

⁴ Géraldine Gourbe, qui a soutenu une thèse intitulée *Une pensée de l'être-ensemble : analyse critique de la performance en Amérique du Nord*, s'est particulièrement intéressée aux pratiques liées à la Womanhouse et au Feminist Art program. « Dés-auteuriser disent-elles ou les protocoles de production selon le collectif du Feminist Art Program (Los Angeles) », intervention au sein du groupe de recherche ACEGAMI (coord. Anne Creissels et Giovanna Zapperi), CEHTA/INHA, 23 mai 2008 : <http://acegami.blogspot.com/2008/09/sance-du-vendredi-23-mai-2008.html>

⁵ Sur la pratique des Guerilla Girls et la question d'un art militant (versus un art politique), voir Vanina Géré, « Le Beau : arme politique. L'art contemporain de 1960 à 2010 », *La Vie des idées*, 2 octobre 2012. ISSN : 2105-3030. URL : <http://www.laviedesidees.fr/Le-Beau-arme-politique.html>

⁶ Il permet « l'obtention de l'entrée de quarante femmes à l'École de Beaux-arts en 1897, qui ont accès aux cours théoriques, puis, la mise en place d'ateliers féminins en 1900 et le droit à concourir pour le prix de Rome en 1903 ». Fabienne Dumont, *Des sorcières comme les autres : Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Presses Universitaire de Rennes, 2014, p. 77.

⁷ Ibid., p. 81-106.

⁸ Géraldine Gourbe et Charlotte Prévost, « Art et féminisme, un no man's land français », *L'Homme et la société*, n° 158, 2005/4, p. 131-144.

⁹ Françoise Collin, « Visibilité et représentation », catalogue d'exposition, *Vraiment féminisme et art*, Magasin, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, 5 avril-25 mai 1997, p. 26-38.

¹⁰ Armelle Leturcq, « Transmission, transition, féminisme et art en France, 1970-1997 », catalogue d'exposition, *Vraiment féminisme et art*, op. cit., p. 40-55.

¹¹ Voir Catherine Gonnard, Élisabeth Lebovici, *Femmes artistes/artistes femmes*, Paris, Hazan, 2007.

¹² Sur cette question, voir, en particulier, Anne Larue, *Histoire de l'art d'un genre nouveau*, Paris, Max Milo, 2014.

¹³ Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir*, trad. de l'anglais (américain) par Oristelle Bonis, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes » (1970), p. 201-244.

¹⁴ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, « La mort de l'Auteur » (1968), p.61-67.

¹⁵ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^e année, n° 3, juillet-septembre 1969, p. 73-104.

¹⁶ Samuel Becket, *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Éditions de Minuit, 1958, p. 129.

¹⁷ Sur Fluxus, voir Hannah Higgins, *Fluxus Experience*, Berkeley, CA, University of California Press, 2002. Voir également *Fiat flux : la nébuleuse Fluxus, 1962-1978*, Musée d'art moderne Saint-Étienne métropole, Milan, Silvana Editoriale, 2012.

¹⁸ Ruth Hemus, *Dada's Women*, New Haven & London, Yale University Press, 2009.

¹⁹ Sur cette question, voir Éric Michaud, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996.

²⁰ On peut penser, dans l'ironie même du nom choisi pour les définir à l'IIII (International Institute for Important Items) de Louise Hervé et Chloé Maillet, à Grand Magasin, à l'IRMAR (Institut des Recherches Menant à Rien) ou encore à Claire Fontaine.

²¹ Pour une réflexion plus générale sur les enjeux politiques paradoxaux des corps vulnérables en coalition, voir Judith Butler, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, Paris, Fayard, 2016, trad. de l'anglais (américain) par Christophe Jaquet.

²² Voir, à ce sujet, Véronique Goudinoux, *Œuvrer à plusieurs. Regroupements et collaborations entre artistes*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015.

²³ Marie de Brugerolle définit la « post-performance », en parlant du travail Guy de Cointet, comme « 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>. Sur le changement de paradigme opéré par certaines pratiques performatives des années 1990 et 2000, voir également Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, New York, Verso, 2012, en particulier « Delegated Performance : Outsourcing Authenticity », p. 219-239.

²⁴ Performance d'une durée d'une heure environ, réalisée dans le cadre du festival Nomade, organisé par la Mairie du 3^e arrondissement de Paris, en partenariat avec le Musée Picasso, 14 juin 2015.

²⁵ Une première version de l'*IMAVI* a été présentée au Musée de la chasse et de la nature à l'occasion de la nuit des musées 2016 (org. Frédérique Lecerf). Une deuxième version a été conçue en lien avec les collections du Musée Cognacq-Jay et présentée à l'occasion de la *Journée internationale des droits des femmes 2017*.

²⁶ « Dans l'art comme dans la vie, les femmes sont-elles des animaux fragiles à protéger ou à sacrifier ? » ; « Les femmes doivent-elles donner leur corps à l'art ? » ; « Les (artistes) femmes sont-elles libres de choisir entre le repos et la guerre ? ».

²⁷ Sur cette question, voir Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998. Voir également Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.