



ANA MENDIETA
LE TEMPS ET L'HISTOIRE ME RECOUVRENT
16/10/2018 – 27/01/2019

JEU DE PAUME
DOSSIER DOCUMENTAIRE

DOSSIER DOCUMENTAIRE MODE D'EMPLOI

Conçu par le service éducatif, en collaboration avec l'ensemble du Jeu de Paume et les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris, ce dossier propose aux enseignants et aux équipes éducatives des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :

Découvrir l'exposition offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, ainsi que des orientations bibliographiques.

Approfondir l'exposition développe plusieurs axes thématiques autour des conceptions de la représentation et du statut des images.

Pistes scolaires initie des questionnements et des recherches, en lien avec une sélection d'œuvres et de documents présentés dans l'exposition.

Disponible sur demande, le dossier documentaire est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

CONTACTS

Julia Parisot

chargée des publics scolaires et des partenariats
01 47 03 04 95 / juliaparisot@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouhoune

assistante administrative
réservation des visites et des activités
01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

Sabine Thriot

responsable du service éducatif
sabinethriot@jeudepaume.org

conférencières et formatrices

Ève Lepaon

01 47 03 12 42 / evelepaon@jeudepaume.org

Cécile Tourneur

01 47 03 12 42 / ceciletourneur@jeudepaume.org

professeurs-relais

Céline Lourd, académie de Paris

celinelourd@jeudepaume.org

Cédric Montel, académie de Créteil

cedricmontel@jeudepaume.org

SOMMAIRE

7 DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

- 8 Présentation de l'exposition
- 11 Repères biographiques
- 12 Bibliographie indicative

15 APPROFONDIR L'EXPOSITION

- 18 Pratiques artistiques et contexte des années 1970
- 22 Performances, films, temporalités
- 27 Expérience et traces de l'exil
- 31 Histoires, mémoires, processus
- 36 Orientations bibliographiques thématiques

38 PISTES SCOLAIRES

- 38 Actions et représentations
- 43 Matériaux et éléments
- 47 Traces, empreintes et silhouettes
- 51 Temps, films et rites

AVERTISSEMENT

Les photographies et les films présentés dans la section 4 sont susceptibles de heurter la sensibilité des visiteurs, particulièrement du jeune public.

ACTIVITÉS ENSEIGNANTS ET SCOLAIRES

I rencontres enseignants

Lors de chaque nouvelle session d'expositions au Jeu de Paume, les équipes pédagogiques et éducatives sont invitées à une visite commentée, dont l'objectif est d'envisager les axes de travail et de préparer ensemble la venue des classes ou des groupes au centre d'art. À cette occasion, le « dossier documentaire » de l'exposition est présenté et transmis aux participants.

mardi 6 novembre 2018, 18 h 30

Visite des expositions « Dorothea Lange. Politiques du visible » et « Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent »

ouvert gratuitement à tous les enseignants et aux équipes éducatives

inscription : 01 47 03 04 95 ou juliaparisot@jeudepaume.org

mardi 4 décembre 2018, 18 h

Visite de l'exposition « Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent », réservée aux partenaires scolaires.

I visites-conférences pour les classes

Les conférenciers du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes dans la découverte des expositions, en favorisant l'observation, la participation et la prise de parole des élèves. Ces visites permettent aux publics scolaires d'être en position active et documentée devant les images, de s'approprier les œuvres et les démarches artistiques.

tarif : 80 €

réservation : 01 47 03 12 41 ou serviceeducatif@jeudepaume.org

I parcours croisés autour de l'exposition

Les parcours croisés mettent en perspective la visite d'une exposition au Jeu de Paume avec une activité dans un lieu partenaire, par le biais d'approches thématiques.

Découvertes visuelles et pratiques artistiques

Avec la Maison du geste et de l'image, Paris 1^{er}

Ces programmes associent la découverte de plusieurs grandes expositions à des ateliers de pratiques artistiques : images fixes, images en mouvement ou théâtre. Ils s'appuient sur la construction préalable d'un projet avec les enseignants, les structures et un intervenant spécifique à l'attention de chaque classe.

Ces propositions se composent de deux visites commentées au Jeu de Paume, en fonction du thème choisi, et de trois séances de trois heures d'atelier à la MGI pour élaborer une réalisation collective.

coût global : 600 €

contact : 01 47 03 04 95 ou juliaparisot@jeudepaume.org

Le corps comme sujet et comme matériau

Avec le Centre national de la danse, Pantin (93)

Autour des arts performatifs et en lien avec la découverte des œuvres d'Ana Mendieta au Jeu de Paume, le CND propose aux classes un atelier de deux heures mêlant pratiques et regards. Un parcours chorégraphique dans l'exposition « Ester Ferrer. *Todas las variaciones son válidas, incluida esta* » (du 10 novembre au 15 décembre 2018) et la projection de films de danse permettent de questionner les perceptions de l'environnement par le corps, et les traces de ce dernier.

Le CLÉMI – Académie de Créteil : gratuit / réservation :

clemicreteil@ac-creteil.fr

Images et territoires, images et corps

Avec LE BAL, Paris 18^e

ERSILIA, plateforme numérique d'éducation à l'image conçue par LE BAL, a pour objectif de penser en images un monde d'images : pourquoi, pour qui, dans quels contextes les images sont-elles produites ? Comment sont-elles diffusées et reçues ? En quoi changent-elles notre façon de voir le monde ? Autour des expositions « Dorothea Lange. Politiques du visible » et « Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent », le Jeu de Paume s'associe au BAL pour proposer des parcours thématiques en ligne sur ERSILIA que les élèves et les enseignants découvrent en autonomie. Ils peuvent ensuite explorer la plateforme et concevoir leur propre parcours.

Jeu de Paume : 01 47 03 04 95 ou juliaparisot@jeudepaume.org

LE BAL / ERSILIA : 01 45 23 86 27 ou briquet@le-bal.fr /

<http://www.ersilia.fr>

I formation continue « Images et arts visuels »

Cette formation propose aux enseignants de toutes les disciplines et aux équipes éducatives des séances transversales autour du statut des images dans notre société et de leur place dans les arts visuels. Les sessions de formation sont élaborées en lien avec la programmation du Jeu de Paume et développent des thématiques qui recouvrent l'histoire des représentations et la création contemporaine. Composé de six séances de trois heures le mercredi après-midi, de novembre 2018 à avril 2019, le programme s'organise en plusieurs temps qui associent conférences et visites des expositions, interventions et mises en perspective. L'ensemble de cette formation est conçu et assuré par l'équipe du service éducatif du Jeu de Paume, ainsi que par des intervenants invités : artistes, historiens, théoriciens ou formateurs. La formation continue « Images et arts visuels » est accessible sur inscription directement auprès du service éducatif du Jeu de Paume. Les enseignants de l'académie de Versailles peuvent également s'inscrire sur la plateforme du plan académique de formation.

gratuit sur inscription à l'ensemble des six séances

contact : 01 47 03 04 95 ou juliaparisot@jeudepaume.org

ACTIVITÉS HORS TEMPS SCOLAIRES ET EN DIRECTION DES PUBLICS JEUNES

I stage 12-15ans.jdp

Deux après-midi consécutives de stage dédiées aux 12-15 ans à l'occasion des vacances scolaires pour produire, transformer et partager des images.

durée : deux demi-journées de 3 heures

gratuit sur présentation du billet d'entrée aux expositions, tarif réduit (7,50 €).

réservation obligatoire : 12-15ans.jdp@jeudepaume.org

ou 01 47 03 04 95

mardi 23 et mercredi 24 octobre 2018, 14 h 30-17 h 30

« Les jours et les nuits d'Aliou »

En partenariat avec l'association le PEROU

Sur la base d'un travail photographique réalisé dans le quartier de la Chapelle par Stephan Zaubitzer, les participants rencontrent Aliou Diallo, conteur guinéen exilé en France. L'artiste Jean-Baptiste Lévêque les accompagne ensuite dans la réalisation d'un montage sonore associé aux images, un récit sensible de ce territoire parisien.

I rendez-vous des mardis jeunes

À l'occasion des « mardis jeunes » du Jeu de Paume, qui offrent l'accès libre aux expositions pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus le dernier mardi du mois, de 11 heures à 21 heures, sont organisées des rencontres avec les artistes ou les commissaires invités, ainsi que des visites des expositions avec les conférenciers du Jeu de Paume.

programme disponible sur le site Internet du Jeu de Paume, rubrique « mardis jeunes »

gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus

**mardis 30 octobre, 27 novembre, 18 décembre 2018, 18 h,
et 22 janvier 2019, 19 h**

programme complet des activités éducatives à destination des enseignants, scolaires et publics jeunes 2018-2019 disponible à l'accueil du Jeu de Paume et sur www.jeudepaume.org



Imágen de Yágul,
Yágul, Mexique, 1973
Tirage moderne (2018)

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

« La façon dont j'explore, à travers mon art, la relation entre moi-même et la nature est le fruit évident du fait que j'ai été arrachée à mon pays natal à l'adolescence. La création de ma silhouette dans la nature maintient (établit) la transition entre mon pays natal et ma nouvelle maison. C'est une manière de reconquérir mes racines et de faire corps avec la nature. Bien que la culture dans laquelle je vis fasse partie de moi, mes racines et mon identité culturelle sont le fruit de mon héritage cubain. »

Ana Mendieta, notes inédites, non datées, citées par Gloria Moure, *Ana Mendieta*, Saint-Jacques-de-Compostelle, Centro Galego de Arte Contemporánea / Barcelone, Ediciones Polígrafa, 1996, p. 108 ; trad. française in Lynn Lukkas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 154.

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION



*Guacar (Esculturas
Ruprestres) [Our
Menstruation (Rupestrian
Sculptures)], 1981
Tirage moderne (2018)*

« En 1973, j'ai réalisé ma première œuvre dans une tombe aztèque qui était couverte de mauvaises herbes et de végétaux – la croissance de cette végétation m'a fait penser au temps. J'ai acheté des fleurs au marché, je me suis allongée dans la tombe et me suis recouverte de fleurs blanches. Par analogie, le temps et l'histoire me recouvraient. » — Ana Mendieta

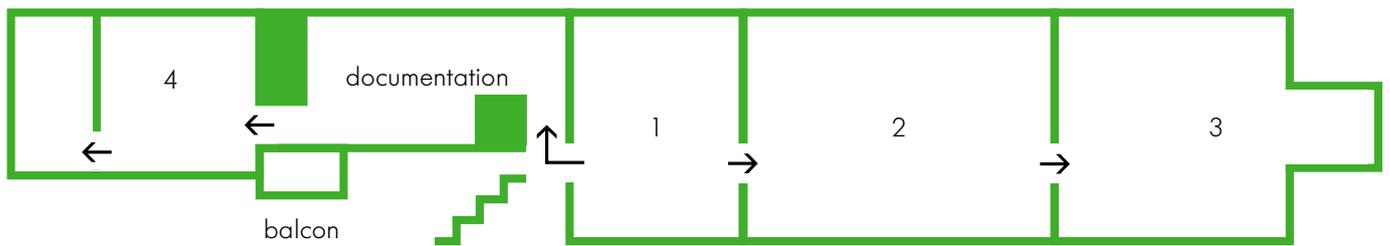
Ana Mendieta (La Havane, 1948-New York, 1985) est l'une des artistes les plus novatrices et prolifiques de l'après-guerre. En 1961, après la révolution cubaine, elle est envoyée à l'âge de douze ans aux États-Unis, dans le cadre de l'opération Peter Pan mise sur pied par le gouvernement américain et des organisations caritatives catholiques pour évacuer 14 000 enfants cubains à Miami. Par la suite, Mendieta sort de l'université de l'Iowa diplômée d'un master d'arts plastiques ainsi que de l'Intermedia Program, cursus transdisciplinaire unique à l'époque. Elle s'installe en 1978 à New York où elle rejoint l'A.I.R. Gallery, première galerie gérée par un collectif de femmes artistes aux États-Unis. Son travail a été récompensé par de nombreuses distinctions, dont le prestigieux prix de Rome américain que lui décerne l'American Academy in Rome en 1983. Il est présent dans les collections permanentes d'une centaine de musées d'art à travers le monde.

La fusion particulière qu'Ana Mendieta opère de la sculpture, du Land Art et de la performance – *earth-body* (littéralement « terre-corps ») comme elle la désigne – aboutit à une expression artistique aussi personnelle que singulière. Elle s'affranchit de maintes limites – celles distinguant les disciplines artistiques et filmiques, celles d'ordre géographique et politique –, prenant en compte les interrogations sur l'histoire, le sexe et la culture. Ana Mendieta a produit un remarquable

corpus d'œuvres – dessins, installations, performances, photographies et sculptures. On sait moins qu'elle est l'auteur d'un ensemble tout aussi riche et précurseur de films. De 1971 à 1981, elle réalise en effet cent quatre œuvres filmiques, aux formats Super 8, 16 mm et vidéo, majoritairement silencieuses.

Première exposition consacrée à cet aspect de sa pratique, « Le temps et l'histoire me recouvrent » donne à voir vingt films de Mendieta, soit le plus important nombre d'entre eux jamais réunis en France. Aboutissement d'un projet de recherche mené durant trois ans sous la direction de l'Estate of Ana Mendieta Collection, de la Galerie Lelong & Co. et de l'université du Minnesota, elle a pu se concrétiser grâce à la restauration numérique de ces pièces qui, pour certaines inédites, sont accompagnées ici de vingt-sept photographies. Le court-métrage documentaire *Ana Mendieta: Nature Inside* réalisé par Raquel Cecilia Mendieta, nièce de l'artiste et administratrice associée de l'Estate of Ana Mendieta Collection, est également présenté dans l'exposition.

Thèmes récurrents dans sa production filmique, la mémoire, l'histoire, la culture, le rituel et le passage du temps sont le plus souvent explorés et traduits par l'artiste au travers de la relation du corps à la terre. La nature occupe une place prépondérante, de même qu'une fascination à l'égard des quatre éléments primordiaux : la terre, l'eau, l'air et le feu. Articulée autour de ces notions caractéristiques, l'exposition vise à restituer la place centrale des films d'Ana Mendieta au sein de son œuvre. De même, elle rend compte du rôle clé de l'artiste au sein des évolutions historiques de l'art d'après-guerre, par son utilisation des nouveaux médias et une pratique transcendant les catégories de la documentation et de la performance.



Plan de l'exposition

1. MÉMOIRE, HISTOIRE, RITUEL

« Mon art est fondé sur les accumulations primordiales, les pulsions inconscientes qui animent le monde, non pas dans une tentative de réparer le passé, mais plutôt pour se confronter au vide, au fait d'être sans parents, à la terre non baptisée des origines, au temps qui nous regarde depuis l'intérieur de la terre. » – Ana Mendieta

Durant les années 1970, Ana Mendieta se rend presque chaque été au Mexique où elle crée nombre d'œuvres importantes. Les deux films *Burial Pyramid* et *Siluetas del Laberinto (Laberinth Blood Imprint)*, rarement présentés ensemble, ont été réalisés dans les sites archéologiques de Yágul en 1974. Mendieta manifeste dans ces deux œuvres sa singulière esthétique earth-body, fusionnant son corps et la terre dans une exploration de l'histoire et de la mémoire. Projeté pour la première fois en public dans le cadre de cette exposition, *Untitled: Silueta Series (n° 66, 1978)* montre des empreintes de la main de Mendieta brûler à même le sol. Ce film témoigne de son intérêt pour les aspects rituels de la création tout en marquant la terre comme espace sacré. *Mirage (1974)* relate symboliquement l'histoire de la séparation de Mendieta d'avec son foyer et sa famille à Cuba, telle qu'elle la conservait dans son souvenir, par un double récit de la relation mère-fille. « Depuis que j'ai quitté Cuba à l'âge de douze ans, j'ai le sentiment d'avoir été arrachée du sein de ma mère, de ma mère patrie. » (Ana Mendieta, conférence à l'Alfred University, septembre 1981).

2. TERRE, FEU, ARBRE DE VIE

Ana Mendieta a utilisé le feu dans un grand nombre de ses films pour en tirer des effets spectaculaires. Dans cette salle sont présentés quatre des trente-huit films réalisés par Mendieta entre 1974 et 1981 dans lesquels le feu occupe une place prépondérante. Dans *Volcán (1979)*, une forme volcanique représente la terre comme site de réconfort et de désagrégation. *Untitled: Silueta Series (n° 72, 1979)* a pour cadre l'entrée d'une petite structure évoquant une grotte sculptée par Mendieta, épousant la forme emblématique

de la *Siluetas* et préfigurant son cycle d'*Esculturas Rupestres* (sculptures rupestres) réalisé trois ans plus tard à Cuba. *Untitled: Silueta Series (n° 73, 1979)* montre la *Siluetas* en feu, dont la forme humaine est composée en partie de terre et en partie de branchages. Le noir et blanc de *Birth (Gunpowder Works)*, réalisé en 1981 après le retour de Mendieta à Cuba, confère à ce film une dimension onirique. Un ensemble de trois films explore par ailleurs le concept d'arbre de vie, l'un des thèmes récurrents de Mendieta. *Untitled: Silueta Series (n° 62, 1978)* figure un arbre en feu sur lequel des mains désincarnées apparaissent comme par magie. Dans *Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece) (1976)*, la *Siluetas* flottant dans le ciel nocturne peut être interprétée comme un arbre de vie diffusant sa lumière le temps que le feu le consume. *Energy Charge (1975)* est une œuvre au graphisme saisissant qui combine une sensibilité au mystère, au rituel et à l'art gothique avec la vidéo et le film 16 mm.

3. EAU, CUBA, RÉCONCILIATION

Sont présentés ici quatre des dix-neuf films réalisés par Mendieta entre 1974 et 1981 mettant en scène l'élément eau. L'usage de l'eau est le support d'une quête spirituelle ou d'une purification. *Creek (1974)* est une œuvre sublime d'une simplicité trompeuse, caractérisée par l'équilibre dialectique de la composition picturale et de la dissolution de la structure narrative traditionnelle. Avec *Siluetas de Arena (1978)*, la *Siluetas* (« silhouette ») se substitue au corps de l'artiste, désignant l'idée même de son corps. Dans cette œuvre, l'eau a patiemment poli la surface de la *Siluetas*, lui conférant une patine cristalline qui évoque l'esthétique d'une relique archéologique et la fuite du temps. Les trois films datant de 1981 peuvent être considérés comme formant une trilogie consacrée à Cuba, avec pour points communs le déplacement, le retour et la réconciliation. *Untitled*, réalisé sur la plage de Guanabo, narre la nostalgie de la terre natale, le temps distendu de la séparation. *Esculturas Rupestres (Rupestrian Sculptures)* montre le cycle épique de figures sculptées par Mendieta sur les parois calcaires des grottes de Jaruco, à Cuba, ainsi



Untitled: Silueta Series (n° 72),
Iowa, États-Unis, 1979
Film Super 8 transféré sur Blu-ray,
couleur, silencieux, 1 min 37 s

que les mythes antiques qui s’y rapportent. La vidéo *Ochún* a été réalisée sur une plage au large des côtes de Floride. La *Silueta* est orientée en direction de Cuba: les ondulations de l’eau qui la traversent métamorphosent la douleur de la séparation en un sobre poème de couleur, de lumière, de mouvement et de son. C’est la toute dernière œuvre filmique réalisée par Ana Mendieta.

4. CORPS, IDENTITÉ, SEXE

L’exposition présente quatre films dans lesquels Mendieta utilise le sang ainsi que son propre corps comme matériaux artistiques. Le sang véhicule diverses connotations religieuses, culturelles et politiques. Réalisé en 1974, *Blood Sign* est l’un des rares films où l’on voit Mendieta tracer un slogan à la main. *Blood Inside Outside* (1975) est une étude psychologique de l’autonomie et de la vulnérabilité, interprétée avec une grande justesse. *Corazón de Roca con Sangre* (1975) est le récit, sous forme de rituel, d’une rédemption spirituelle, grâce à laquelle le cœur de pierre de l’artiste est magiquement ramené à la vie par la fusion de son corps et de la terre. *Sweating Blood* (1973) est

l’unique film réalisé par Mendieta montrant son visage en gros plan. Ce cadrage crée une image emblématique, massive, dont l’émotion qu’elle suscite s’inscrit dans le lent écoulement du temps. Mendieta a utilisé le sang dans dix-huit des quarante-neuf films réalisés au cours d’une période s’étendant de 1972 à 1975. Elle devait par la suite abandonner cette pratique. En 1977, son esthétique manifeste un nouveau changement: elle cesse dans ses films de recourir à son propre corps, s’appuyant au contraire sur la forme de la *Silueta* qui en devient le substitut. La majorité des cent quatre films réalisés par Mendieta se déroulent dans la nature, sans faire appel à l’image du sang ni à celle de son propre corps.

Howard Oransky
Commissaire de l’exposition

Trad. de l’anglais par Christian-Martin Diebold

Les films d’Ana Mendieta

Ana Mendieta est l’auteure de cent quatre films, tournés en Super 8, 16 mm et vidéo. Pour les films, elle utilise principalement une caméra Super 8 à pellicule inversible, donnant une image positive après développement. D’une durée de trois minutes et demie (correspondant à une bobine de 15 mètres de pellicule), les films sont tournés à 18 images par seconde. La caméra ne permettant pas d’enregistrer le son, ils sont par conséquent silencieux. Au début des années 2000, la succession d’Ana Mendieta a réalisé plusieurs numérisations de films, par transfert télécinéma en temps réel. En 2014, les techniques de numérisation évoluant, les films d’Ana Mendieta ont été scannés image par image en haute définition, avec une

résolution atteignant jusqu’à 2K. Une partie des films a également été restaurée numériquement, ce qui permet d’enlever pour chaque image les salissures et les rayures de la pellicule et de revenir à la qualité originale au moment du tournage.

Source : Raquel Cecilia Mendieta, « Découvrir Ana : la renaissance de ses œuvres filmées », in Lynn Luktas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l’histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 168-181.

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

1948

Naissance d'Ana Mendieta à La Havane, Cuba.

1961

Ana et sa sœur quittent Cuba et se réfugient aux États-Unis dans le cadre de l'opération Peter Pan.

1967-1969

Mendieta obtient sa licence d'arts plastiques à l'université de l'Iowa.

1971-1972

Elle est naturalisée citoyenne américaine, puis obtient un master d'arts plastiques.

1973-1975

Elle crée sa première *Siluetta* (« silhouette ») au Mexique. La série des *Siluetas* constitue son plus célèbre corpus d'œuvres qu'elle réalise de 1973 à 1980 dans différents sites, notamment en Iowa et au Mexique. Le sang, le feu, l'eau et la terre sont autant de matériaux qu'elle utilise dans ces créations dont elle conserve trace par la photographie et le film.

1976

Elle présente sa première exposition personnelle dans l'espace du 112 Green Street à New York.

1977

Elle obtient un second master d'arts plastiques dans le cadre l'Intermedia Program, cursus interdisciplinaire expérimental dirigé par Hans Breder. Elle présente une exposition personnelle de photographies extraites de la série des *Siluetas* à la Corroboree: Gallery of New Concepts, université d'Iowa. Elle reçoit une bourse du National Endowment for the Arts (NEA).

1978-1979

Mendieta s'installe à New York. Elle est membre de l'A.I.R. Gallery, première galerie gérée par un collectif de femmes artistes aux États-Unis, où sont exposées des photographies de sa série des *Siluetas*. Elle reçoit une bourse « Creative Arts Program Services » de la New York Foundation for the Arts.

1980

Mendieta revient pour la première fois à Cuba. Elle reçoit une bourse décernée par la fondation John Simon Guggenheim ainsi qu'une bourse du NEA.

1981

À Jaruco, Cuba, elle crée les *Esculturas Rupestres* [Sculptures rupestres], figures abstraites sculptées dans des formations rocheuses. Ces œuvres sont exposées à l'A.I.R. Gallery.

1982

Mendieta crée des objets et sculptures à partir de matériaux naturels. Elle reçoit une bourse du New York Council on the Arts et une bourse d'études du NEA.

1983-1984

L'American Academy in Rome lui décerne le prix de Rome américain. Elle réalise des sculptures qui sont exposées par la galerie de l'American Academy in Rome et la Galleria Primo Piano.

1985

Mendieta épouse le sculpteur Carl Andre. Elle trouve la mort en tombant de la fenêtre de l'appartement d'Andre, situé au trente-quatrième étage d'un immeuble new-yorkais.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

Ouvrages et articles monographiques

- Blocker, Jane, *Where is Ana Mendieta ? Identity, performativity and exiles*, Durham, Duke University Press, 1999 (éd. anglaise).
- Bouruet-Aubertot, Véronique, « Ana Mendieta au corps de l'identité », *Beaux Arts*, n° 189, février 2000, p. 32.
- Caron, Caro et Redfern, Christine, *Qui est Ana Mendieta ?*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2011.
- Jover, Manuel, « Les silhouettes d'Ana Mendieta », *Beaux Arts*, n° 109, février 1993, p. 88.
- Lebovici, Élisabeth, « Ana Mendieta, Galerie Lelong : d'A.I.R et de feu », *Le Beau Vice*, 7 septembre 2011 (en ligne : <http://le-beau-vice.blogspot.com/2011/09/ana-mendieta-galerie-lelong-dair-et-de.html>).
- Lequeux, Emmanuelle, « Ana Mendieta, héroïne à son corps défendant », *Beaux Arts*, n° 345, mars 2013, p. 108-111.
- Simard, Mélissa, « Mort et sacrifice dans la performance féministe ibéro-américaine. Œuvres d'Ana Mendieta et de Rocío Boliver », *Amerika*, n° 12, 2015 (en ligne : <https://journals.openedition.org/amerika/6537>).
- Vasseur, Catherine, « Ana Mendieta », *Encyclopaedia Universalis* (en ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/ana-mendieta/>).

Catalogues d'exposition

- *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, sous la dir. de Lynn Lukkas et Howard Oransky, Paris, Jeu de Paume, 2018.
- *Cosmogonies, au gré des éléments*, Nice, MAMAC / Snoeck éditions, 2018.
- *Ana Mendieta, She Got Love*, Milan, Skira, 2013.
- *Ana Mendieta, Traces*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2014 (éd. allemande).
- *Ana Mendieta, Blood & Fire*, Paris et New York, Galerie Lelong & Co., 2011.
- *Elles@centrepompidou, artistes femmes dans la collection du musée national d'art moderne, centre de création industrielle*, Paris, Centre Pompidou, 2009.
- *Unseen Mendieta: The Unpublished Works of Ana Mendieta*, Munich, Prestel, 2008.

- *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985*, Ostfildern, Hatje Cantz / Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 2004 (éd. anglaise).
- *Être nature*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain / Arles, Actes Sud, 1998.
- *Amours*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain / Arles, Actes Sud, 1997.

Ressources en ligne

- Mendieta, Raquel Cecilia, « The film of Ana Mendieta », enregistrement d'une conférence donnée en 2016 : <http://nsuartsmuseum.org/exhibition/covered-in-time-and-history-the-films-of-ana-mendieta/>
- Ana Mendieta, *Blood Sign 2*, mars 1974 : <https://www.youtube.com/watch?v=GhEbM-Cz-AA>
- L'« Encyclopédie nouveaux médias » répertorie les collections vidéo du Centre Pompidou et du Frac Île-de-France, ainsi que celles d'autres musées européens (avec de courts extraits des œuvres vidéos). Sur Ana Mendieta : <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-art.asp?LG=FRA&DOC=IDEN&ID=900000000083406>
- « UbuWeb » est un site non commercial fondé en 1996 par le poète et critique musical Kenneth Goldsmith. Il contient en outre une importante collection de films de cinéastes expérimentaux, pionniers de l'art vidéo jusqu'à des créations actuelles. Sélection de films d'Ana Mendieta : <http://www.ubu.com/film/mendieta.html>

Publications sur le magazine en ligne du Jeu de Paume à l'occasion de l'exposition (lemagazine.jeudepaume.org/)

- La parole à Shelley Rice : « Espaces mouvants, frontières impossibles : Ana Mendieta et Liliana Porter ».
- Rencontre à l'École normale supérieure « Autour d'Ana Mendieta ». Une conversation entre Esther Ferrer, Shelley Rice, Béatrice Joyeux-Prunel et le public.



Portrait d'Ana Mendieta, 1981



Volcán (n° 71), Old Man's Creek,
Sharon Center, Iowa, États-Unis, 1979

Film Super 8 transféré sur Blu-ray, couleur,
silencieux, 3 min 11 s

Volcán, 1979

Ensemble de 6 tirages modernes (1997)

APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard du parcours et des œuvres d'Ana Mendieta, ce dossier aborde quatre thématiques :

- « Pratiques artistiques et contexte des années 1970 » ;
- « Performances, films, temporalités » ;
- « Expérience et traces de l'exil » ;
- « Histoires, mémoires, processus ».

Afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion sont rassemblés ici des extraits de textes d'historiens, de théoriciens et d'artistes, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective.

Des orientations bibliographiques permettent ensuite de prolonger et de compléter ces axes thématiques.

I « Montano : Dans votre œuvre, vous incarnez la terre, vous devenez la terre, vous y laissez votre empreinte. Vous souvenez-vous depuis quand vous avez eu envie de laisser ainsi votre trace dans la terre ?

Mendieta : Je suis originaire de Cuba, un pays tropical, et j'ai des photos de moi – j'avais sept mois – où je rampais déjà sur une plage de sable. Nous avons une maison près de la mer, et, de sept heures et demie du matin à deux heures de l'après-midi, j'étais dehors dans l'eau et le sable. J'ai ainsi appris à connaître mon corps. Aujourd'hui, je m'en sers pour communiquer avec le monde. Je peux faire quelque chose avec, m'en éloigner et me voir ensuite là où j'étais.

Montano : De quand datent vos premières empreintes ?

Mendieta : J'ai quitté Cuba quand j'avais douze ans. Après la révolution cubaine, mes parents nous ont envoyées aux États-Unis, ma sœur et moi ; eux sont restés dans l'île. Nous étions seules ; nous ne parlions pas un mot d'anglais et nous avons été placées dans un orphelinat catholique de l'Iowa dirigé par des bonnes sœurs. Ce fut une expérience très dure, car je me sentais coupée de tout ; c'était un vrai choc de cultures. L'Amérique est une société bigarrée, mais je venais d'un pays où tout le monde était pareil. Quand plus tard, j'ai appris la langue et que j'ai pu converser avec d'autres gens, je me suis rendu compte que nous regardions un même événement, que nous en discutons, mais que nous avons une façon très différente de l'envisager. J'ai pris conscience à ce moment-là que je vivais dans un petit monde à moi, dans ma tête. Je ne souffrais pas de ne pas être comme les autres, mais, jusque-là, je ne m'étais pas rendu compte à quel point les gens étaient différents. L'idée de trouver une place dans la terre et d'essayer de me définir vient de cette prise de conscience. Pendant un moment, j'ai fait de la peinture, mais je travaillais toujours sur la même image, et j'ai abandonné parce que ça manquait de réalité. En 1973, j'ai fait une première performance dans une tombe aztèque recouverte de graines et d'herbes de toutes sortes. Cela me rappelait l'époque où j'achetais des fleurs au marché, je m'allongeais sur la tombe et je me couvrais de

fleurs blanches. C'était une façon de me laisser recouvrir par le temps et par l'histoire.

Montano : Y a-t-il dans votre œuvre une imagerie catholique ?

Mendieta : J'ai grandi dans le catholicisme et je ne renie pas cet héritage. J'aime beaucoup la notion d'histoire et je reconnais le riche apport culturel de la religion catholique, mais elle a aussi détruit beaucoup de choses. Quand j'ai commencé à travailler comme je le fais, je sentais un lien très fort avec le catholicisme, mais, au fil du temps, je me suis sentie plus proche du néolithique. Aujourd'hui, je crois en l'eau, en l'air et en la terre. Ce sont autant de divinités. De plus, elles parlent. Je suis reliée à la déesse de l'eau douce ; c'est son année et il pleut beaucoup. Pour moi, ce sont des forces très importantes ; je ne comprends pas pourquoi les gens s'en sont détournés.

Montano : Quelle est pour vous l'importance du "site" ?

Mendieta : C'est fondamental. Je suis retournée à maintes reprises sur certains sites, simplement parce que je me sentais reliée à eux. Si je travaille dans une ville que je ne connais pas, j'en fais généralement le tour en voiture jusqu'à ce que je trouve un lieu auquel je réagis bien. Quand j'ai trouvé mon site, j'y accomplis certains rituels de travail. Par exemple, je me mets à l'aise dans des vêtements confortables, je m'équipe d'outils spéciaux et j'insiste toujours pour travailler seule. Récemment, je me suis rendu compte que personne ne peut créer de l'art en écoutant de la musique rock, par exemple, et réciproquement. Il ne faut pas être dérangé. J'ai besoin d'intimité parce que je m'approprie le lieu, un peu comme un chien pisse pour marquer son territoire. En faisant cela, je prends possession du site. »

Linda Montano, « Entretien avec Ana Mendieta », in *Ana Mendieta, Blood & Fire*, Paris et New York, Galerie Lelong & Co., 2011, p. 27-29.

I « Il n'est pas sans ironie qu'au moment où j'écris ces lignes [2015] le gouvernement des États-Unis ait initié le rétablissement de ses relations diplomatiques et commerciales avec Cuba, après plus de cinquante ans

de gel. Ana Mendieta, née en 1948 et victime d'une mort prématurée en 1985, aurait aujourd'hui soixante-six ans. À l'âge de douze ans, à l'occasion d'une décision qui fut peut-être la plus déterminante qu'on ne prit jamais pour elle, ses parents mirent Mendieta et sa sœur Raquelín, de deux ans son aînée, dans un avion pour les États-Unis afin de leur épargner ce que menaçait d'engendrer le nouveau régime de Castro. S'il y eut jamais un artiste qui essaya de retrouver le temps perdu et la culture qu'il aimait irrémédiablement, ce fut Ana Mendieta.

Mendieta fut le second des trois enfants d'Ignacio et Raquel Oti Mendieta. Sa famille appartenait à la haute bourgeoisie, son père se trouvant du bon côté de la révolution lorsque celle-ci éclata. Il fut nommé assistant au ministère d'État postrévolutionnaire en 1959, mais ce catholique dévot fut profondément déçu par les positions anticatholiques de Castro et commença à s'impliquer dans l'organisation d'activités contre-révolutionnaires. Ses deux filles partageaient ses opinions (elles-mêmes s'engagèrent dans certaines activités contre-révolutionnaires alors même que leur père craignait qu'elles ne se fassent prendre). À l'époque, la panique générale avait gagné une bonne partie de la population, et étant donné la proximité de l'île avec les États-Unis, les avions étaient sûrement la plus rapide et la meilleure solution pour apaiser leurs angoisses d'oppression. Leur père organisa leur passage en Amérique en 1961, par le biais de l'"opération Peter Pan", projet coordonné par un prêtre de Miami qui permit à quelque 14 000 enfants de quitter le pays et d'entrer aux États-Unis sous la tutelle de l'Église catholique. Mais leurs vies n'allaient pas être faciles. Au lieu d'être accueillies par la communauté grandissante de réfugiés cubains à Miami, elles furent envoyées à l'école St. Mary dans l'Iowa, connue pour pratiquer le châtement corporel et l'enfermement. Les deux sœurs furent séparées et passèrent plusieurs années à aller de famille d'accueil en famille d'accueil. Mendieta se sentit abandonnée de sa famille restée au pays, et profondément déracinée. Elle ne revit sa mère et son frère qu'en 1966, et son père, emprisonné pour infidélité envers Castro, qu'en 1979. Il mourut en 1983. Ce déplacement radical devait former le noyau moteur du travail de l'artiste dans les années à venir : "Qui suis-je ? Que suis-je ? D'où viens-je ?", autant de questions qui feraient pour elle l'objet d'une quête permanente.»

Michael Rush, « Éros, mort et vie : les films d'Ana Mendieta », in Lynn Lukkas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 17.

■ « En 1980, Mendieta est, pour la première fois, autorisée à revoir son pays d'origine (elle y retournera à plusieurs reprises par la suite). Durant ce séjour, elle crée des *Esculturas Rupestres* (*Rupestrian Sculptures*) dans les Escaleras de Jaruco, ces grottes célèbres d'un site historique et parc national non loin de La Havane. Sur les murs des grottes en calcaire, elle sculpte les silhouettes des divinités indigènes taïnos, qu'elle désigne par leur nom, comme *Iyare* (*Mother*), *Maroya* (*Moon*), *Guanaroca* (*First Woman*) et *Bacayú* (*Light of day*). L'artiste passe ainsi des heures et des heures dans le paysage, sculptant des figures féminines dans l'environnement naturel de son pays d'origine, réduisant la distance qui la sépare de ses ancêtres féminins, traçant une ligne directe entre le passé lointain et le moment présent.

Quel que soit le lieu où elle se trouvait – Iowa, Mexique, Cuba ou l'un des nombreux pays où elle a travaillé comme artiste invitée –, Mendieta était à l'aise pour créer dans et avec la nature. Sa pratique artistique lui permettait d'exprimer ses idées, ses pensées et ses sentiments, elle lui offrait un lieu à partir duquel elle pouvait se comprendre et répondre à son monde. En pratiquant son art en pleine nature, elle a finalement trouvé son chez-soi et créé des liens avec des éléments qui la dépassaient et la reliaient à la vie.»

Lynn Lukas, « Jeune à jamais : cinq leçons de la vie créative d'Ana Mendieta », in Lynn Lukkas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 69.

■ « Mendieta fut en activité durant les changements multidisciplinaires historiques qui traversèrent l'art contemporain au cours des années 1960 et 1970, changements qui incluent des expériences en cinéma et en vidéo menées par des plasticiens comme Vito Acconci, Bruce Nauman, Carolee Schneemann, etc. À un certain niveau, tous les artistes sont engagés dans un discours formaliste, car toute œuvre d'art traite, entre autres, de sa propre conception. À l'instar de ces plasticiens et d'autres artistes remarquables de sa génération, Mendieta s'engagea par conséquent dans les discours du cinéma, de la performance et de la sculpture, dont le conceptualisme, le féminisme et le minimalisme. Et pourtant, sa vision artistique ne pouvait se résumer à une seule catégorie, un seul genre ou une seule idée, ni même plusieurs. En fin de compte, la taxonomie d'une pratique ou d'une pensée reconduit à une analyse purement formelle qui n'est pas satisfaisante, car son travail opérait à la fois à l'intérieur et au-delà des limites de sa propre conception. On pourrait avancer que l'art de Mendieta était purement matériel. Quoi de plus matériel que de faire de l'art à partir des quatre éléments qui définissent notre relation au monde matériel : la terre, l'eau, l'air et le feu ? Ou bien l'on pourrait avancer que sa pratique était purement conceptuelle. Quoi de plus conceptuel qu'une œuvre créée pour disparaître ? Ces formes binaires de pensée nous trahissent s'agissant de Mendieta ; c'est là une autre mesure de son génie. De même que son œuvre ne se laisse réduire à aucune catégorie de pratique spécifique, il n'existe aucun consensus autour d'une théorie ou d'une interprétation unique de son travail.»

Howard Oransky, « Avant-propos », in Lynn Lukkas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 13.

PRATIQUES ARTISTIQUES ET CONTEXTE DES ANNÉES 1970

■ « Jeune artiste au début des années 1970, elle connaît le travail de ceux qui, durant les quinze années précédentes, ont jeté les bases d'une nouvelle façon de pratiquer l'art. John Cage, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, les artistes de Fluxus et beaucoup d'autres ont pensé l'art autrement que leurs prédécesseurs, rompant avec l'art orienté vers l'objet de la génération d'après-guerre pour développer des pratiques postmodernes. Comme l'explique Allan Kaprow dans un texte important, "The Legacy of Jackson Pollock", de 1958: "Les matériaux pour le nouvel art peuvent être de toutes natures: peinture, nourriture, chaises, lumières électriques et néons, fumée, eau, vieilles chaussettes, chien, films, et mille autres choses que découvrira la génération actuelle d'artistes."

Les actions radicales de la fin des années 1950 et 1960 ont permis aux artistes des années 1970-1980 de penser l'art différemment et de prolonger les idées et les pratiques de leurs prédécesseurs. Si Mendieta rompt avec les pratiques traditionnelles, c'est surtout parce qu'elle travaille directement dans le paysage naturel. Pendant la majeure partie de sa vie, elle a fait de l'art dans la nature, c'est-à-dire dans un contexte qui entretient un lien profond avec son sujet et avec le "chez-soi" qu'elle a perdu en s'exilant pour des raisons politiques. Dès le début, elle a exposé des photographies qui rendaient compte de ses performances et de ses œuvres *earth-body*, mais elle a fait aussi des performances dans des espaces d'art alternatif. »

Lynn Lukas, « Jeune à jamais: cinq leçons de la vie créative d'Ana Mendieta », in Lynn Luskas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 70-71.

■ « De bonnes "quasi-peintures" peuvent sans doute être faites en jouant sur les variations possibles de l'esthétique de Pollock, sans pour autant l'abandonner ou aller plus loin. Une autre voie consiste à cesser totalement de peindre – je veux dire d'utiliser le simple rectangle plat ou l'ovale que nous connaissons. Nous avons vu comment Pollock lui-même y est presque parvenu. Les procédures qu'il a

prises en place ont suscité nombre de valeurs nouvelles qu'il est extrêmement difficile d'analyser, mais qui confirment néanmoins la pertinence de notre alternative. Dire qu'il a découvert des choses comme la trace, le geste, le matériau peinture, la couleur, la dureté, la douceur, l'écoulement et son arrêt, l'espace, le monde, la vie, la mort, pourrait sembler profondément naïf. Tout artiste digne de ce nom en a "découvert" de semblables. Mais la découverte de Pollock semble avoir une simplicité et une franchise particulièrement fascinantes. [...]

Ainsi, Pollock, tel que je le vois, nous a laissés au point où nous devons commencer à nous préoccuper, sans nous laisser aveugler, de l'espace et des objets de notre vie quotidienne, de nos corps, de nos vêtements, de nos appartements, ou si besoin en est, de toute l'étendue de la 42^e rue. [...]

Les jeunes artistes d'aujourd'hui n'auront pas besoin de dire plus longtemps: "Je suis un peintre", ou "un poète" ou "un danseur". Ils sont simplement "artistes". La vie, dans son ensemble, s'ouvrira devant eux. Ils découvriront dans les choses les plus extraordinaires la signification de la banalité. Ils ne s'efforceront pas de rendre cela extraordinaire, mais seulement d'affirmer sa signification réelle. À partir de rien, ils imagineront l'extraordinaire, et peut-être aussi bien la viduité. Les gens s'en trouveront enchantés ou horrifiés, les critiques se montreront déroutés ou amusés, mais c'est ainsi que seront, j'en suis sûr, les alchimistes des années 1960. »

Allan Kaprow, « L'héritage de Jackson Pollock », in Jacqueline Lichtenstein (dir.), *La peinture*, Paris, Larousse, 1995, p. 915-916.

■ « Mendieta a d'abord étudié la peinture: en 1972, elle obtient un mastère en beaux-arts à l'université de l'Iowa (où elle a obtenu son premier diplôme en 1969), puis, dans la même université, elle s'inscrit dans un cursus particulièrement innovant (qu'elle achèvera en 1977), mis en place par Hans Breder (avec qui Mendieta entamera une longue relation sentimentale) et surtout axé sur l'art de la performance. Parmi les visiteurs de l'Intramural Center for New Performing



Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece) (n° 53), Oaxaca, Mexique, été 1976
 Film Super 8 transféré sur Blu-ray, couleur, silencieux, 2 min 23 s

Art (que Breder fonde en 1970 et qui contribuera beaucoup à nourrir son programme de recherches), on compte – à l'époque où Mendieta est étudiante – Allan Kaprow, Hans Haacke, Scott Burton, Willoughby Sharp, Robert Wilson, Vito Acconci (à deux reprises), Lucy Lippard, John Perreault, Lynda Benglis, Martha Wilson et Nam June Paik. Beaucoup de ces artistes – Kaprow et ses happenings participatifs, Acconci et l'exploration mélancolique de son corps, et notamment de ses parties sexuelles, Burton et ses expériences qui, en l'occurrence, consistent à apporter du mobilier dans les bois qui entourent le campus, et, plus tard, Lippard qui jouera un rôle particulièrement important en défendant les artistes féministes – vont influencer l'évolution de Mendieta.

Vers cette époque, une étudiante infirmière est violée et tuée près du campus de l'université ; cet incident, dont la presse se fait largement l'écho, va immédiatement inspirer à Mendieta, et ce pendant un an, une série d'œuvres sur le thème des violences faites aux femmes. Dans *Rape Scene* (1973), elle recrée la scène du meurtre dans son appartement : elle convie chez elle des camarades d'études et des enseignants à un événement dont elle ne précise pas la nature, et ceux-ci découvrent en arrivant son corps exposé et ensanglanté au milieu des traces d'une lutte violente. Parmi ses œuvres suivantes – inattendues comme celle-ci et toutes mises en scène dans une ruelle près de chez elle –, citons celles où du sang coule sous une porte, les petits tas d'ossements à côté d'un jean et de taches de sang, ou la valise remplie de petits objets entourés de bandages. Mendieta réagit à des crimes urbains d'une triste banalité à une époque où la guerre, les assassinats et les confrontations violentes entre civils et policiers font partie du paysage social. En même temps, les œuvres sanguinolentes de Mendieta, au milieu des années 1970, reflètent une certaine connaissance des actionnistes radicaux viennois, dont elle a entendu parler durant ses études. Leurs "orgies" des années 1960, qui renvoient à des traditions anciennes de sacrifices sanglants (et qui trouveront peut-être des échos dans des films d'horreur grand spectacle comme *Carrie*

de Brian de Palma [1976] ou *Shining* de Stanley Kubrick [1980]), ont des liens, bien que distendus sans doute, avec des pratiques spirituelles encore vivaces impliquant des sacrifices animaux et autres formes d'adoration faisant intervenir la teneur et la peur des dieux. Autrement dit, si Mendieta s'inspire des traditions méso-américaines, caribéennes indigènes et afro-cubaines – ce qu'elle fait explicitement à partir de 1971, année où elle effectue son premier séjour au Mexique (elle en fera plus d'une demi-douzaine chaque été, initialement pour travailler sur le terrain dans le cadre d'études d'anthropologie) –, elle témoigne aussi de son immersion dans le monde artistique contemporain qui l'entoure. »

Nancy Princenthal, « Ana Mendieta : dessiner d'après nature », in *Ana Mendieta, Blood & Fire*, Paris et New York, Galerie Lelong & Co., 2011, p. 46-51.

■ « Parmi les performances mettant en jeu la triade matière-recouvrement corporel et fusion avec la matière, les plus connues sont légitimement celles qu'entreprennent au tournant des années 1950-1960 les actionnistes viennois et particulièrement, parmi ceux-ci, Gunter Brus et Otto Mühl. Brus, à maintes reprises, dans le cadre de ses *Actions Ana* (visant l'"analyse du corps", selon le registre créatif de cet artiste) : Brus paraît sur scène ou en ville nu et couvert de peinture blanche et noire, comme s'il était devenu à la fois un objet signalétique et un être mutant. Les performances d'Otto Mühl intensifient la procédure du recouvrement corporel et de la métamorphose métaphorique que ce dernier est censé signifier : une officiante, par l'artiste, lors de performances publiques, est recouverte de boue, de matière fécale, ou d'immondices diverses, parfois dans une intention de réification corporelle, d'anéantissement de la corporéité ("Devenir marécage d'un corps féminin"). Autres performances artistiques, au registre matière-recouvrement corporel et fusion avec la matière, devant attirer notre attention : celles de la Cubaine Ana Mendieta, qui va multipliant dans les années 1970, et les photographies consacrées à des vues de paysages

où un élément adopte une apparence ou une attitude anthropomorphiques (les *Siluetas*, formes naturelles qui connotent : la forme du corps humain), et les actions physiques où elle-même se recouvre de terre et travaille à se confondre en celle-ci, jusqu'à l'anéantissement visuel. Enfin – une proposition qui renvoie en droite ligne au rituel de la boue de Mitsubori évoqué à l'instant –, la performance restée fameuse de Kazuo Shiraga intitulée *Lutter dans la boue* : l'artiste, dans un bain de boue, essaie de se mouvoir, multipliant les efforts et, dans le même temps, cherchant un contact total avec celle-ci. Comme à vouloir s'incarner littéralement dans la figure du *mudman*, du corps de boue. – Volonté d'incarnation en l'occurrence pertinente au regard du mouvement artistique auquel appartient Shiraga, *Gutai*, un collectif actionniste d'avant-garde formé à Osaka autour de 1955, et dont l'intitulé signifie justement "incarnation".

Dans tous les cas cités, qui mériteraient plus d'attention, la performance vise à asseoir, du corps même, du performer comme acteur, une position. »

Paul Ardenne et Miquel Barceló, « À propos de Paso Doble, présentation et extraits de la vidéo-performance », in *Performance, art et anthropologie*, Actes du colloque international organisé par Caterina Pasqualino (CNRS/EHESS) et Arnd Schneider (université d'Oslo) qui s'est tenu au musée du Quai Branly en 2009, en ligne : <http://journals.openedition.org/actesbrarly/423>

■ « Précisons encore que Hans Breder rendit un service extraordinaire à ses étudiants en invitant des artistes expérimentaux et des critiques de premier rang à l'atelier de l'Iowa, souvent en collaboration avec une autre entité visionnaire du campus de l'Iowa, le Center for the New Performing Arts. L'un de ces artistes et critiques fut Willoughby Sharp (1936-2008), souvent considéré comme l'un des commentateurs les plus brillants et les plus rebelles de l'avant-garde new-yorkaise post-années 1960. Sa présence, aux côtés de celle des artistes Vito Acconci, Hans Haacke, Allan Kaprow et surtout du directeur d'opéra et de théâtre aujourd'hui reconnu dans le monde entier Robert Wilson, pour n'en citer que quelques-uns, aurait un impact décisif sur la formation artistique des jeunes étudiants de l'Iowa.

Au début des années 1970, Mendieta eut la chance de se produire dans deux des pièces de théâtre conceptuel chorégraphiées et intensément visuelles de Wilson, *Handbill* et *Deafman Gance*. Les méthodes de travail de Wilson sont restées extrêmement ritualistes. Intégrant dans ses pièces le fruit de ses années de voyage dans les cultures asiatiques, Wilson accentue le silence et l'extrême économie de gestes dans toutes ses œuvres, qui vont de pièces très longues comme *Einstein on the Beach* (1976) et *Letter from Queen Victoria* (1974) et une œuvre récente inspirée du vaudeville, *Old Woman* (2014), et à un hommage au danseur Vaslav Nijinsky, *Letter to a Man* (2014), l'une et l'autre avec le danseur Mikhaïl Baryshnikov. Dans *Deafman Gance* (1970), Mendieta était un membre du chœur dans une pièce qui traite du meurtre d'un enfant sourd par sa mère. Sans un mot (il n'y en a pas non plus dans les films de Mendieta), Wilson orchestre méticuleusement les mouvements de la mère, par exemple, lorsqu'elle prépare un verre de lait, ou du fils en train de lire dans sa chambre. Mendieta se serait soumise à d'innombrables heures de répétition pour réaliser

sa chorégraphie presque immobile. Ce genre d'attention portée au silence, au rituel et à la discipline semble avoir profondément influencé son travail.

La série des *Siluetas* de Mendieta, à la fois sous forme de photographies (diapositives et négatifs 35 mm) et de films tournés en Super 8, est peut-être l'expression la plus émouvante de son anthropologie intensément personnalisée. Elle créa des "silhouettes" de son corps dans toutes sortes d'endroits et de positions : sculptées dans des formations rocheuses, dans le sable, la neige, la glace. Dans ces pièces, elle insère à la fois son corps dans les strates multimillénaires de la terre et en extrait les énergies primitives pour sa propre vie d'être humain relié à la terre. Elle scelle son lien avec la terre en mettant feu à ses silhouettes ou en les faisant disparaître dans l'eau ou dans le cosmos lié à la terre. Dans deux de ces films les plus fascinants visuellement, *Fire Silueta* [Silhouette de feu] (1974) et *Anima, Silueta de Cohetes* (*Firework Piece*) [Âme, silhouette de fusées (Pièce de feu d'artifice)] (1976), elle fabrique des effigies de son propre corps et y met feu. Le feu, bien sûr, est un autre élément essentiel de son œuvre, comme l'eau et la terre. Il n'est pas pour elle une manière de s'immoler en sacrifice, mais de s'unir à un élément primordial qui donne vie. Dans notre désir de replacer Mendieta dans son contexte, comme je l'ai dit, il nous faut éviter les comparaisons superficielles aux artistes du Land Art, aux artistes de la performance, aux artistes féministes, aux artistes conceptuels, aux artistes postmodernes, etc. Tout en étant liée à ces précurseurs, l'œuvre de Mendieta est unique et singulière dans l'histoire de l'art de la seconde moitié du xx^e siècle. »

Michael Rush, « Éros, mort et vie : les films d'Ana Mendieta », in Lynn Lukkas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 20-22.

■ « L'année 1968, des œuvres assez comparables apparaissent dans différentes parties du monde. L'artiste Valie Export, qui revendique son féminisme, déambule dans les rues de Munich ceinte d'une boîte, invitant les passants à glisser la main à l'intérieur pour toucher son torse dénudé. Souriante et ressemblant davantage à un personnage de cirque qu'à une performeuse radicale ou revendicative, Valie Export, dans cette œuvre intitulée *Tapp- und Tastkino* (Cinéma du toucher), testait les limites du corps inscrit dans une géométrie qui n'est poreuse qu'à cause des désirs agressifs d'un public masculin. Au Danemark, Kirsten Justesen découpe l'image d'une femme nue, recroquevillée et anonyme, et la place dans une boîte en carton. La forme, qui renvoie délibérément à la géométrie minimaliste, était ensuite exposée rabats ouverts, si bien que les spectateurs ne pouvaient accéder à cette silhouette féminine grandeur nature qu'après avoir affronté la boîte rigide qui la contenait. Faisant directement référence à l'héritage du Body Art et de l'actionnisme, qui occupe une place fondamentale dans la politique de résistance de Valie Export et dans sa pratique d'un art féministe, *Sculpture II* (*One Woman Size : 1*) (*Sculpture II – une taille de femme : 1*), de Justesen, est devenu une œuvre emblématique de l'art féministe, servant même de "signature" pour l'exposition de Valie Export "Magna. Feminismus : Kunst und Kreativität", organisée en 1975. [...]

En 1968, l'atelier était une structure, une boîte d'un autre genre, soumise à la pression d'une histoire de la peinture

longtemps marquée par ses exclusions. Pour de nombreuses femmes artistes, en Europe occidentale comme en Europe centrale et orientale, l'atelier était un lieu d'interrogation et de rupture. Le chorégraphe Ralph Lemon a décrit sa réaction à *Slow Angel Walk (Beckett Walk)* (La lente marche de l'ange – la marche de Beckett), œuvre de Bruce Nauman découverte dans sa jeunesse. Initialement créée en 1968 sous la forme d'un enregistrement vidéo monocanal des pas lents et mesurés de Nauman traçant les limites de son atelier, cette œuvre devenue une référence se situe entre la chorégraphie et le mouvement pédestre. La réaction de Lemon, en la voyant de nombreuses années après sa création, relève d'une double contrainte. Tout en reconnaissant l'importance de Nauman comme héritier du geste trouvé et quotidien de Duchamp, il avait compris le privilège indéniable de l'artiste qui occupe un atelier vide. L'espace du *white cube*, à l'époque de *Beckett Walk*, était masculin : c'était l'époque de la guerre du Vietnam, mais aussi des réalités politiques auxquelles étaient confrontés les non-Blancs, qui n'avaient pas le privilège de pouvoir éviter de participer en mercenaires à une guerre qui, pour beaucoup, était injustifiée. Même si l'idée était rarement exprimée, l'espace du *white cube* était socialement et politiquement déterminé. Tel est en tout cas, à la fin des années 1960, l'héritage des femmes artistes qui commencent à se dire que l'atelier n'a, sur le plan du genre, rien de neutre, et c'est dans ce contexte qu'elles manifestent leurs réactions aux traditions du modernisme dont elles étaient censées hériter.»

Cornelia Butler, « Hors champ : la toile habitée d'Helena Almeida », in *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 81-82.

■ « Il s'agit presque de s'en tenir aux faits et d'observer de quelle manière et pourquoi, tout au long de ce siècle, des mouvances artistiques aux préoccupations respectives très diverses se sont un moment tournées vers le corps comme support, comme objet, comme sujet, comme instrument de mesure du monde. Un monde tout aussi bien phénoménologique, que social, religieux, moral. Le piège à éviter sera celui du formalisme. Il n'est pas question ici de montrer toutes les œuvres exhibant un embryon de chair sanguinolente. Si dans les années 1980, la peinture semblait être, ponctuellement, redevenue un médium omniprésent dans les productions artistiques, il semble qu'inversement, durant les années soixante/soixante-dix, l'usage du corps ait été une pratique, un passage obligatoire, au point, sans doute, d'en devenir académique. Il n'est pas alors question de tout passer en revue avec un souci d'exhaustivité quantitative. Il s'agit de s'attacher, au risque de l'injustice, à regarder cette histoire à rebrousse-poil. De l'observer, sans parti pris historiciste. Cette histoire, il semble qu'il faille la regarder à partir d'aujourd'hui et se poser la question de savoir pourquoi depuis cinq ou six années, la préoccupation du corps ressurgit chez nombre d'artistes, chez nombre de commissaires d'expositions. Il s'agit alors de ne pas se satisfaire d'une réalité historique devenue muséale, donc exposable, enfin, à la sanction de l'histoire. Cette "sanction de l'histoire" par le musée étant par ailleurs une des cibles privilégiées des artistes proposés ici. Il s'agit de trouver, dans une histoire active chez de nombreux artistes aujourd'hui, des pistes pour lire notre époque à travers leurs œuvres.

Il s'agit également de questionner des œuvres dont l'un des principes fondateurs était d'être au présent. Qu'en reste-t-il aujourd'hui ? Que faut-il montrer ? Quel est le statut des images, photographies, films 16 mm, vidéos, reliques fétichisées d'un corps jadis actif, mis à l'épreuve ou éprouvant ses propres structures de diffusion. Qu'en est-il de ce qui finalement relève du document ? Comment devons-nous accommoder ces restes ? Doit-on fétichiser le tirage d'époque et exposer religieusement les reliques ? Enfin, il convient de s'interroger sur les contextes d'émergence de ces travaux dont la préoccupation est un usage du corps et dont la fin semble être d'ordre contestataire.»

Philippe Vergne, « En corps », in *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Marseille, Musées de Marseille / Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 13-14.

■ « Une grande partie de l'art produit par des femmes aux États-Unis et en Europe au cours des années soixante-dix porte en lui les mêmes problématiques d'objectivation, de spectacle et de dégradation dont les féministes et les artistes inspirées par le féminisme cherchent à se libérer. Il est aussi impossible pour les artistes femmes de claquer des doigts et éliminer les systèmes de pensée, les conventions de représentation et les a priori discursifs qui circonscrivent l'image féminine qu'il est impossible pour les militantes féministes de claquer des doigts et créer immédiatement un État pro-femme et féministe. Parce que le féminisme des années soixante-dix fait irruption dans des confins patriarcaux, il porte avec lui l'idéologie et les circonstances matérielles du patriarcat. En conséquence, le processus culturel de transformation de l'image et de l'expérience vécue des femmes, qui commence vers 1970, est chargé de déni, d'idéalisme, de primitivisme, de faux optimisme et d'autres points aveugles qui provoquent souvent de grands décalages entre ce que les artistes pensent faire et ce que le public de femmes perçoit. Par exemple, à cause de la surdétermination visuelle du corps féminin nu comme objet de spectacle, les artistes qui se représentent nues, et surtout sexualisées, sont régulièrement critiquées par d'autres femmes. Quand Carolee Schneemann montre son film de partouze *Meat Joy (Joie de la chair, 1964)* dans un festival de cinéma de femmes à Chicago, au début des années soixante-dix, le public est scandalisé par ce qui est perçu comme un film porno classique, avec Schneemann en nymphomane. Une hostilité féminine du même type accueille un autre film de Schneemann de 1967, *Fuses (Fusibles)*. Le fait que Schneemann veuille actualiser sa sexualité, représenter sa propre idée de sa propre identité sexuelle autonome, s'activer pour se démarquer du rôle passif qu'elle avait joué en tant qu'Olympia de Manet dans la performance-tableau de Robert Morris en 1965, tout cela échappe presque totalement à ce public de femmes, trop conscientes de la réalité de la violence sexualisée dirigée contre des femmes. La performance de Schneemann *Interior Scroll (Rouleau intérieur, 1975)*, maintenant célèbre, au cours de laquelle elle tire de son vagin un texte long et étroit, provoque-t-elle aussi quelques cris d'indignation féministe. »

Laura Cottingham, « 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, Musées de Marseille / Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 335-337.

PERFORMANCES, FILMS, TEMPORALITÉS

■ « Évoluant dans un mouvement féministe et un milieu artistique majoritairement blanc, riche et éduqué, Mendieta s'est qualifiée de "femme du tiers-monde". Plutôt que de se fondre dans la masse, elle a utilisé les ressources et les moyens dont elle disposait, par son appartenance à ces groupes sociaux privilégiés, pour dénoncer les inégalités sociales qu'elle a personnellement connues ou dont elle a été le témoin. En 1980, en tant que membre de l'A.I.R. Gallery, Mendieta (avec les artistes et commissaires Kazuko et Zarina) participe à l'organisation de l'importante exposition "Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of the United States", qui sert de forum critique sur les questions d'égalité raciale dans le mouvement artistique féministe des années 1980. Dans la postface de *Women Artists of Color: A Bio-Critical Sourcebook to 20th Century Artists in the Americas*, la critique et historienne de l'art Moira Roth dit de l'exposition : "Rétrospectivement, 'Dialectics of Isolation' a permis de prendre le pouls du mouvement artistique féministe aux États-Unis, ou du moins à New York". L'exposition jouera un rôle central dans la prise de conscience du mouvement artistique porté par les femmes, mais ce sera aussi un événement très important pour Mendieta, sur le plan tant personnel que professionnel. L'exposition lui servira de plateforme pour revendiquer son identité et exprimer ses sentiments profondément ambivalents sur le mouvement des femmes. Dans l'introduction du catalogue, elle décrit avec passion à qui elle s'identifie en parlant de "Nous, du tiers-monde des États-Unis", et évoque ensuite la négligence dont sont victimes de nombreuses femmes de couleur dans le mouvement féministe.

"[...] dans la mesure où les femmes, aux États-Unis, se sont politisées et se sont rassemblées au sein du Mouvement féministe pour mettre fin à leur domination et à leur exploitation par la culture masculine blanche, elles nous ont oubliées. Le féminisme américain tel qu'il existe actuellement est d'abord et avant tout un mouvement de la classe moyenne blanche."

Cette exposition aide Mendieta, arrivée à New York en 1978, à trouver sa place et à affirmer son identité politique dans les milieux artistiques new-yorkais. Sa défense engagée de son identité latino-américaine et sa passion pour les questions d'égalité sociale trouvent des ancrages profonds dans son œuvre. Les images féminines qu'elle inscrit dans le paysage entendent représenter une forme particulière de féminité, profondément enracinée dans la terre et dans la mythologie cubaine. Mendieta est engagée dans un combat social, mais elle se bat aussi pour remettre en question les pratiques et les normes artistiques traditionnelles. »

Lynn Lukas, « Jeune à jamais : cinq leçons de la vie créative d'Ana Mendieta », in Lynn Lukkas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 70.

■ « Mendieta voulait que nous appréhendions son travail par le biais d'images tant photographiques que filmiques. Lorsque, parmi le public assistant à la conférence d'Alfred University, quelqu'un lui demande comment on peut aborder son travail, Mendieta insiste sur l'utilité qu'il y a à passer par les images en mouvement. À Marter, elle déclare que la vidéo est en fait le conducteur le plus subtil de ce qui se passe dans l'un de ses films les plus connus – *Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece)*, tourné en 1972 en Super 8, puis transféré sur support vidéo au début des années 1980. Elle explique que l'image mouvante est celle qui capte le mieux la façon dont le vent et la fumée qui monte de la silhouette incandescente la font paraître "étrangement animée". L'image animée, par ailleurs, communique mieux que l'image fixe la durée brève et le déroulement rapide de cette pièce, ce qui est une des raisons supplémentaires pour lesquelles elle préfère que cette œuvre soit vue en vidéo plutôt qu'au travers d'images photographiques. Mendieta n'avait avec elle ni film ni vidéo lors de sa conférence, mais elle s'efforçait de reproduire le mouvement et la vitesse de la vidéo en faisant défiler les diapositives à un rythme très rapide. »

Laura Wertheim Joseph, « Processus inaboutis : zoom arrière et zoom avant sur les films d'Ana Mendieta », in Lynn Lukkas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 202.

■ « Ce sont surtout les femmes artistes qui ont intégré, dès le milieu des années 1960, la photographie et la vidéo au sein de leurs pratiques corporelles. Au-delà de leur fonction d'enregistrement, les médiums photographiques et filmiques ont permis d'inscrire leurs œuvres dans une histoire de l'art dont elles avaient été jusque-là largement exclues. Grâce aux documents visuels qui subsistent, la mémoire de l'événement se transmet et devient un élément essentiel de l'analyse artistique.

La performance est l'une des formes artistiques qui a accompagné de façon continue la pratique des artistes femmes et a permis avec radicalité de poser sans entrave le rapport qu'elles établissaient avec leur propre corps



Mirage (n° 31), Iowa, États-Unis,
octobre 1974
Film Super 8 transféré sur Blu-ray, couleur,
silencieux, 3 min 12 s

en le dissociant d'une histoire de la représentation qui l'assujettissait au rôle d'objet. Alors que le corps devient l'un des matériaux privilégiés de cette expression artistique, la primauté du regard et l'intégrité du sujet sont interrogées grâce aux travaux où les femmes, pour la première fois, détournent le regard masculin et assoient leur autonomie physique, sexuelle, intellectuelle. Au tournant des années 1970, dans le contexte de la guerre du Vietnam et des luttes pour les droits civiques, le mouvement féministe en tant que vecteur politique et social accompagne l'engagement artistique des femmes. Comme le souligne Jayne Wark dans l'introduction de *Radical Gestures, Feminism and Performance Art in North America* : "Alors que les femmes artistes, critiques, historiennes de l'art convoquent et questionnent les hypothèses intrinsèques et tacites propres aux notions de genre, de sexualité et de créativité prises dans leur sens le plus large, cette nouvelle conscience féministe trouve en Amérique du Nord sa manifestation la plus remarquable dans la pratique de la performance. En effet, les relations entre le féminisme et la performance depuis les années 1970 sont telles qu'il est impossible d'évoquer le premier sans faire référence à la seconde". [...]

Il n'est dès lors pas anodin de saisir des exemples significatifs de cette époque en étudiant les images plus fréquemment publiées dans les ouvrages spécialisés, qu'ils soient ou non centrés sur la problématique de l'art et du féminisme. Difficile en effet de contourner, outre celles de Carolee Schneemann [...], des œuvres telles que *Cut Piece* de Yoko Ono (1964-1965), *Anti-war naked happening and flap at Brooklyn Bridge, NY*, de Yayoi Kusama (1968), *Tapp und Task Kino* ou *Action Pants : Genital Panic* de Valie Export (1968 et 1969), *Untitled (Death of a Chicken)* d'Ana Mendieta (1972), *Catalysis Series* d'Adrian Piper, (1970-1972), *Vital Statistics of a Citizen, simply obtained* de Martha Rosler (1973 et 1977), *Organic Honey's Visual Telepathy* et *Organic Honey's Vertical Roll* de Joan Jonas (1972) ou encore *What does this represent, what do you represent ? (Reinhardt)* de Hannah Wilke (1978-1984), sans comprendre que toutes

ces artistes ont pensé leurs performances en tenant compte du rapport que leur corps établit avec la photographie ou la vidéo, comme uniques moyens de pérenniser leur travail. En permettant au présent de l'action de s'historiciser grâce à un enregistrement visuel et/ou sonore, ces artistes proposent pour la première fois dans l'histoire de l'art de faire correspondre l'acte de création et sa survie. Si, comme on a pu le voir plus haut, cette question est inhérente à la performance, pour les femmes, les enjeux correspondent à un moment historique où elles doivent trouver des moyens de faire exister physiquement leur travail pour qu'il résiste au temps. Lorsque Hannah Wilke parle de son processus en évoquant des "portraits performatistes", que Martha Rosler "rejoue" sa performance *Vital Statistics of a Citizen, simply obtained* pour en faire une vidéo homonyme, lorsque Valie Export fait que la fameuse photographie documentant *Genital Panic* participe à la naissance d'un mythe, il y a la volonté chez ces artistes d'inscrire leur processus artistique dans le fragile équilibre qui existe entre l'œuvre éphémère et sa mémorisation. Un déplacement d'un point de vue unique vers des angles de perceptions multiples s'opère. Cette déconstruction est à l'œuvre tant dans le rapport spatio-temporel que dans la façon dont les actions engagent un processus visuel faisant de la photographie et du film vidéo des paramètres de lecture et d'ancrage historique.»

Nathalie Boulouch, Elvan Zabunyan, « Introduction », Janig Bégoc, Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan (dir), *La Performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 16-18 (en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01625437/document>).

■ « Nous examinerons ici trois rapports au temps qui se manifestent dans la pratique artistique de Mendieta : (1) faire de l'art dans le moment présent ; (2) regarder le passé pour comprendre son travail dans le présent ; et (3) utiliser le film pour représenter le passage du temps et le sentiment de perte qui en résulte. [...]

Mendieta n'a pas "trouvé le temps" quand elle pratiquait l'art dans la nature. Elle a passé d'innombrables heures

dans le paysage (seule et avec des assistants) à réaliser des sculptures, des performances, des photographies et des films. En conséquence, elle a développé une pratique artistique profondément engagée et continue, et produit des œuvres sensibles et puissantes qui révèlent une connaissance intime de ses matériaux et de ses sujets. Bien qu'elle n'ait peut-être pas expliqué son travail en termes de méditation ou de flux, son engagement artistique supposait ce type de pratique et une grande acuité d'attention. Une deuxième forme d'engagement est l'intérêt profond qu'elle a manifesté pour les cultures du passé. Comme le montre la première partie du titre de l'exposition – "Covered in Time and History" – Mendieta a cherché à donner à ses œuvres l'immédiateté et l'énergie primordiale qu'elle a trouvées dans les cultures anciennes des Caraïbes. Durant mon enfance à Cuba, j'ai découvert avec fascination l'art et les cultures primitifs. Il me semblait que ces cultures étaient dotées d'une connaissance intérieure, d'une proximité avec les ressources de la nature, et c'est cette connaissance qui donne réalité aux images que l'on crée. Ce sentiment de magie, de connaissance et de pouvoir qui imprègne l'art primitif a influencé mon attitude personnelle envers la création artistique.

Dans son travail, Mendieta provoque un effondrement du temps en instituant une conversation très personnelle par-delà les époques et les espaces, en instaurant un dialogue permanent avec des cultures qui étaient capables – sans les technologies sophistiquées d'aujourd'hui – de créer directement et simplement des œuvres reflétant leurs valeurs et leurs croyances. Mendieta se sentait en sympathie avec l'art et les rituels des anciennes cultures des Caraïbes, avec leur croyance dans le pouvoir magique de la représentation et leurs liens profonds avec les processus naturels, autant de qualités qui imprègnent son travail. Ayant grandi à Cuba, Mendieta connaissait la santería, religion afro-cubaine mêlant la religion yoruba des esclaves africains, le catholicisme et les influences amérindiennes. Elle a également étudié les anciens Taïnos qui peuplaient les Grandes Antilles et les Petites Antilles précolombiennes. Cette sensibilité précoce aux religions traditionnelles caribéennes et son étude constante des cultures passées traversent presque toute la pratique artistique de Mendieta.

Dans une vidéo intitulée *Ochún* (1981), du nom d'une déesse santería, Mendieta représente la silhouette abstraite d'un torse féminin formé de sable sur une plage de Key Biscayne au moment où il se fait emporter par la marée. Faite d'éléments naturels, comme beaucoup d'autres œuvres de l'artiste, *Ochún* évoque l'impermanence de la vie, car la figure féminine primordiale est dissoute par les processus de la nature. En voyant ce film, et d'autres, on prend conscience de la capacité du film à capturer le passage du temps, mais aussi de l'inévitable sentiment de perte qui l'accompagne. Cette association du passage et de la perte est une troisième façon pour Mendieta de "ne pas trouver le temps". À la différence d'une photographie qui fige le temps en isolant un moment dans un flux, le film révèle l'animation de la vie pendant que le temps s'écoule devant nous. Un film ne nous donne pas à voir le temps réel ou le présent, mais plutôt des événements qui ont eu leur moment présent, mais sont aujourd'hui révolus, perdus dans le passé. Tels des souvenirs d'un autre temps, ils

apparaissent comme un passé dont on se souvient dans le présent, mais qui n'appartiendront jamais entièrement à ce moment présent du temps.»

Lynn Lukas, «Jeune à jamais : cinq leçons de la vie créative d'Ana Mendieta», in Lynn Luktas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 71-73.

■ « Dans l'imaginaire populaire, le cinéma est une "usine à rêves", le dépositaire des désirs qu'ont les gens ordinaires d'être tout ce qu'ils ne sont pas, du conquérant tout-puissant (*Napoléon* d'Abel Gance, 1927) à l'objet de l'amour dévorant d'un acteur ou d'une actrice principal(e) (*Love Story*, 1970). Au-delà de la machine hollywoodienne, il existe pourtant des milliers de films plus expérimentaux et personnels produits avec toute une variété d'équipements allant des caméras Super 8 aux Handycams en passant par les iPad et les lunettes Google. Des artistes de tous bords sont attirés par la caméra depuis des décennies et pour de multiples raisons : pour étendre leur palette au-delà de la toile et, souvent, pour enregistrer leurs propres incursions dans les domaines de la performance et de la sculpture élargie ; non pas tant pour épouser la structure narrative des films commerciaux, mais plutôt pour s'essayer à ce qui peut être une communication hautement personnelle et intime entre l'image enregistrée et le geste personnel. Peu d'artistes dans l'histoire relativement brève du cinéma ont utilisé la caméra de façon aussi personnelle et énergique qu'Ana Mendieta.»

Michael Rush, «Eros, mort et vie : les films d'Ana Mendieta», in Lynn Luktas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 17-18.

■ « Le cinématographe est né sous les auspices du plan-séquence : les films Lumière sont enregistrés en une seule prise et durent le temps de la bobine, quelques dizaines de secondes. La caméra est fixe au début et filme ce qu'on appelle alors des "vues" cinématographiques. Ce dispositif, encore très proche de la photographie animée, précède la mise au point des codes et diverses "syntaxes" et lois qui vont constituer les normes de la prise de vues et du montage du cinéma industriel. Pourtant c'est déjà une tranche de temps qui est enregistrée par la caméra, une tranche de réel souvent mise en scène pour pouvoir répondre aux contraintes techniques : besoin de lumière, nécessité que tout se passe dans le cadre et dans la durée du plan. [...] Et il est vrai que le plan-séquence donne souvent l'impression d'être un décalque du présent des personnages, et le spectateur semble être là parce que le temps n'y semble pas manipulé par les effets du montage : ellipses et changements de points de vue. Le plan-séquence pourrait ainsi se contenter de constater, d'être un témoin objectif de la situation filmée.

Les événements artistiques que le cinéma puis la vidéo vont avoir à documenter, ce sont les *happenings*, performances, *events* et autres manifestations de *body art* et installations *in situ*. La vidéo, comme le cinéma, enregistre la trace de l'ensemble de ces performances mieux que la photographie qui, pour pallier l'absence de visibilité du mouvement et du déroulement de l'événement, appelle un commentaire, comme le fait très bien Jean-Jacques Lebel par exemple lorsqu'il "fait parler", avec moult détails, les seules photos

témoignant des festivals de la Libre Expression qu'il avait organisés dans les années 1966..., dans un film produit par le MNAM Pompidou.

De même que Hans Namuth avait révélé dans ses images sur Jackson Pollock la dimension chorégraphique et, en tout cas, très physique de la manière de travailler du peintre, les actionnistes viennois (Otto Mühl, Günter Brus), Valie Export, les performeurs américains (Chris Burden, Robert Morris, Carolee Schneemann, Denis Oppenheim, Bruce Nauman...), les tenants français de l'art corporel (Gina Pane, Michel Journiac, Christian Boltanski...), les danseurs et chorégraphes (Yvonne Rainer, Merce Cunningham, Meredith Monk, Lucinda Childs, Richard Serra, Bruce Nauman...), tous ces artistes vont garder des traces et faire connaître leurs recherches de ces années-là grâce au cinéma ou à la vidéo. Certaines œuvres de cet art d'action n'existent, dans l'histoire de l'art et dans la conscience des gens, qu'à travers les films et vidéos qui en ont été faits. C'est très souvent le plan-séquence qui va rendre compte de ces travaux. Toujours avec la volonté d'intervenir le moins possible sur les images pour capter l'essentiel de l'action. Cette volonté n'est pas exempte de naïveté parce qu'on sait très bien qu'il faut parfois mettre en œuvre des dispositifs très sophistiqués pour rendre au mieux une action qui se déroule dans le temps (le genre vidéo-danse se consacrera à cette question, passer d'un art de la scène à un art de l'image). De plus, une performance est en général donnée une seule fois, et il n'y a pas de répétition aux deux sens du terme (avant et après l'action), donc il n'y a qu'une seule prise de vues possible. On voit bien là que la notion de risque est partagée par l'artiste qui réalise la performance et que l'enregistrement ciné ou vidéo relève aussi d'une performance. Pas de droit à l'erreur sous peine de disparition. Les deux modes d'expression sont donc non seulement contemporains, mais ils mettent en jeu les mêmes dispositions, le même engagement et les mêmes risques.»
Françoise Parfait, Vidéo, un art contemporain, Paris, éditions du Regard, 2001, p. 77-79.

■ « Ana Mendieta a vingt-deux ans lorsqu'elle touche pour la première fois une pellicule de celluloid. En 1971, au cours de son semestre de printemps à l'université de l'Iowa, elle s'inscrit pour un enseignement intitulé "Film Laboratory". Elle a son diplôme en peinture et c'est la première classe qu'elle suit qui n'est ni de la peinture ni du dessin. Nous avons récemment découvert deux films qui nous semblent avoir été créés dans ce cadre. Pour l'un des deux, Mendieta s'est contentée de prendre une pellicule Super 8 non exposée et de gratter l'émulsion de manière aléatoire, puis de la peindre, si bien que, projeté, le film ressemble à un dessin ou à une peinture en mouvement, un peu comme dans *Free Radicals* de Len Lye (1958), mais avec davantage de place laissée au hasard, comme dans l'œuvre plus tardive de Stan Brakhage. Pour ce cours, Mendieta a obtenu une mention bien. À l'automne, elle suit le premier d'une série de cours consacrés au multimédia et obtiendra son master en peinture en 1972. La même année, elle commence un deuxième master dans le cadre de l'Intermedia Program à l'université de l'Iowa, où elle va se lancer dans des essais de performances filmées en Super 8 pour enregistrer l'événement et pouvoir le partager plus tard. [...] Or, Mendieta a tourné en Super 8 parce qu'elle avait

accès à ce type de caméra par le biais de l'université de l'Iowa et que les pellicules étaient abordables; c'était moins un choix artistique qu'un outil disponible pour créer et documenter ses œuvres. Des films expérimentaux et d'avant-garde étaient régulièrement projetés à Iowa City dans des lieux comme le Bijou, l'Auditorium McBride et la Rivercity Free Trade Zone, avec des œuvres notamment de Brakhage, Federico Fellini et Andy Warhol, mais les artistes avaient l'habitude, dans le cadre l'Intermedia Program et sur la scène artistique des années 1970, de documenter les créations relevant de la performance.

Mendieta a tourné exclusivement sur des pellicules inversibles, qui donnent une image positive après développement; autrement dit, seul le film original peut être projeté ou visionné. Consciente de ces limites, Mendieta dupliquait parfois ses films, en vue d'une exposition, en projetant le master sur un écran et en le filmant avec une autre caméra, ou elle pouvait utiliser une tireuse. La duplication en laboratoire aurait coûté cher, et elle a donc probablement fait ces expériences à l'université de l'Iowa en utilisant l'équipement à disposition. Mais les films ainsi obtenus perdent du détail dans l'image et ont un aspect plus doux. [...]

La caméra 8 mm est apparue dans les années 1930 comme format possible pour le "photographe amateur", mais il faut attendre vingt ans pour que l'équipement et les pellicules deviennent suffisamment abordables et permettent au commun des mortels de l'utiliser pour filmer des événements de famille comme les anniversaires et les vacances. Le Super 8 apparaît en avril 1965. Le format de l'image, plus grand que celui de son prédécesseur et plus proche du rectangle que du carré, offre davantage de surface de prise de vue et, bien que petite, la pellicule est résistante et se conserve bien. Des artistes tels que Vito Acconci, John Baldessari, Gordon Matta-Clark, Dennis Oppenheim et Andy Warhol ont utilisé le format 8 mm pour enregistrer des performances et créer des œuvres cinématographiques, probablement parce que les caméras étaient peu coûteuses et simples d'utilisation. Le Super 8 aussi était maniable: on apportait la cartouche de pellicule exposée dans un laboratoire photographique ou au drugstore du coin qui l'envoyait par la Poste à développer. L'un des derniers rouleaux développés par Mendieta avait coûté 3,70 dollars en 1981.

Les caméras Super 8 disposaient aussi d'un posemètre intégré, ce qui veut dire qu'il suffisait de mettre la cartouche, de choisir entre lumière du jour (en extérieur) et nuit (en intérieur), et de filmer. L'un des premiers slogans de Kodak était "Vous appuyez sur le bouton, nous faisons le reste". Mais cela signifie aussi que la caméra décidait du mode d'exposition: ainsi, quand Mendieta filme un feu, la caméra est perturbée et l'image fluctue entre lumière et obscurité. Le film Super 8 se présentait déjà dans une cartouche de plastique protégée de la lumière; autrement dit, il n'y avait pas à manipuler la pellicule, ce qui limitait les risques d'erreurs. Ce qui était parfait pour un usage domestique l'était également pour les étudiants en art, le but n'étant pas de maîtriser le médium, mais de s'en servir pour créer.»

Raquel Cecilia Mendieta, « Découvrir Ana: la renaissance de ses œuvres filmées », in Lynn Lukkas et Howard Oransky (dir.), Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 169-171.

■ « "Amateur" est un mot d'origine latine qui signifie "aimant" : mais aujourd'hui c'est devenu un mot semblable à "Yankee" ("Amateur, go home"), pondu par des critiques, par des professionnels si peu conscients de la valeur de ce mot et de ce qu'il signifie qu'ils lui rendent par là un hommage. Parmi ceux d'entre nous qui s'identifient à ce terme, la plupart tendent à l'utiliser pour discréditer ou ridiculiser.

Un amateur travaille en fonction de ses propres besoins (selon son inclination assez "yankee"), et, en ce sens, se sent "at home", où qu'il travaille : si ce sont des photographies qu'il fait, elles correspondent à ce qu'il aime, à une sorte de besoin – c'est certainement une occupation plus honorable, plus réelle qu'un travail effectué pour une rétribution quelconque, autre que celle que procure le travail lui-même [...] Ça a évidemment plus de signification personnelle qu'un travail accompli pour l'argent, la gloire, le pouvoir, etc. et certainement plus de sens qu'un quelconque emploi commercial [...] N'occultons pas le fait qu'un amateur, même s'il travaille avec d'autres amateurs, reste toujours un travailleur solitaire qui porte un jugement de valeur qui a plus de rapport avec le cœur qu'il a mis à sa tâche qu'avec l'opinion que peuvent en avoir ses pairs. [...] En ce moment je travaille autant en 8 mm qu'en 16 mm, surtout sur des films muets (je fais même un film 35 mm à la maison). Je suis principalement guidé, dans toutes les dimensions de la création, par l'esprit de la maison où je vis, par mon living-room. J'ai acheté quelques films 8 et 16 mm que j'ai rangés avec les livres et les disques dans les rayonnages de la bibliothèque et j'ai vendu beaucoup de mes 8 mm à des particuliers ou des bibliothèques publiques – évitant par là les limites de la diffusion en salle qui oblige à voir un film intégralement [...] J'ai ainsi créé des circonstances telles que l'on puisse vivre avec des films, les étudier à fond – les rembobiner et les repasser comme on peut le faire avec de la poésie ou de la musique enregistrée. »

Stan Brakhage, « Défense de l'amateur », Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours (dir.), *Le Je filmé*, trad. de l'anglais par P. Camus, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1995, p. 1966-1961.

■ « Comment envisager d'élaborer un discours historique sur des pratiques dont la connaissance s'organise à partir de traces ? La question de l'archive se trouve ainsi au cœur de la réflexion de l'historien(ne) de l'art de la performance. Lorsque l'accès à ces pratiques dont "l'un des principes fondateurs était d'être au présent" n'a pas eu lieu, se pose la question des sources et de leur interprétation. Quelle est la fonction, assignée ou non, des archives dans la constitution d'une histoire de la performance ? C'est en effet à partir d'elles que le travail de recoupement, de reconstitution et d'analyse historique des actions peut se déployer. Le matériau, lacunaire et hétérogène, dont l'historien dispose s'organise en diverses strates constituées par l'artiste lui-même et/ou par ses critiques. Il consiste diversement en des dessins préparatoires, des descriptions de projets d'actions, des scripts, des protocoles, des correspondances, des souvenirs réactivés en forme de témoignages, des documents visuels dont certains ont été mis en pages dans des revues.

Si un document ne saurait se substituer à l'actualité de l'événement réel, artistes et critiques ont néanmoins posé

très tôt la question de la trace de la performance. L'archive est ce qui reste au-delà de l'acte, pour en produire la continuité historique. [...]

Nombre d'actions ne trouvèrent leur public que par le biais de la photographie, en particulier lorsqu'elle a été publiée. Si les artistes ont réfléchi au pouvoir documentaire des images mécaniques, ils ont tout autant mesuré les potentialités plastiques d'un médium qui a assurément conditionné pour partie l'esthétique de leur pratique. Certains, parmi lesquels les actionnistes viennois, ont même consciemment détourné la valeur de procès-verbal des images pour servir la mise en scène spectaculaire de leurs actions.

Quant à la vidéo, introduite à partir de 1965 grâce à la commercialisation du système Portapak Sony, elle a jusqu'ici été beaucoup moins prise en compte par la recherche historique. Les documents d'archives présentés révèlent pourtant que les artistes – dont Gina Pane – ont rapidement pris en compte sa capacité à enregistrer "le déroulement des événements afin de les mettre en conserve".

Complémentaire de la photographie dans une fonction de captation, la vidéo préserve le continuum spatio-temporel de l'action. Il faut toutefois souligner que, comme le dévoile fort bien une photographie réalisée en 1973 durant l'action *Transfert* de Gina Pane, où l'on aperçoit un vidéaste et la photographe.

Françoise Masson travaillant côte à côte, les deux médiums restent complémentaires. Procédant par un cadrage de l'action à travers leurs viseurs, photographe et vidéaste élaborent une double lecture de l'action dans laquelle l'image est toujours le résultat d'une sélection arbitraire : elle véhicule un point de vue. Souvent établi en concertation, comme c'est le cas pour Gina Pane, celui-ci sert autant le projet de l'artiste qu'il peut lui échapper. Car comme Dany Bloch le note avec acuité, la vidéo est passive, mais pas neutre : "la caméra tenue par une main créatrice [imprime] sa propre lecture aux gestes du corps". Dans tous les cas, l'image enregistrée est le filtre au travers duquel se construit la représentation de la performance en vue de l'organisation future de sa réception. »

Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan, « Introduction », in Janig Begoc, Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan (dir.), *La Performance entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 15-16 (en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01625437/document>).

EXPÉRIENCES ET TRACES DE L'EXIL

■ « L'expérience de l'exil dans l'enfance provoque toujours la douleur de vivre dans la langue d'un autre. À propos des premières "Siluetas", Mendieta dit : "J'ai poursuivi un dialogue entre le paysage et le corps féminin (à partir de ma propre silhouette). Je pense que c'est la conséquence directe d'avoir été séparée de ma terre natale à l'adolescence. Je suis submergée par le sentiment d'avoir été chassée du sein maternel (la nature). Mon art est ce qui me permet de rétablir les liens qui m'unissent à l'univers." Tout au long de sa carrière, elle écrira beaucoup de notes préparatoires à son travail en langue espagnole ; naturellement, les œuvres qu'elle réalise au Mexique et à Cuba (ou en ayant ces deux pays à l'esprit) ont souvent des titres en espagnol. Les deux années qu'elle passe en résidence en Italie à partir de 1983, en tant que lauréate du Prix de Rome, seront particulièrement fructueuses, dira-t-elle, notamment parce que dans ce pays (dans une culture latine, la culture latine), le fait d'être une "Latina" – d'avoir une histoire et une langue différentes – n'est pas aussi important qu'aux États-Unis. Mais plus que le choix d'une langue, c'est souvent le mutisme qu'expriment ses œuvres, un silence involontaire peut-être, mais aussi un acte de résistance et de force. Le visage dans l'herbe, unie avec la terre, recouverte de boue ou de fleurs, enveloppée par l'énergie du monde naturel, elle est sans voix, mais il émane d'elle une force profonde.

Parce que Mendieta a créé des œuvres privilégiant le mutisme et la disparition, parce que sa vie s'est terminée de façon précoce et tragique, on pense souvent que son œuvre préfigure sa mort. Dès le début pourtant, elle s'est préoccupée de garder la trace de son travail dans des photographies documentaires. En 1980, elle adopte le grand format et abandonne la couleur pour le noir et blanc, ce qui permet de réaliser des tirages de 100 × 150 centimètres. À Rome, où, pour la première fois, elle dispose d'un atelier fixe, elle expérimente des moyens d'expression artistiques autonomes et durables ; en particulier, elle crée des sculptures à partir de segments de troncs d'arbre marqués par le feu, et des formes,

composées de terre et d'un liant, qui reposent sur le sol et évoquent ses "Siluetas". »

Nancy Princenthal, « Ana Mendieta : dessiner d'après nature », in *Ana Mendieta, Blood & Fire*, Paris et New York, Galerie Lelong & Co., 2011, p. 57-59.

■ « Fragilité d'une trace éphémère appelée à disparaître et solidité du territoire séculaire qui l'absorbe en la faisant apparaître, tels sont les termes résumant ce que l'on peut appeler une œuvre de la perte et du reste. Rivage ou désert, marécage ou rivière, cette œuvre a été réalisée dans une nature éloignée, voire inaccessible. Elle sera toujours documentée par l'image, à la fois témoignage et mémoire de la *Siluetas*, réalisation artistique *in situ* de surcroît aussi fugace qu'un nuage. Et parce que ce témoignage-mémoire sera le plus souvent photographique – quand bien même il lui arrivera d'être filmique par le Super 8 ou plus rarement encore par la vidéo –, l'image comme "preuve" a opéré d'emblée pour Mendieta comme moyen de pérenniser l'œuvre en la documentant à l'instar du Land Art. Cependant, n'était la connotation judiciaire de l'expression, c'est de "relevé d'empreintes" qu'elle pourrait se voir ici mieux qualifiée. En effet, et cette fois à l'inverse du Land Art dont les œuvres ont durablement marqué le paysage qu'elles ont toujours modifié, chaque *Siluetas* parmi les centaines que l'artiste a exécutées a pour caractéristique première de s'être évanouie à l'instant même de son surgissement, reprise par le paysage dans lequel elle n'a laissé aucune trace. Par conséquent, son image comme "preuve" de ce qui a été est d'abord le "reste" de ce qui sera perdu. Renvoyant à l'écriture de lumière, selon l'étymologie du mot *photo-graphie* qui désigne l'empreinte avant de se concevoir comme indice, l'image de la *Siluetas* se réalise de fait en tant que trace de la trace. [...] Travail s'il en est de l'empreinte et de la cicatrice, de la flétrissure et de la cendre, la *Siluetas* le dessine comme tel, ce travail. En tant qu'il se produit dans une persistance irréductible, mais réduite à une trace infime, le pouvoir de créer traduit donc la permanence de son égale fragilité.

Si l'entrecroisement de signes précaires élaborés dans la solitude permet de désigner à ce point la ruine figurale ou métaphore de la ruine pour terme dialectique mis en jeu par cette œuvre, c'est aussi en raison d'une évocation de la ruine littérale qui s'y rejoue sans fin. En effet, la ruine comme architecture de la perte et du reste n'est certes pas une métaphore pour celui qui a perdu le lieu où l'on se construit en perdant celui où l'on vit. Sans arrimage dans l'endroit du monde où l'amène son errance, l'exilé se définit comme celui qui devient "sans toit" pour avoir d'abord été "sans maison". Et quand bien même cette condition effective ne subsiste plus qu'en mémoire d'un événement passé, reste l'expérience de ce dernier pour seul matériau d'où rebâtir l'existence. [...]

Transparente dans l'immensité du paysage est bel et bien la *Silveta* nomade de Mendieta, dont les contours sont apparus du nord au sud des États-Unis sans jamais laisser de marques dans le site. "Les réalisations de l'exilé(e)", écrit l'États-unien d'origine palestinienne Edward Said, sont inévitablement surdéterminées par le sentiment de la perte". Soit l'exact sentiment que la ruine fait advenir, puisqu'elle se produit comme le lieu même de la perte. De sorte qu'ainsi liés de façon indissoluble, ruine et exil se répondent jusque dans la relation d'opposés symétriques qui les unit. En faisant signe par le vestige du corps architectural qui marque la présence de l'homme dans le monde, la ruine est marquée par la notion de visibilité à partir de laquelle se conçoivent le temps et l'histoire comme point d'origine d'où penser l'humanité, construite ou détruite par l'homme. Tandis qu'à faire signe par le corps erratique de l'homme sans place dans le monde, l'exil est inversement marqué par la notion d'invisibilité à partir de laquelle se conçoit l'humanité comme point d'origine d'où penser le temps et l'histoire qui construisent l'homme – ou le détruisent.»

Isabelle Hersant, «L'autoportrait dans les ruines, un visage de l'exil», *Protée*, vol. 35, n° 2, automne 2007 (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2007-v35-n2-pr1984/017470ar/>).

■ «L'exil, s'il constitue étrangement un sujet de réflexion fascinant, est terrible à vivre. C'est la fissure à jamais creusée entre l'être humain et sa terre natale, entre l'individu et son vrai foyer, et la tristesse qu'il implique n'est pas surmontable. S'il est vrai que la littérature et l'histoire évoquent les moments héroïques, romantiques et glorieux, voire triomphants, de la vie d'un exilé, ces instants n'illustrent que des efforts destinés à résister au chagrin écrasant de l'éloignement. Ce qui est accompli en exil est sans cesse amoindri par le sentiment d'avoir perdu quelque chose, laissé derrière pour toujours. [...]

L'exilé sait que, dans un monde séculier et contingent, toute demeure est provisoire. Les frontières et les barrières, qui nous enferment dans un lieu sûr, un territoire familial, peuvent aussi devenir les limites d'une prison, et sont souvent défendues au-delà de la raison ou de la nécessité. Les exilés franchissent les frontières, brisent les barrières de la pensée et de l'expérience. [...]

L'exil est fondé sur l'existence du pays natal, sur l'amour et l'attachement pour ce pays ; ce qui est vrai pour chaque exilé, ce n'est pas le pays natal et l'amour du pays natal qui sont perdus, c'est que la perte est inhérente à leur existence même.

Il s'agit de considérer ce que l'on vit comme si c'était le point de disparaître. Qu'est-ce qui fait que c'est ancré dans la réalité ? Qu'aurions-nous envie de sauver de ces expériences ? À quoi serions-nous prêts à renoncer ? Seule une personne qui a atteint l'indépendance et le détachement, une personne qui apprécie la "douceur" de son pays, mais qui ne peut, du fait des circonstances, la retrouver, peut répondre à ces questions. (Il serait impossible à une telle personne de tirer une quelconque satisfaction des substituts fournis par l'illusion et le dogme.)

On peut penser que je m'emploie ici à préconiser un point de vue absolument sinistre, et à désapprouver fermement, sur un ton maussade, toute manifestation d'enthousiasme, d'entrain, de courage. Ce n'est pas forcément vrai. Il est peut-être étrange de parler des plaisirs de l'exil, mais certaines choses positives liées à l'exil sont à évoquer. Considérer "le monde entier comme un pays étranger" peut façonner une manière originale de voir le monde. La plupart des gens ont conscience d'une culture, d'un environnement, d'un pays ; les exilés en connaissent au moins deux, et cette pluralité les rend conscients qu'il existe des dimensions simultanées. Une telle conscience est – pour employer une expression musicale – *contrapuntique*.

Pour un exilé, les habitudes propres à la vie, l'expression et l'activité dans un nouvel environnement s'affrontent inévitablement au souvenir de ces mêmes éléments dans un autre environnement. Les environnements nouveau et ancien sont donc tous les deux marquants, réels, et s'établissent en contrepoint l'un de l'autre. Percevoir ce processus procure un plaisir unique, surtout si l'on a conscience que d'autres juxtapositions contrapuntiques réduisent la force du jugement orthodoxe, et donnent plus de poids à une solidarité sensible. On ressent également un sentiment d'accomplissement à agir, où que l'on soit, comme si l'on était chez soi.

Une telle capacité présente néanmoins des risques : l'habitude de dissimuler est à la fois épuisante et angoissante. En exil, on n'est jamais satisfait, placide, en sécurité. L'exil, pour reprendre les mots de Wallace Stevens, est une "humeur hivernale", dans laquelle le pathos de l'été et de l'automne ainsi que la promesse du printemps sont proches, mais inaccessibles. C'est peut-être une manière de dire que la vie d'un exilé évolue selon un calendrier différent, elle est moins saisonnière et installée qu'une vie chez soi. L'exil, c'est lorsque la vie perd ses repères. L'exil est nomade, décentré, contrapuntique et dès que l'on s'y habitue, sa force déstabilisante surgit à nouveau.»

Edward W. Said, *Réflexion sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 241-257.

■ «La première vague d'immigration qui a suivi la révolution a été appelée "l'Exil doré", car elle était formée par les membres des élites cubaines qui avaient tout perdu au plan matériel, mais qui possédaient par ailleurs un très important bagage en matière d'éducation et de relations. On estime à 215 000 les Cubains arrivés avec cette première vague qui dura jusqu'en 1962, année de la crise de la baie des Cochons qui vit l'arrêt des départs cubains pour les États-Unis. De 1965 à 1973, les "vols de la liberté", grâce à un accord politique avec Cuba, amenèrent environ 340 000 immigrés aux États-Unis, dont la plupart appartenaient à la working class. L'exode continua pendant les années

suivantes, jusqu'en 1980, année du *Mariel Boatlift*, l'arrivée massive de Cubains en provenance du port de Mariel. On estime leur nombre à 125 000. La plupart étaient des ouvriers et 40 % d'entre eux étaient "noirs". Cela, ajouté aux rumeurs qui faisaient état dans leurs rangs de la présence de marginaux, de fous et de délinquants, alimenta les préjugés du public américain contre ces immigrés récents, en net contraste avec l'accueil qui avait été réservé à leurs prédécesseurs, "blancs" et membres des élites économiques et politiques de l'île. La dernière grande vague d'immigration date de 1994, lorsque 30 000 Cubains rejoignirent la Floride sur des embarcations de fortune. Comme pour l'exode de Mariel, c'étaient en majorité des travailleurs non spécialisés ou dont les diplômes n'étaient pas reconnus aux États-Unis, très souvent noirs et mulâtres. La principale différence entre les premières vagues d'immigration et les plus récentes réside en la perception que leurs membres ont de leur propre statut. Les premiers arrivés ne se sont jamais considérés comme des immigrants, mais comme des exilés, dont le seul but était de rentrer un jour à Cuba, une fois Castro tombé. [...]

Les Cubains des premières vagues d'immigration, lorsqu'on leur demande s'ils connaissent la santería, répondent par la négative: ils ne peuvent pas la connaître puisque la santería est "chose de Noirs et de pauvres". C'est pour cette raison qu'on me disait invariablement qu'il n'existe pas de Cubains appartenant aux classes haute et moyenne initiés dans la santería, faisant clairement la distinction entre "nouveaux riches" et ceux qui étaient riches avant même leur arrivée sur le sol américain, et ce en dépit des cas relatés par Stephan Palmié et Mercedes Sandoval. Croire en la santería – ou, au moins, assumer cette croyance – demeure à Miami une affaire de classe sociale. [...]

Les rapports entre les Cubains des premières vagues d'immigration et leur héritage culturel et religieux d'origine africaine ont toujours été difficiles. Il a fallu attendre les années 1980 pour que les symboles d'une culture métisse deviennent visibles pour l'ensemble de la communauté cubaine-américaine. [...]

Tout au long des années 1980, l'Institut d'études du Nouveau Monde, de l'université de Miami, travailla à divulguer la tradition *santera*. Ce centre réunissait des anthropologues, comme Teresita Pedraza, et des *santeros*, comme Ernesto Pichardo, marié à l'anthropologue Lourdes Pichardo. En 1986, ils proposaient un enseignement sur la santería aux policiers, travailleurs sociaux et à tout autre intéressé, afin de montrer comment "ce qui semblait être des rituels grotesques" constituait, en réalité, "un moyen de compensation face à l'instabilité entraînée par l'exil et le contact avec une culture distincte".»

Kali Argyriadis et Stefania Capone, «Cubanía et santería. Les enjeux politiques de la transnationalisation religieuse (La Havane-Miami)», *Civilisations. Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines*, n° 51, 2004 (en ligne : <https://journals.openedition.org/civilisations/668>).

■ « Dans la performance *Mort d'un poulet*, la performeuse est complètement nue et tient un poulet blanc, dont la tête vient d'être coupée. L'animal dissimule alors le ventre de la performeuse. L'artiste tient fermement les pattes du poulet, tandis que les ailes de celui-ci effectuent les derniers débâtements. Les poulets ont cette faculté de laisser aller

des derniers soubresauts nerveux devant la mort imminente, quelques minutes après avoir été décapités. Le corps du poulet se débat dans les derniers mouvements de vie. De son cou gicle le sang, qui asperge le corps de Mendieta ainsi que le mur blanc qui se trouve derrière elle. La mort de l'animal souligna la vie de Mendieta.

L'allégorie réelle avec le sacrifice que comporte la performance est sans équivoque, alors que le spectateur assiste à une vraie mort. Le sang de l'oiseau, qui gicle sur le corps de Mendieta, crée à la fois en situation de puissance et de vulnérabilité, due à la nudité de la performeuse. La puissance est évidente, car Mendieta a exercé son pouvoir de vie ou de mort sur un animal plus faible. Cependant, la nudité de Mendieta et le contact direct du sang du poulet et la peau de l'artiste font en sorte que les deux corps nus sont exposés ensemble, vulnérables à travers le sacrifice. Les deux êtres se fusionnent, car l'un saigne pour l'autre, l'un salit l'autre par sa mort. L'exécution du poulet exprime les blessures qui ne saignent pas, celles dont souffre Mendieta. Ces cicatrices invisibles sont donc symbolisées à l'extérieur de son corps par l'effusion de sang qui graduellement recouvre tout le corps de l'artiste. Le sacrifice du poulet peut ainsi, pour la femme immigrante, être le symbole de sa propre mort latente, la mort de son histoire personnelle. Cette mort est cette partie d'elle-même dont elle doit faire le deuil à travers son exil, une partie de soi qu'elle ne retrouvera jamais.

Par la performance *Mort d'un poulet*, Ana Mendieta se sert de la mort d'un animal et de son propre corps afin de démontrer le lien entre la mort et sa condition en tant que femme. Il est aussi possible de voir dans l'œuvre de Mendieta l'expression de la douleur de l'exil: un arrachement de l'être, la fin d'une vie. Pour cette artiste de la performance, l'art est une quête des racines transplantées et une exploration de la culture d'origine à même l'utilisation du corps comme matériau. La "terre-mère", ou le sol, est souvent alliée au corps de Mendieta dans certaines de ces performances.

Par la série de performances des *Siluetas* (1976), Mendieta crée plusieurs formes (sculptures) dans la terre modelée à partir de son propre corps. Par la suite de la création de ces formes, les traces de ce corps féminin restent inscrites dans le sol, même si l'artiste ne s'y trouve plus. Nous sommes, en tant que spectateurs de l'œuvre, placés devant une disparition, une absence. Pour l'artiste, cette esthétique de la dissolution du corps, est une manière de symboliser la frontière. Il s'agit pour elle d'une façon de démontrer le déracinement qu'elle a subi en tant qu'immigrante. Comme l'affirme Jane Blocker à propos du travail de Mendieta, la mise en surbrillance de cette absence met en évidence ce qui est disparu: "Nous accordons une importance à la perte non pas parce que nous sommes en deuil et souhaiterions les choses autrement, mais parce que cela nous fait voir la perte en elle-même comme signifiante". C'est donc par la perte en elle-même et par l'absence remarquée que l'artiste Ana Mendieta a voulu dépeindre son mal-être. Les performances de Mendieta ainsi que ses autres œuvres forment un processus complet de recherche identitaire d'une femme en exil. Une femme qui se perd et qui se cherche. À travers l'installation *Ñañigo Burial* (*Enterrement Ñañigo*) réalisée dans une galerie d'art de New York en 1976, l'artiste cubaine conjugue le concept des silhouettes



Silveta del Laberinto (Labyrinth Blood Imprint) (n° 26), Yágul, Mexique, août 1974
Film Super 8 transféré sur Blu-ray, couleur, silencieux, 3 min 11 s

corporelles à celui de la santería. Mendieta rend hommage aux cultes mortuaires des *Ñañigos*, une organisation religieuse secrète formée exclusivement d'hommes. À partir de son corps réel, l'artiste produit une forme sur le sol à partir de chandelles qui deviennent un corps symbolique lumineux. Les quarante-sept chandelles noires sont disposées et demeurent par terre lorsque le corps de Mendieta ne s'y trouve plus. Leur feu brûle et la cire se consume pendant les sept jours que dure l'exposition. *L'enterrement Ñañigo* et son hommage à la culture mortuaire cubaine réalisés par Ana Mendieta souhaite une fois de plus mettre en lumière le corps disparu qui brille de son absence. Cette œuvre évoque aussi le sentiment qui nourrit l'artiste, plus précisément la disparition par l'effacement ritualisé d'un corps ne pouvant jouir de sa pleine présence sociale en tant que femme et qui plus est, femme qui se sent étrangère au pays d'accueil.»

Mélissa Simard, «Mort et sacrifice dans la performance féministe ibéro-américaine. Œuvres d'Ana Mendieta et de Rocío Boliver», *Amerika*, n° 12, 2015 (en ligne : <https://journals.openedition.org/amerika/6537>).

■ « Chaque travail compose une séquence, même condensée en une seule image, d'autant plus vulnérable qu'elle est de moindre dimension. Comme cette photographie, implacable, qui semble brûlée par son sujet : en plein milieu d'une forêt de ronces, émerge un corps couché, jupe relevée, fesses et jambes maculées (*Untitled, Rape Performance*, 1973). Ou ces cicatrices, ces grandes lèvres de terre ourlée qui s'inscrivent à même le sol, à la fois comme linceul d'ombre et résultat d'une action vigoureuse menée, souvent grâce à la mise à feu d'un mélange de sucre et de poudre à canon. Mais tout cela a été rendu silencieux, ainsi le sang qui exsude doucement sur le front de l'artiste à partir du sommet de son crâne, de la raie des cheveux jusqu'à atteindre un sourcil, une tempe (*Sweating Blood*). Et ça recommence. La disparition se prolonge par l'événement d'une apparition, de traces, d'empreintes. Ces traces témoignent de l'inconstance des catégories :

ainsi ce binarisme qui rejeterait d'une part, Mendieta au royaume du rite (sang, feu) ou des mythologies chtoniennes, afro-cubaines ou méso-américaines, lié à un "devenir femme" au sein du féminisme artistique essentialiste en l'opposant, d'autre part, à ces façons de faire héritées des programmes conceptuels et performatifs de l'école d'art façon US (elle passa dix ans au sein de l'*Intramural Center for New Performing Arts* de l'université de l'Iowa, où passèrent Kaprow, Haacke, Burton, Acconci, Lippard, Benglis, Paik...).

En fait, l'un ne va pas sans l'autre et c'est ce qui rend son travail si précis et précieux. Mendieta pratique un art du "passage", ou plutôt de la résonance – muette – entre la tradition performative contemporaine et l'anthropologie, entre l'utopie universaliste et la situation spécifique d'une artiste exilée (Mendieta fut aussi membre de la galerie de femmes *A.I.R.* et du collectif *Heresies*). Entre le feu et le feu d'artifice, elle rejoue le fossé de l'entre-deux. Il n'est pas anodin qu'elle ait associé, à Rome où elle vécut deux ans à partir de 1983, la culture latine et sa propre biographie de "latina", rendant également caduque l'idée qu'il y a un vieux monde et un nouveau.»

Élisabeth Lebovici, «Ana Mendieta, Galerie Lelong : d'A.I.R et de feu», *Le Beau Vice*, 7 septembre 2011 (en ligne : <http://le-beau-vice.blogspot.com/2011/09/ana-mendieta-galerie-lelong-dair-et-de.html>).

■ «Plusieurs historiens de l'art ont sondé la relation de Mendieta aux cultures latino-américaines et au culte de la Déesse, bien que Mendieta répugnât à se qualifier d'"artiste féministe" ou d'"artiste latino": "Mes œuvres n'appartiennent pas à la tradition moderniste [...] Et elles ne s'apparentent pas davantage à cette mise en scène vendeuse d'une forme de mauvaise conscience historique qu'on appelle le postmodernisme". Si, comme je l'ai dit, de nombreuses tentatives louables ont été faites pour situer Mendieta dans l'histoire de l'art en la rattachant au Land Art (ou Earth Art) à, au Body Art, à la performance, à l'art féministe, etc., je prends l'artiste au mot lorsqu'elle affirme fuir ce genre de définitions. Son œuvre parle d'elle-même à cet égard. Dans une série de films réalisés au Mexique en 1974 – *Creek*, *Bird Run*, *Ocean Bird (Washup)*, *Siluetas del Laberinto (Labyrinth Blood Imprint)* [Silhouette du labyrinthe (Empreinte de sang du labyrinthe)], *Burial Pyramid* – l'affinité de Mendieta avec ce pays fut scellée de diverses façons. Elle étudia l'art mexicain dans différents cours à l'université de l'Iowa, et notamment l'"Introduction à l'art primitif" du professeur Michael Kampen. Le panorama très étendu de Kampen incluait des monuments de grands sites de fouilles comme Yágul, Monte Albán, Mitla à Oaxaca, la pyramide du Soleil, la pyramide de la Lune et le temple de Quetzalcóatl, divinité de l'eau, à Teotihuacán. Plus important encore, elle étudia avec le spécialiste Thomas Charlton, qui menait des fouilles archéologiques à Teotihuacán, au Mexique, depuis un certain temps. En 1971, l'artiste l'accompagna sur l'un de ces sites de fouilles. "Cet été-là a eu un grand impact sur mon travail, écrirait plus tard Mendieta, car j'ai redécouvert mon héritage et ma culture espagnols et établi un lien extraordinaire entre moi-même et les cultures précolombiennes". Mendieta continuerait à intérioriser ces expériences scientifiques, les transposant dans son art, lequel, pourrait-on dire, est bien plus un art anthropologique personnalisé qu'un art s'apparentant à l'art conceptuel, de postminimal, etc.»

Michael Rush, «Éros, mort et vie : les films d'Ana Mendieta», in Lynn Lukkas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 19-20.

■ «Au XIX^e siècle, de tous les pays de l'Amérique latine, Cuba est celui qui a reçu le plus grand nombre d'esclaves. Les esclaves transplantés sur la terre des Caraïbes voyaient se désagréger peu à peu tout ce qui leur avait été familier du point de vue de la géographie, de l'organisation sociale et de l'habitat. Cependant, les Yoruba avaient conservé leur religion aussi bien que leur langage par les célébrations du culte. Les pratiques religieuses des Lucumi, ou premiers esclaves yoruba à Cuba, s'appelaient Santería. La croyance de la Santería s'est développée autour d'un panthéon d'"Orishas" d'origines diverses : un être mythique qui aurait, dit-on, vécu originellement sur la terre, un esprit personnifiant des aspects de la nature (ex. : collines, rochers, rivières, mer); un personnage historique qui fut d'une grande importance pour les Yoruba ou pour une tribu avoisinante, une "nation" d'Afrique à l'intérieur ou aux environs du Nigéria d'aujourd'hui. Les activités de la Santería se déroulent autour des célébrations rituelles invoquant la présence des "orishas" qui "montent" ou possèdent leurs fidèles. [...]

Les lieux de réunion où se déroule la Santería abritent le plus souvent un autel qui représente graphiquement un mélange d'éléments africains et catholiques, l'élément africain étant central. Derrière l'autel se dresse généralement une haute croix devant laquelle est placée une statue de sainte Barbara, la patronne de la population afro-cubaine.

Mais là s'arrête la ressemblance avec le catholicisme, car en dessous de l'autel se trouvent les principaux objets du culte : les éléments du sacrifice animal (spécialement des coqs), aussi bien que des mélanges de sang, d'herbes et de feuilles, des pierres magiques qui doivent être nourries annuellement du sang des victimes sacrées et d'eau bénite mêlée d'herbes. De chaque côté de l'autel, il y a souvent deux tambours "bata" avec des têtes de coqs et de cabris, les symboles sexuels dominants de l'Ouest africain. L'un des dieux les plus importants est Shango, le dieu du tonnerre et du feu. L'adoration de Shango est de la plus haute importance pour qui veut réussir dans les affaires et avoir de

la chance au jeu et en amour. De plus, ces rites, pense-t-on, ont un effet bénéfique sur la santé physique et la puissance sexuelle, car leurs symboles de base sont essentiellement phalliques et les rituels sont largement basés sur des concepts de fertilité. [...]

Les divinités yoruba semblent avoir été particulièrement bien pourvues pour offrir consolation et support dans une situation aussi désespérée que l'esclavage. Ces dieux n'étaient point distants. Leurs qualités humaines étaient assez évidentes : ils étaient tantôt faibles, tantôt forts, et exprimaient leurs désirs, la colère, les caprices et la tendresse. Le grand ethnologue cubain, Fernando Ortiz, a décrit l'orisha comme étant super ou ultra-naturel plutôt que "surnaturel". Ils ne sont pas hors de la nature ou dans un autre monde, mais ce sont plutôt des êtres naturels qui communiquent régulièrement avec les hommes et les animaux. Ils partagent étroitement la vie quotidienne des hommes, bien qu'ils existent sous des conditions différentes. De plus, il existe une sorte d'interdépendance entre les êtres humains et les "orishas". Comme il a été indiqué dans une étude sur le "Candomblé" au Brésil, les sacrifices et les offrandes du "santero" sont nécessaires si les "orishas" doivent demeurer forts ou simplement exister. En retour, les "orishas" protègent leurs fidèles.»

Roberto Nodal et Maud André, « Dynamique de la Santería afro-cubaine », *Présence africaine*, nouvelle série, n° 105-106, 1^{er} et 2^e trimestres 1978, p. 109-113.

■ « Ochún est la plus jeune et la plus belle des orishas ; elle est la déesse du fleuve, mais est connue aussi sous le nom de déesse de l'amour. Elle est l'orisha associée à la Vierge de la charité du cuivre, la sainte patronne de Cuba. En 1981, Mendieta s'est rendue à Miami après un voyage à Cuba, où elle avait terminé ses sculptures rupestres dans le Jaruco. Elle avait également réalisé plusieurs œuvres à Guanabo, à Cuba, avec des images créées en sable sur les plages, dans l'attente d'être touchées par la marée montante. C'est en réaction à cela qu'elle a créé *Ochún*, une sorte d'alter ego faisant écho aux œuvres qu'elle a laissées derrière elle à Cuba.

Ochún n'est pas un film, mais une vidéo. C'est une œuvre mature qui ressemble beaucoup à *Esculturas Rupestres* (*Rupestrian Sculptures*), car elle utilise aussi des panoramiques, des zooms, des mouvements et des montages, mais surtout le son. *Ochún* est la seule œuvre sonore de l'artiste. C'est la première et dernière fois qu'elle a créé une œuvre qui, grâce à cela, reconstitue le sens du lieu.

"*Quería trabajar con el agua. No solo realizar algo a la orilla del mar.*" [Je voulais travailler avec l'eau. Je ne voulais pas seulement réaliser quelque chose au bord de la mer.]

En regardant l'ondulation de l'eau à travers les formes du sable, je ne peux m'empêcher de penser à Ana couchée dans l'eau dans sa première œuvre, *Creek*, à San Felipe. Je peux presque voir sa silhouette couchée paisiblement entre ces deux formes, satisfaite et non affectée par les mouvements et les sons qui l'entourent. Ce n'est pas un hasard si elle a réalisé ce film après avoir terminé ses sculptures à Jaruco. Elle avait laissé sa marque dans son pays natal et pouvait désormais passer à autre chose. Ces deux monticules de sable représentent le corps, mais aussi l'entre-deux. Elle était "entre deux cultures". Elle était le sable, mais aussi l'eau. Rosa de la Cruz m'a dit : "Ana

Mendieta est, comme moi, une femme insulaire... Les habitants des îles sont différents. Nous avons le ciel et l'eau. Nous appartenons toutes deux à un lieu entouré d'eau. Nous ne regardons pas vers l'intérieur. Nous regardons ce qui nous entoure". Ana Mendieta a été qualifiée de pionnière dans son art ; elle était en avance sur son temps sans en avoir conscience. Dans ses œuvres, elle parle du passé parce qu'elle a toujours été tournée vers l'avenir. *Ochún* n'est pas seulement sa dernière "œuvre filmée", c'est aussi sa dernière œuvre insulaire. Il semble qu'en achevant *Ochún*, Mendieta assumait son histoire.»

Raquel Cecilia Mendieta, « Découvrir Ana : la renaissance de ses œuvres filmées », in Lynn Lukkas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 180.

■ « Dans la série des *Siluetas*, Mendieta laisse, soit en creux soit par l'assemblage d'éléments naturels, une empreinte dans le paysage décrivant la forme de son corps. Ce corps inscrit n'est pas celui, identifiable, de l'artiste, mais un corps indifférencié, sinon asexué (certaines de ces œuvres, creusées dans la terre, pouvant en effet évoquer des statuettes primitives). Qu'il s'agisse de simples traces ou de silhouettes constituées de fleurs ou de branchages, ces œuvres ont toutes un caractère éphémère, la nature tendant à les absorber. Il y a un double mouvement de marquage et d'effacement, l'inscription du corps correspondant en effet à la perte de l'identité. L'extension du corps à la nature contribue ainsi à la perte de ses contours, à une forme de désincarnation propice à la transcendance.

Par là apparaît le caractère foncièrement mystique de son travail, ainsi que l'importance que revêt pour elle le rituel. Cette dimension religieuse recoupe chez elle une affirmation identitaire féministe. En effet, l'intérêt de Mendieta pour la Santería réside en grande partie dans le fait que cette religion entretient un rapport à la femme, à la nature et à la sexualité différent de celui propre à la doctrine catholique patriarcale. En assimilant le corps féminin à la nature, Mendieta affirme une spécificité féminine, une différence d'essence entre l'homme et la femme. Cette position a le désavantage de contribuer à perpétuer un système de domination fondé sur l'opposition des sexes.

De manière symptomatique, son œuvre a donné lieu à des interprétations soulignant l'importance d'un mythe fondateur, synonyme de pouvoir absolu. Donald Kuspit parle d'une relation narcissique entretenue par Mendieta avec la Terre Mère, qui s'opposerait à une relation sexuelle avec l'homme. Il propose de voir Mendieta comme une ménade dionysiaque ou une Diane vierge ou plutôt un mélange des deux. Il envisage comme fondateur le mythe de Déméter et Perséphone, histoire de l'union de la fille avec le père par le viol et de la réidentification avec la mère). De son côté, Charles Merewether évoque Eurydice : Mendieta serait ainsi sa propre muse, disparaissant comme Eurydice pour laisser place à la poésie, à l'art. Ces lectures mettent l'accent sur la révision des mythes anciens dans laquelle Mendieta est engagée. Elles attirent également l'attention sur la double position tenue par elle (ménade et vierge, père et mère, artiste et muse). Elles soulignent enfin la dimension de sacrifice liée à son travail et le lien entre perte de soi et transcendance. En revanche, elles ne remettent pas clairement en question

cette conception définissant l'art dans son rapport au sacré, en tant qu'épiphanie, et s'interrogent peu sur les conséquences d'une telle prise de position par une artiste femme.»

Anne Creissels, *Prêter son corps au mythe. Le féminin et l'art contemporain*, Paris, Éditions du Félin, 2009, p. 62-64.

■ «Mais bien que Mendieta ait dit plus tard qu'elle voulait que son œuvre revête une signification plus universelle, on doit aussi considérer l'artiste et son œuvre dans le contexte de ce féminisme décalé inspiré par et dédié à la Grande Déesse. Quoi de plus universel que des images de la Grande Déesse? Le culte de la Grande Déesse mériterait une exposition et une étude historique en lui-même. Ce fut un phénomène unique inventé par et pour les femmes – et pour les hommes, mais seulement au sens où ce culte pouvait parer au patriarcat qui réprime également les hommes. La Grande Déesse, contrairement aux apparences, n'est pas la Déesse blanche (*The White Goddess*, 1948) de Robert Graves, qui est une élaboration strictement européenne.

L'œuvre de Mendieta est appelée à jouer un rôle dans n'importe lesquelles de ces réévaluations. Je pense que Mendieta voulait que son œuvre interpelle à la fois les hommes et les femmes, ainsi que l'histoire de l'art et les idées relatives à ce que l'art était, est, et doit être. Et même si certaines féministes utilisaient l'image, disons, vaginale et de la natalité d'une manière différente des hommes, les femmes n'avaient-elles pas eu à subir, sans aucun recours, le sexisme phallique à l'œuvre dans l'art masculin? [...]

Heresies, revue féministe produite de façon collective, avait déjà publié plusieurs numéros thématiques d'un grand sérieux. Cette revue était très controversée dans le monde de l'art blanc et masculin, et globalement ignoré. Les mâles hétérosexuels blancs n'étaient pas les seuls artistes, les seuls curateurs, les seuls historiens d'art, les seuls critiques. Même certaines femmes passionnées d'art rejetaient le moindre indice de séparatisme ou de rapport de force, car c'était risquer de mettre sa carrière en danger. Le premier numéro d'*Heresies* fut consacré au thème "Féminisme, art et politique", suivi de "Modèles de communication et espace chez les femmes". Puis ce fut "Art et artistes lesbiens", puis "L'art traditionnel des femmes" – l'artisanat. Le numéro 5, au printemps 1978, fut consacré à "La Grande Déesse". Mendieta était envoûtée par la Grande Déesse et cela dura pendant toute la courte période qu'il lui restait à vivre, malgré les efforts qu'elle fit pour prendre du recul. Lucy Lippard fait part d'une lettre qu'elle reçut de Mendieta : "Juste avant sa mort, elle rendit visite à la 'déesse endormie' à Malte; en entrant dans le temple, elle confia qu'elle se sentit comme dans 'un grand utérus [...]' Voilà ce dont il s'agit avec l'art [...] il nous relie historiquement [...] je crois que je suis le shaman des déesses afro-caribéennes préibériques", écrivait-elle." »

John Perreault, «Ana Mendieta: la politique de la spiritualité», in Lynn Likkas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 42-43.

■ «Les déesses jouent un rôle religieux important à partir du Néolithique, à la suite de la découverte et de la diffusion de l'agriculture. Mais déjà à l'époque aurignacienne le culte des "déesses mères" se fait jour. En effet, de

nombreuses statuettes féminines ont été découvertes dans les sites de la dernière période glaciaire, sur un territoire immense : du sud-ouest de la France jusqu'à Malte ou au bord du lac Baïkal (Sibérie), et du nord de l'Italie jusqu'au Rhin. Il s'agit de statuettes de femmes de 5 à 25 cm, sculptées en pierre, en or ou en ivoire. Parmi les plus célèbres figurent la "Vénus de Lespugue", statuette d'ivoire de 14,7 cm de haut, et la "Vénus de Willendorf", figurine de calcaire de 11 cm de haut.

Les spécialistes estiment qu'il s'agit d'un phénomène culturel unitaire, et que la signification des statuettes est religieuse. Certains auteurs pensent qu'elles représentent des "déesses mères", d'autres croient qu'elles sont des "idoles" de la fécondité. Mais ces termes convergent et expriment parfois la même réalité religieuse. Les statuettes découvertes en Sibérie occidentale et en Russie ont été trouvées près des parois d'habitations creusées dans le sol ou dans des niches – ce qui indique qu'elles jouaient un rôle dans la vie de tous les jours. En d'autres termes, il s'agissait d'idoles, figurant très probablement les ancêtres mythiques des familles ou des clans. [...]

Le culte des déesses mères a connu une grande diffusion pendant le Néolithique. Dans les cabanes des paysans danubiens, on a trouvé des statuettes féminines grossièrement façonnées. Malheureusement, nous ignorons les rites et les mythologies qui les concernaient. On peut supposer que ces agriculteurs se rassemblaient "à l'occasion de certaines fêtes saisonnières pour célébrer solennellement le culte de la déesse, ils promenaient peut-être sa statue en procession à travers les champs, ils devaient lui faire des offrandes, lui adresser des prières et se livrer à des danses rituelles afin d'obtenir sa bénédiction" (J. Maringer). Il existait peut-être de grandes statues qui se dressaient dans des sanctuaires régionaux ou tribaux; mais elles étaient faites de matières périssables et ne se sont pas conservées. Des statuettes féminines ont été trouvées dans tous les sites néolithiques de la Méditerranée, du Proche-Orient, de l'Iran et de l'Inde. Elles sont parfois stéatopyges, la plupart du temps nues et les jambes ouvertes, ou pressant leurs seins, indiquant ainsi leurs pouvoirs nourriciers. Les déesses sont également mises en rapport avec le monde animal : elles sont flanquées de fauves (lions, panthères...), entourées de serpents et d'oiseaux. [...]

Les déesses des cultures néolithiques et des premières civilisations du Proche-Orient, de l'Iran et de l'Inde sont avant tout des divinités de la fertilité, en relation avec la terre, les eaux et la végétation. Leurs statues et leurs effigies illustrent leur consubstantialité avec la végétation, spécialement avec l'agriculture. En fin de compte, elles expriment l'inépuisable fécondité de la Terre.»

Mircea Eliade, «Mythologies – Dieux et déesses», in *Encyclopædia Universalis* (en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/mythologies-dieux-et-deesses/>).

■ «L'usage que Mendieta fait du sang et d'autres substances élémentaires (feu, terre, pierres, boue, herbe, fleurs, etc.) participe, certes, de tout un ensemble de rites et de rituels, de systèmes de croyances, de religions et de mythologies syncrétiques qui s'étendent du Paléolithique jusqu'à la Santeria moderne et qui témoignent chez elle d'une connaissance profonde de l'anthropologie, de l'archéologie et de l'ethnographie.

De même, l'artiste revendique dans ses déclarations et ses écrits des "affinités électives" avec le primitif et le primordial, qui s'expriment notamment dans les formes féminines récurrentes de ses "Siluetas" et autres créations comparables. ("Mon art est enraciné dans des accumulations primordiales, dans les pulsions inconscientes qui animent le monde, dans une tentative pour racheter non pas le passé, mais plutôt – dans une confrontation avec le vide – le fait d'être orphelin, la terre non baptisée des débuts, le temps qui nous regarde depuis l'intérieur de la terre.") Pour autant, dans mon analyse de *Sweating Blood*, je m'élève contre une certaine mythification à laquelle se prêtent les déclarations et les écrits de Mendieta et rappellerai que toute interprétation critique met en jeu un mélange complexe de désirs, de projections, d'appropriations et d'identifications (et parfois de mis-identification ou de dés-identification). Certains des interprètes les plus attentifs de Mendieta le reconnaissent, et la bibliographie aujourd'hui substantielle qui lui est consacrée permet de retracer la façon dont les critiques et les spécialistes ont élaboré leur propre vision de l'artiste. Globalement, cependant, la diversité des interprétations et les significations hétérogènes et polyvalentes auxquelles se prêtent les créations de Mendieta témoignent de l'importance, de la pertinence et de la complexité artistique de son œuvre. La question n'est donc pas de savoir s'il faut croire aux déesses, à la sagesse panthéiste des cultures anciennes et à la Terre Mère, ou, inversement, adopter le point de vue de Hobbes, pour qui l'existence primitive est mauvaise, brutale et brève; elle est plutôt de savoir comment négocier (et renégocier) des significations artistiques dans les conditions constamment mobiles de la réception contemporaine. [...]

En privilégiant l'œuvre de Mendieta en tant qu'œuvre, j'entends donc l'aborder, du moins en partie, dans l'optique d'un palimpseste critique. La métaphore de la "superposition" que Lippard emploie avec tant de conviction pour approcher la démarche d'artistes qui explorent les possibilités de la rencontre entre le primordial et le contemporain semble tout aussi apte à qualifier la démarche de la critique artistique. Par sa force affective et émotionnelle autant que formelle, par sa beauté poétique, l'art de Mendieta – qui intègre les forces élémentaires et s'approprie le "primitif" sur un mode plus ou moins imaginaire – continue de générer de nouvelles significations. Chaque rencontre individuelle avec l'œuvre d'art est, comme le dit Duchamp dans un texte célèbre, l'aboutissement et l'épanouissement de l'acte même de création. Même si, comme souvent chez Mendieta, l'incarnation matérielle et la présence actuelle de son œuvre reposent sur sa disparition matérielle, sur son effacement.»

Abigail Solomon-Godeau, «Ana Mendieta sans atavisme», in *Ana Mendieta, Blood & Fire*, Paris et New York, Galerie Lelong & Co., 2011, p. 7-9 et 22-23.

■ «L'art paléolithique ne fut certes pas vécu comme un "art pour l'art" (ce vécu n'émerge pour l'essentiel qu'au XVIII^e siècle), ni comme un art "décoratif" (les œuvres peintes figurent là où nul n'a jamais vécu). On a pu y voir un rituel magique, du chamanisme, une figuration préconceptionnelle, des récits, du religieux, une symbolisation

astronomique... Il y eut probablement de tout cela puisque alors croire, sentir et penser n'ont pu faire qu'un, et ne se sont spécifiés vraiment que beaucoup plus tard. C'est pourquoi j'ai proposé le concept de *senti-cru-pensé* pour caractériser ce fonctionnement mental, lequel toutefois peut aussi bien correspondre à l'activité créatrice artistique en général, art contemporain compris. Le meilleur moyen de vérifier la dimension proprement artistique de ces œuvres préhistoriques, c'est de considérer l'effet qu'elles ont produit sur les artistes de notre époque.

Or, parmi les plus grands, la plupart ont revendiqué une relation intime, sous des formes diverses, avec l'art paléolithique. C'est la raison pour laquelle le Centre international d'art pariétal de Lascaux (dit "Lascaux IV") a décidé d'inclure une salle particulière (la "Galerie de l'imaginaire") consacrée aux peintres et sculpteurs dont les œuvres manifestent cette relation. Et ils sont si nombreux qu'il a fallu se restreindre à une soixantaine, parmi lesquels Picasso, Miro, Tapiès, Dubuffet, Klee, Klein, Barcelo, Viallat, Nicolas de Staël, Soulages, Gasiorowski, Kandinsky, Bonnard, Louise Bourgeois, Henry Moore, Niki de Saint Phalle, Parmiggiani, Ana Mendieta, Tal Coat, Sylvère, Brassäi, Corpet, Charvolen, Zadkine, Fautrier et des dizaines d'autres. [...]

Comment expliquer cette extraordinaire fascination pour l'art paléolithique parmi les artistes de notre époque? Il y a d'abord un ensemble de raisons proprement artistiques. Le processus créatif suppose à la fois une intériorisation profonde des œuvres antérieures et un dépassement de ces traditions. Depuis la fin du XIX^e siècle, une révolution picturale est engagée, laquelle suppose en chaque artiste une rupture et une réinvention du regard sur le monde, qui ne peuvent partir de rien. [...]

Mais l'engouement pour l'art préhistorique a aussi des raisons d'un autre ordre, plus politiques. Le XX^e siècle est ressenti par les artistes plus encore que par leurs contemporains comme terriblement accusateur d'une certaine façon de développer la "civilisation" par la technique, la force armée, la domination sur des peuples entiers, les froids raisonnements conceptuels au détriment de la sensibilité. La plupart des artistes qui ont intégré à leur œuvre une influence paléolithique ont aussi explicité cette dimension politique. Cet art vient d'une époque où Verdun et le nazisme, Hiroshima et les totalitarismes, les massacres coloniaux et le déluge de napalm sur le Vietnam, sans oublier les génocides des Amérindiens, des Arméniens et des Juifs, n'étaient ni techniquement possibles ni mentalement concevables.

Revendiquer un héritage préhistorique fut ainsi, à la fois, une façon de manifester une rupture avec tous les académismes pour explorer tous les possibles de la création, et signifier une condamnation sans appel d'un type de civilisation qui fait naître de l'intérieur du "progrès" toutes les inhumanités dont on ne soupçonnait pas notre espèce capable.»

Jean-Paul Jouary, «Un art préhistorique contemporain», dossier «L'art des origines» de *La Lettre de l'Académie des beaux-arts*, n° 85, 2017 (en ligne : http://travaux.cmppezon.fr/minisite_lettre85/jean_paul_jouary.html).

■ «Les hommes de l'Âge du renne, en particulier à Lascaux, ont certainement utilisé un procédé qu'emploient les Australiens de nos jours, qui consiste à introduire une



Esculturas Rupestres (Rupestrian Sculptures) (n° 98), grottes de Jaruco, La Havane, Cuba, juillet 1981
Film Super 8 transféré sur Blu-ray, noir et blanc, silencieux, 9 min 17 s

poudre colorée dans un tube creux et à souffler. C'est ainsi que l'on procéda pour obtenir les mains au patron qui, pour l'ensemble des grottes, sont assez nombreuses : on appliquait la main sur la paroi et l'on soufflait tout autour. À Lascaux, l'usage de ce procédé était généralisé pour les teintes plates." Georges Bataille.

À Lascaux, c'est-à-dire à "l'origine" de la peinture, on procédait donc généralement par cette technique primitive du "patron", apparentée au calque et à l'empreinte. La relation indicielle de proximité et de contiguïté physiques entre le signe (la main peinte) et son objet (sa cause : la main à peindre) est ici on ne peut plus étroite, plus directe, plus appliquée (on *appliquait* la main). L'image obtenue est littéralement une trace, une transposition, le vestige d'une main disparue *qui a été là*. On notera que, dans son procès, cette technique implique tout à la fois la présence d'un écran qui serve de *support* d'inscription (la paroi) ainsi que la *projection* (qui opère ici sur le mode du souffle), *originée* (le tube comme trou et comme foyer), d'une matière qui devra à la fois *colorer, dessiner* et *fixer* le tout (la poudre). Le résultat, image d'un contour par contact (la main appliquée sur la paroi), apparaît ainsi comme une ombre portée et fixée, mais une ombre en *négatif* figure en blanc, en creux, vidée, peinture non peinte (on soufflait *tout autour*) obtenue par soustraction, par préservation, par un espace de virginité de ce qui était très exactement recouvert par le référent. On le pressent : c'est déjà, d'une certaine façon, tout le dispositif de *la photographie* qui est ici à l'œuvre. Les mains au patron de Lascaux sont assez exactement comparables à cette espèce de photo, strictement indicielle, mais qui ne fait qu'explicitier l'ontologie de toute photographie, que Man Ray appela *Rayographies* et Moholy-Nagy *Photogrammes* : photographies réalisées sans appareil photo, en plaçant des objets opaques ou translucides directement sur du papier sensible, en exposant l'ensemble ainsi composé à la lumière et en développant le résultat qui est toujours un négatif direct sur papier. La mimesis n'a ici que très peu de place (on a souvent qualifié ces photos par contact

de "compositions abstraites") : seul importe le principe du *dépôt* de l'objet et de la *trace* qu'il laisse sur le support : la ressemblance – si facile en photographie – s'efface devant l'impérieuse nécessité de la contiguïté. La distance du signe à son objet est ici réduite au minimum (un contact).»

Philippe Dubois, *La Question vidéo*, Paris, Yellow Now, 2011, p. 19-20.

■ « Le geste d'empreinte – quoique souvent lié au matériau de l'argile, voire à la fabrication des poteries – n'a pas intrinsèquement la valeur orientée et utilitaire d'une production d'objet : il est avant tout l'*expérience d'une relation*, le rapport d'émergence d'une forme à un substrat "empreinte". Sa grande *ouverture* heuristique comporte en fait le corollaire d'une *impureté* procédurale liée à la concomitance, dans toute empreinte, du hasard et de la technique. *Tuchè* et *technè* : l'histoire de l'art ancien est pleine des drames et des réussites magiques qu'engendrèrent leurs rencontres. De ces rencontres, l'empreinte se fait un principe, qui aboutit au non-principe suivant : *on ne sait jamais exactement ce que cela va donner*. La *forme*, dans le processus d'empreinte, n'est jamais rigoureusement "pré-visible" : elle est toujours problématique, inattendue, instable, *ouverte*. Tels sont, dira-t-on volontiers, les pouvoirs, mais aussi les limites, de l'empreinte. Dans un sens l'empreinte est *opératoire*, dans un autre elle reste *indéterminée*. Elle ne forme sans doute jamais à elle seule ce qu'on pourrait nommer une "procédure complète", autosuffisante, autorégulatrice. La fonction du hasard, mais aussi, et non sans rapport, la fonction du sujet tendent à l'indéterminer (mais aussi à la surdéterminer). Est-ce à dire qu'elle risque d'y perdre sa cohérence de dispositif technique ? Pas du tout. Gilbert Simondon a bien montré comment le véritable perfectionnement d'un objet technique n'était pas du tout fonction de son degré d'automation – sorte de perfection interne de la machine –, mais, au contraire, de sa *marge d'indétermination* : de sa capacité à demeurer "ouvert". »
Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 33-34.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES

Retrouvez des ouvrages liés aux expositions et des bibliographies thématiques sur le site de la librairie du Jeu de Paume : www.librairiejeudepaume.org

Pratiques artistiques, performances et féminisme

- *L'Art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Marseille, Musées de Marseille / Paris, Réunion des musées nationaux, 1996.
- BÉGOC, Janig, BOULOUCH, Nathalie et ZABUNYAN, Elvan (dir.), *La Performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011 (en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01625437/document>).
- BOULBÈS, Carole (dir.), *Femmes, attitudes performatives aux lisières de la performance et de la danse*, Dijon, Les Presses du réel, 2014.
- CREISSELS, Anne, *Prêter son corps au mythe. Le féminin et l'art contemporain*, Paris, Éditions du Félin, 2009.
- GONNARD, Catherine et LBOVICI, Élisabeth, *Femmes artistes / artistes femmes, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.
- FRANÇOIS, Anne-Isabelle, « Nature morte à la noyée. Poésie et photographie aux xx^e et xxⁱ^e siècles », *Cahiers ERTA*, n° 6 : « La nature morte », 2014, p. 129-143 (en ligne : www.ejournals.eu/pliki/art/3859).
- GOULD, Charlotte, « Histoire de l'art et féminisme : la fin d'un oxymore ? Les pratiques et théories féministes des années soixante-dix comme héritage », in *La Fabrique du genre : (dé)constructions du féminin et du masculin dans les arts et la littérature anglophones*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008 (en ligne : <https://books.openedition.org/pur/30725?lang=en>).
- KAPROW, Allan, « L'héritage de Jackson Pollock », in *L'Art et la vie confondus*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1996, p. 32-39.
- MULVEY, Laura, *Plaisir visuel et cinéma narratif*, trad. de l'anglais par G. Hardy [1^{re} éd. *Screen*, n° 16, 1975] (en ligne : <https://www.zintv.org/IMG/pdf/plaisirvisueletcinemanarratif.pdf>).
- MULVEY, Laura, *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Paris, Mimesis, 2017.
- QUÉLOZ, Catherine (dir.), *Yvonne Rainer, une femme qui... Écrits, entretiens, essais critiques*, Dijon, Les Presses du réel / Zurich, JRP-Ringier, 2008.
- ZABUNYAN, Elvan, *Black is a color (Une histoire de l'art africain-américain contemporain)*, Paris, Dis Voir, 2004.
- ZABUNYAN, Elvan, « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 », in *Cahiers du genre*, n° 43, 2007, p. 171-186 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-171.html>).

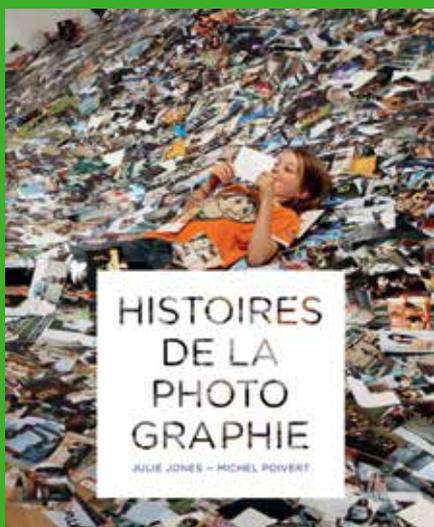
- Numéros spéciaux « Performances contemporaines », *Art Press*, n° 7, novembre-janvier 2008 et n° 18, août-octobre 2010.
- « Performance, arts et anthropologie », actes du colloque sous la direction de Caterina PASQUALINO (CNRS/EHESS) et Arnd SCHNEIDER (université d'Oslo), Paris, Musée du Quai Branly, 2009 (en ligne : <https://journals.openedition.org/actesbrantly/109>).

Explorations des médiums films et vidéos

- BEAULIEU, Julie, « Ethnographie, culture et expérimentations : essai sur la pensée, l'œuvre et la légende de Maya Deren », *Cinémas*, vol. 19, n° 1, 2008, p. 15-35 (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2008-v19-n1-cine2876/029497ar/>).
- BRAKHAGE, Stan, « Défense de l'amateur », in BEAUVAIS, Yann et BOUHOURS, Jean-Michel (dir.), *Le Je filmé*, trad. de l'anglais par P. Camus, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1995, p. 1969-1960.
- DELPEUX, Sophie, *Le Corps-caméra : le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010.
- DEREN, Maya, *Écrits sur l'art et le cinéma*, Paris, Paris Expérimental, 2004.
- DUBOIS, Philippe, *La Question vidéo, entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2011.
- PARFAIT, Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, éditions du Regard, 2001.
- RUSH, Michael, *L'Art vidéo*, Paris, Thames & Hudson, 2007.
- SITNEY, P. Adams, *Le Cinéma visionnaire, l'Avant-garde américaine, 1943-2000*, Paris, Paris Expérimental, 2002.
- SUDRE, Alain-Alcide, *Dialogues théoriques avec Maya Deren, du cinéma expérimental au cinéma ethnologique*, Paris, L'Harmattan / Centre Georges-Pompidou, 1996.
- TURQUETY, Benoît, « Comprendre le cinéma (amateur) : épistémologie et technologie », in VIGNAUX, Valérie et TURQUETY, Benoît (dir.), *L'Amateur en cinéma, un autre paradigme*, Paris, AFRHC, 2016, p. 17-26.

Mémoires et processus, symboles et rites

- ARGYRIADIS, Kali et CAPONE, Stefania, « Cubanía et santería. Les enjeux politiques de la transnationalisation religieuse (La Havane-Miami) », *Civilisations. Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines*, n° 57, 2004 (en ligne : <https://journals.openedition.org/civilisations/668>).
- BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938.
- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.



HISTOIRES DE LA PHOTOGRAPHIE

Textes de Julie Jones et Michel Poivert

Dans notre vie de tous les jours, les images sont partout : dans les journaux, sur Internet, sur nos téléphones... Mais comment est fabriquée une photographie ? À quoi sert-elle ? De quelle manière nous apporte-t-elle des informations, suscite-t-elle des émotions ? Inventée il y a presque deux cents ans, la photographie a déjà une longue histoire, et même plusieurs ! Elle a accompagné la découverte du monde, le développement de la presse, des sciences, et les artistes s'en sont servis pour créer des œuvres. Ce sont quelques-unes de ces histoires qui, dans ce livre destiné aux enfants (à partir de 8 ans), sont racontées en six chapitres : Enregistrer, Créer, Réinventer, Informer, Observer, Rassembler.

juin 2014 · 120 pages, 100 ill. couleur et n & b · broché, 18 × 22 cm · coédition Jeu de Paume / Le Point du Jour Éditeur · 18 €

- BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1943.
 - CABRERA, Lydia, *La Forêt et les Dieux. Religions afro-cubaines et médecine sacrée à Cuba*, Paris, Jean-Michel Place, 2003.
 - DEMOULE, Jean-Paul, *Naissance de la figure. L'art du paléolithique à l'Âge du fer*, Paris, Gallimard, 2017.
 - DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.
 - DIDI-HUBERMAN, Georges (dir.), *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1997.
 - DUPUY, Delphine, « Fragments d'images, images de fragments. La statuaire gravettienne, du geste au symbole », thèse de doctorat, sous la dir. de Robert Chénorkian, université de Provence, 2007.
 - ELIADE, Mircea, « Mythologies – Dieux et déesses », in *Encyclopædia Universalis* (en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/mythologies-dieux-et-deesses/>).
 - JAUFFRET, Éric, *Révolution et sacrifice au Mexique*, Paris, Cerf, 1986.
 - HELL, Bertrand, *Possession et chamanisme, les maîtres du désordre*, Paris, Flammarion, 1999.
 - HERSANT, Isabelle, « L'autoportrait dans les ruines, un visage de l'exil », *Protée*, vol. 35, n° 2, automne 2007 (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2007-v35-n2-pr1984/017470ar/>).
 - JOUARY, Jean-Paul, « Un art préhistorique contemporain », dossier « L'art des origines » de *La Lettre de l'Académie des beaux-arts*, n° 85, 2017 (en ligne : http://travaux.cmpezon.fr/minisite_lettre85/jean_paul_jouary.html).
 - LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
 - NODAL, Roberto et André, Maud, « Dynamique de la Santería afro-cubaine », *Présence africaine*, nouvelle série, n° 105-106, 1^{er} et 2^e trimestres 1978, p. 109-121.
 - SAID, Edward W., *Réflexion sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008.
 - SIMARD, Mélissa, « Mort et sacrifice dans la performance féministe ibéro-américaine. Œuvres d'Ana Mendieta et de Rocío Boliver », *Amerika*, n° 12, 2015 (en ligne : <https://journals.openedition.org/amerika/6537>).
 - VAN GENNEP, Arnold, *Les Rites de passage*, 1909, Paris, éditions A. et J. Picard, 1981 (en ligne : <http://classiques.uqac.ca/classiques/genneparnoldvan/ritesdepassage/ritesdepassage.pdf>).
 - WARBURG, Aby, *Le Rituel du serpent. Art & anthropologie*, Paris, Macula, 2003.
 - *La Préhistoire*, Paris, Centre Pompidou, à paraître (catalogue de l'exposition, 8 mai – 16 septembre 2019).
- Ressources en ligne :**
- Elles@centrepompidou : artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Paris, Centre Pompidou, 2009 : <https://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/accueil>
 - Dossier pédagogique « Qu'est-ce que la performance ? », Centre Pompidou – Musée national d'art moderne : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/index.html>
 - Dossier pédagogique « Performance ! Les collections du Centre Pompidou, 1967-2017 » : <https://cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/contenus-associes-dossier-pedagogique-N-13150-18473.pdf>
 - Dossier pédagogique « La vidéo, tout un art ! » : <http://cache.media.education.gouv.fr/file/Daac/45/0/LavideotoutunartFracAquitaine344450.pdf>
 - Dossier « Poétique des quatre éléments au cinéma » : <https://www.reseau-canope.fr/cndpfileadmin/mag-film/themes/poetique-des-quatre-elements-au-cinema/le-theme/>
 - Dossiers documentaires des expositions du Jeu de Paume (www.jeudepaume.org, rubrique « Éducatif », puis « Ressources ») :
 - « peter campus. Video ergo sum », 2017 ;
 - « Helena Almeida. Corpus », 2016.

Les pistes de travail suivantes se veulent des propositions ouvertes qui s'articulent autour de notions et de questions liées aux images exposées. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume. Il appartient aux enseignants et aux équipes éducatives de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes et de leurs projets, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours ou de leurs activités.

Afin de préparer ou de prolonger la découverte des œuvres d'Ana Mendieta et en lien avec les parties précédentes de ce dossier, ces pistes sont regroupées en quatre thèmes :

- « Actions et représentations » ;
- « Matériaux et éléments » ;
- « Traces, empreintes et silhouettes » ;
- « Temps, films et rites ».

■ Les films d'Ana Mendieta ne sont pas disponibles en ligne, à l'exception de quelques courts extraits (<http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=3018>). Vous pouvez les découvrir et les visionner dans leur intégralité lors de la visite au Jeu de Paume. Les propositions de ce dossier s'appuient sur les œuvres présentées dans l'exposition, ainsi que sur les démarches d'autres artistes et sur des ressources qui permettent de développer les thématiques abordées.

■ Vous pouvez également explorer ERSILIA, plateforme numérique d'éducation à l'image conçue par LE BAL, qui initie en partenariat avec le Jeu de Paume un « parcours » en lien avec l'exposition « Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent ». La première inscription sur www.ersilia.fr est réservée aux enseignants et aux professionnels de l'éducation ayant une adresse e-mail académique. Une fois inscrits, ils peuvent inviter les élèves et les intervenants à rejoindre leur réseau (voir la présentation des parcours croisés, p. 4).

■ En lien avec la pratique de la performance et de l'art corporel, le Centre national de la danse à Pantin propose du 10 novembre au 15 décembre 2018, dans le cadre de « son invitation aux musées », une variation sur l'exposition « Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta » présentée au Palacio de Velázquez du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía à Madrid (voir la présentation des parcours croisés, p. 4).

ACTIONS ET REPRÉSENTATIONS

« Pionnière dans les domaines de la performance, de la vidéo et du Land Art, Ana Mendieta a réussi dans une œuvre unique, au croisement de différents médiums, à poser des questions de fond relatives à l'identité culturelle et spirituelle, à la race et au genre. Ses *Siluetas* (silhouettes) – qui se situent à mi-chemin entre le Body Art et les *earth works* par leur prise directe avec le paysage – figurent parmi ses réalisations les plus singulières et les plus connues. Représentant l'union de la forme féminine et de la terre dans des actions souvent éphémères, ces œuvres – que Mendieta elle-même qualifiait de *earth-body works* – tournent autour de thèmes très personnels. » [Mary Sabbatino, « Une biographie narrative », in *Ana Mendieta, Blood & Fire*, Paris et New York, Galerie Lelong, 2011, p. 69.]

« Le tournant décisif de ma pratique artistique est intervenu en 1972, lorsque je me suis rendu compte que mes tableaux n'étaient pas assez réels par rapport à ce que je voulais que l'image transmette – par "réel", je veux dire que je voulais que mes images aient une force, qu'elles soient magiques. J'ai décidé que pour que les images aient des propriétés magiques, il fallait que je travaille directement avec la nature. Il fallait que j'aie à la source de la vie, à la terre mère. » [Ana Mendieta, « Mendieta: A Selection of Statements

and Notes », in Clayton Eshleman et Caryl Eshleman (dir.), « "Earth from Cuba, Sand from Varadero". A Tribute to Ana Mendieta », *Sulfur*, n° 22, printemps 1988, p. 70 ; trad. française in Lynn Luktas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 142.]

■ De l'espace pictural à l'espace réel

Travailler sur le renouvellement des pratiques artistiques à partir des années 1950 et la manière dont les limites traditionnelles du tableau (cadre, support, matériaux, procédés...) vont être remises en cause. Étudier en particulier comment l'action de l'artiste va s'affirmer dans l'œuvre, puis en tant qu'œuvre. Questionner le rôle du corps de l'artiste dans ces démarches, sa relation à l'espace de la toile et à l'espace réel, à partir des images suivantes :

- Jackson Pollock, photographié et filmé par Hans Namuth, 1951 (<https://bit.ly/2QsuFpk>).
- Saburo Murakami, Traversée de 21 châssis en bois tendus de papier kraft couvert de poudre d'or, 2^e exposition d'art Gutai, 1956 (<https://bit.ly/2NCWmgq>).
- Helena Almeida, Tela habitada [Toile habitée], 1976 (<https://bit.ly/2N6HVBI>).
- Ana Mendieta, Imágen de Yágul, 1973 (p. 6).
- Dennis Oppenheim, Parallel Stress – A 10 minutes performance piece, mai 1970 (<https://bit.ly/2QpYmqK>).



Burial Pyramid (n° 27), Yágul, Mexique, août 1974
Film Super 8 transféré sur Blu-ray, couleur, silencieux, 3 min 17 s

· Valie Export, *Body Configurations*, 1972-1976 (<https://bit.ly/2QwBhTA>).

· Esther Ferrer, *Le chemin se fait en marchant*, Festival Streetleve, Hertogenbosch (Pays-Bas), 2002 (<https://bit.ly/2p2yTr2>).

Observer et nommer les actions que donnent à voir ces images. Lesquelles font directement référence à la pratique de la peinture ? En quoi s'en distinguent-elles ? Dans quel cas peut-on dire que l'action elle-même constitue l'œuvre ? Que peut-on dire de la fonction des images dans ce cas ?

Comparer la place et la position du corps de chaque artiste : est-il au repos, immobile, en mouvement, en tension ? Comment les cadrages et les points de vue choisis dans les photographies permettent-ils de restituer l'action et son déroulement dans le temps ?

I Body Art et Land Art

Poursuivre en effectuant des recherches sur ces mouvements artistiques des années 1960-1970, emblématiques de l'élargissement des pratiques et des passages entre des catégories artistiques. Vous pouvez notamment vous appuyer sur les présentations suivantes :

· « L'expression Body Art réunit des artistes qui travaillent ou ont travaillé avec le langage du corps afin de mieux interroger les déterminismes collectifs, le poids des rituels sociaux ou encore les codes d'une morale

familiale et religieuse. À partir de gestes et d'attitudes s'est ainsi constituée une histoire complexe, qui s'inscrit dans l'esthétique de la dématérialisation de l'œuvre d'art propre aux années 1960. Durant la période fondatrice, comprise entre le début des années 1960 et la fin des années 1970, le corps apparaît fréquemment comme le vecteur de la contrainte et de la rébellion. Les expériences exécutées directement sur lui expriment, tantôt avec humour, tantôt avec gravité, les remises en cause des idées préconçues sur nos manières d'être.

Le Body Art n'a cependant pas été une esthétique au sens exact du terme, comme en témoignent les différentes expressions utilisées par les artistes pour qualifier leur projet : happening, performance, action, cérémonie, event. Tout en revendiquant le corps comme élément d'un énoncé performatif, chaque artiste a réévalué les relations traditionnelles avec le spectateur selon des modalités susceptibles ou non d'intégrer d'autres disciplines : musique, danse, vidéo, poésie concrète, théâtre... » [Anne Tronche, « Body Art », in *Encyclopædia Universalis*; <http://www.universalis.fr/encyclopedie/body-art/>]

· « Au début des années 1960, une tendance de l'art américain, mais aussi européen, va mettre de plus en plus l'accent sur l'utilisation des matériaux naturels, la terre, l'eau ou l'air, qui manifestent le processus à l'œuvre et

impliquent du même coup une nouvelle conception de la durée dans l'art. Corrélativement, l'attention des artistes, des sculpteurs, mais aussi des peintres, se porte sur l'exploration de nouveaux espaces en dehors de ceux qui sont traditionnellement réservés à l'art, ce qui va progressivement les amener à s'interroger sur leur environnement et à s'intéresser aux sites naturels. Cette attitude, qui découle logiquement de recherches plastiques et conceptuelles, va de pair avec une contestation politique du marché de l'art et des lieux traditionnels d'exposition. »

[Gilles A. Tiberghien, « Land Art », in *Encyclopædia Universalis*; <http://www.universalis.fr/encyclopedie/land-art/>]
Quelles affinités peut-on relever avec la démarche d'Ana Mendieta ? Comment peut-on distinguer la spécificité de celle-ci ? Que met en avant la notion de « earth-body works » (littéralement, « œuvres terre-corps ») qui regroupe pour elle nombre de ses œuvres ?

I « Performance » et « happening »

– Chercher les différents sens du mot « performance » en français et les comparer à la signification du verbe anglais *to perform*. Dans quels domaines retrouve-t-on ce terme en anglais et en français ? Dans le domaine de l'art, quel type de pratique peut recouvrir la notion de « performance » ? Quels autres termes ont pu être utilisés ?

Vous pouvez vous référer aux



Sweating Blood (n° 14), 1973

Film Super 8 transféré sur Blu-ray,
couleur, silencieux, 3 min 18 s

ressources et dossiers pédagogiques suivants, en lien avec les collections du Centre Pompidou :

· « Qu'est-ce que la performance ? » (<https://bit.ly/2CT3YHm>).

· « Performance ! Les collections du Centre Pompidou, 1967-2017 » (<https://bit.ly/2OeHOkG>).

– Questionner les liens et les différences entre les notions de « performance » et de « happening », à partir du dossier suivant :

<https://bit.ly/2x7rwCi>.

Comment le terme de « happening » est-il défini par Allan Kaprow, son inventeur ? Quel est pour lui le rôle du public lors d'un « happening » ? Que peut-il alors se passer au moment de l'action ?

– Observer la photographie suivante :

· Allan Kaprow, *Yard*, 1961 (<https://bit.ly/2p4onMQ>).

Qu'en déduisez-vous quant à la proposition d'Allan Kaprow ? Où se situe le public ? Qu'est-il autorisé à faire ? Quel est le cadrage employé pour cette photographie ? Quelles situations celle-ci permet-elle de documenter ?

Comparer avec la série de photographies suivantes montrant des présentations de *Yard* à différentes époques et dans différents lieux (<http://allankaprow.com/aboutreinvention.html>).

Quels changements peut-on observer par rapport à l'installation initiale de 1961 ? Voit-on le public ? Si oui, que fait-il ? La présentation des éléments

donne-t-elle toujours le même résultat pour le spectateur ? Qu'est-ce qui peut varier ?

Confronter les points de vue entre les images et les différentes sensations d'occupation de l'espace qui en résultent.

Poursuivre en observant cette photographie (<https://bit.ly/2OjAtzE>), qui documente la performance de danseurs dans une réactualisation de *Yard* en 2014. Qu'en est-il de l'expérimentation de cette installation par des danseurs professionnels ?

Quel peut être leur rapport corporel à cet environnement ? Où se place alors le public ? Peut-on plutôt parler dans ce cas de « happening » ou de « performance » ?

– Par nature éphémère, la performance est une manifestation unique, qui ne se répétera jamais deux fois de façon identique. Si le public qui assiste à une performance peut témoigner oralement ou par écrit de son expérience, quels autres moyens peut-on employer pour en garder des traces ? Quels avantages et contraintes peuvent présenter l'utilisation de la photographie, du film ou de la vidéo ? Quelles différences y a-t-il pour le spectateur d'assister à une action ou d'en visionner un enregistrement ? Que permet cependant la possibilité de revoir l'action plusieurs fois ?

En quoi les actions qui constituent les œuvres d'Ana Mendieta peuvent-elles relever de la performance ? Étaient-

elles réalisées la plupart du temps en direct, face à un public ? Quelle est alors la place des photographies et des films dans sa pratique ?

I Gestes et espaces

– Étudier la démarche de la danseuse et chorégraphe Yvonne Rainer :

« Utilisant l'espace du corps comme espace d'expérimentation privilégié, Yvonne Rainer participe aux actions artistiques qui fondent l'art contemporain des années 1960. Elle crée une relation spécifique

aux notions d'espace et de lieu où l'action vient s'inscrire et élabore un travail collectif à une époque où

l'artiste quittant son atelier pense son processus de création selon les notions de spatialité, de privé et de public.

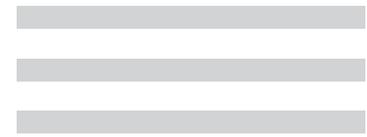
En confrontant sa pratique de la danse aux notions de mise en scène, d'espace et d'image, elle va commencer à interroger les déplacements possibles autour du corps, de sa présentation et sa représentation. » [Elvan Zabunyan, « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 », in *Cahiers du genre*, n° 43, 2007, <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-171.htm>]

– Visionner les deux films suivants :

· Yvonne Rainer, *Hand Movie*, 1966 (<https://bit.ly/2DkP8VT>) ;

· Yvonne Rainer, *Trio A*, 1978 (<https://bit.ly/2Ndd5j1>).

Décrire les actions présentées dans chacun des films. Où peut-on retrouver



Portrait d'Ana Mendieta devant sa signature, 1981

ces gestes en dehors de la danse ? Les identifier en utilisant des termes du quotidien (marcher, courir, sauter, soulever...). Quels sont les points communs entre les deux films ? Ce que l'on voit dans le premier film peut-il être visible sur une scène ? À quel type de cadrage Yvonne Rainer a-t-elle ainsi eu recours ? Dans le deuxième film, s'agit-il d'un plan fixe ? Pourquoi ? À quoi peut-on le percevoir ?

– Les gestes du quotidien sont une source d'inspiration importante pour la performance et la danse contemporaine. Choisir certains de ces gestes et constituer une séquence chorégraphique à partir de leur agencement. Travailler leur succession et leur transition en variant la vitesse, les rythmes, à partir de la mobilité du corps entier, puis d'une partie du corps seulement.

Vous pouvez consulter les ressources en ligne du Centre national de la danse (<https://bit.ly/2NEmsje>), en particulier la vidéothèque « Numeridanse.tv » (<https://bit.ly/2p3wl6w>).

– Prolonger la réflexion en explorant l'œuvre d'Esther Ferrer et sa pratique de l'art corporel.

Vous trouverez un extrait, commenté par l'artiste, de son film *Actions corporelles* qui date de 1975 et qui revient sur ses premières actions autour des relations entre son corps et l'espace (<https://bit.ly/2MrkYnu>). Vous pouvez également consulter le site très complet de l'artiste

(<http://estherferrer.fr/fr/>), ainsi que plusieurs enregistrements de ses conférences sur la performance, mais aussi expérimenter ses œuvres exposées au Centre national de la danse à Pantin, du 10 novembre au 15 décembre 2018 :

« la sélection des œuvres pour le CND explore les différentes formes abordées par l'artiste : actions, photographies, dessins, vidéo, œuvres sonores, entre autres. Des nombres premiers au nombre de pas, au rythme du temps, l'exposition invite à marcher, compter, écouter, calculer, à se mettre en mouvement suivant différentes combinaisons. Le public est invité à faire usage d'objets simples : bâton, corde, chaises, pendule, mis à sa disposition, et selon les instructions conçues par Esther Ferrer : toutes les versions sont valables, y compris celles-ci. » (<https://bit.ly/2CSHV3E>).

■ Engagement et émancipation

La présentation simultanée des expositions « Dorothea Lange. Politiques du visible » et « Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent » au Jeu de Paume permet d'initier des visites et des pistes de travail transversales, notamment autour de la place et de l'image du corps féminin.

– Rapprocher les deux citations suivantes :

· « L'image poignante réalisée par Lange, figurant une mère sans abri et ses enfants, en est venue à être

associée à l'identité personnelle de la photographe comme femme et comme mère. Bien que sa situation personnelle n'eût été connue à l'origine que de Roy Stryker, plus tard, quand la renommée de Lange fut largement assurée, cette identité fut intégrée a posteriori dans l'histoire de la diffusion de l'image. [...]

Andrea Fisher écrit dans *Let Us Now Praise Famous Women* : « [...] Là où [Walker] Evans était considéré comme le garant de l'observation objective, Lange était saluée comme la gardienne de la compassion inhérente au documentaire. » Cette dimension « sexospécifique » de la production de Lange pour la FSA fonctionne des deux côtés de l'appareil photo, mais, comme le fait remarquer Gordon, « les critiques ont interprété le puissant contenu émotionnel du travail de Lange comme étant naturellement, instinctivement et intuitivement féminin ». » [Abigail Solomon-Godeau, « Dorothea Lange : réflexions sur des archives », in Alona Pardo (dir.), avec la collab. de Jilke Golbach, *Dorothea Lange. Politiques du visible*, Paris, Barbican / Jeu de Paume / Prestel, 2018, p. 28.]

· « Évoluant dans un mouvement féministe et un milieu artistique majoritairement blanc, riche et éduqué, Mendieta s'est qualifiée de « femme du tiers-monde ». Plutôt que de se fondre dans la masse, elle a utilisé les ressources et les



Paul S. Taylor, *Dorothea Lange in Texas on the Plains*, vers 1935

The Dorothea Lange Collection, Oakland Museum of California. Don de Paul S. Taylor

moyens dont elle disposait, par son appartenance à ces groupes sociaux privilégiés, pour dénoncer les inégalités sociales qu'elle a personnellement connues ou dont elle a été le témoin.

En 1980, en tant que membre de l'A.I.R. Gallery, Mendieta (avec les artistes et commissaires Kazuko et Zarina) participe à l'organisation de l'importante exposition "Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of the United States", qui sert de forum critique sur les questions d'égalité raciale dans le mouvement artistique féministe des années 1980. » [Lynn Lukas, « Jeune à jamais : cinq leçons de la vie créative d'Ana Mendieta », in Lynn Luskas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 70.]

– Poursuivre le travail autour des images suivantes :

· Paul S. Taylor, *Dorothea Lange au Texas sur les Plaines*, vers 1935 (ci-dessus).

· Dorothea Lange, *Migrant Mother, Nipomo, California*, 1936.

· Dorothea Lange, *Ancienne esclave à la longue mémoire, Alabama*, 1938. (les trois : <https://bit.ly/2OOC7Nv>)

· Portrait d'Ana Mendieta devant sa signature, 1981 (p. 41).

· Ana Mendieta, *Self-Portrait with Blood*, 1973-1997 (<https://bit.ly/2QpvGyd>).

· Ana Mendieta, *Untitled (Facial Hair Transplants)*, 1972

(<https://bit.ly/2CQF3EI>).

Observer ces différentes

représentations du corps féminin. Dans quels cas paraît-il contraint, résistant, libre, engagé... ? Quels moyens sont employés pour renforcer ces impressions ?

Comparer les portraits de chacune des artistes. En quoi traduisent-ils leur engagement respectif ? Que peut-on dire de la position de Dorothea Lange ? Comment Ana Mendieta inscrit-elle sa présence dans l'espace ? Selon vous, l'image de la femme dans *Migrant Mother* constitue-t-elle une figure de lutte ou plutôt de soumission ? Pourquoi ? Qu'en est-il du parcours professionnel et artistique de Dorothea Lange ? De quelles formes d'oppression Dorothea Lange a-t-elle cherché à témoigner ?

Que donnent à voir les autoportraits d'Ana Mendieta ? Quelle violence dénonce-t-elle ? Qu'interroge la manière dont elle s'approprie la moustache, attribut associé à la masculinité ?

– En quoi les parcours et les choix de ces deux artistes peuvent-ils s'inscrire dans l'histoire et les revendications des mouvements féministes ? Comment ce féminisme est-il associé à une dénonciation des discriminations raciales ?

Vous pouvez développer ces réflexions dans le cadre de l'option facultative Histoire des arts, autour de la thématique : « Création artistique et pratiques culturelles dans le monde, de 1939 à nos jours : arts et émancipation » :

« "Émancipation : [...]

2. Action d'affranchir, de s'affranchir d'une domination ou d'une servitude, d'une contrainte. L'émancipation des esclaves. L'émancipation politique des colonies. L'émancipation de la femme.

3. Fig. Action de libérer, de se libérer d'une dépendance d'ordre moral ou intellectuel, de préjugés, d'erreurs. L'émancipation des esprits." (*Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e éd., t. 1, Paris, Imprimerie nationale, 1992).

Comment les arts et les artistes ont-ils participé à – voire, pour certaines expressions artistiques, participé de – ces mouvements d'émancipation, tant politiques que sociaux au sens large, qui ont marqué et continuent de marquer l'époque contemporaine, de la Seconde Guerre mondiale à nos jours ? » (<https://bit.ly/2Ncii2A>).

– Vous pouvez également mettre en perspective les parcours et les œuvres de ces deux artistes autour de l'exploration du territoire et de l'histoire des États-Unis (des années 1930 aux années 1970), de l'interrogation sur les situations de déplacements et d'exil, ainsi que de l'étude des fonctions des images, entre pratiques documentaires et documentations des actions artistiques.



Ana Mendieta,
Nature Inside, 2015
 Documentaire de Raquel
 Cecilia Mendieta
 © Corazón Pictures, LLC

MATÉRIAUX ET ÉLÉMENTS

« Depuis douze ans, je travaille dans la nature, explorant la relation entre moi, la terre et l'art. Je me suis jetée dans les éléments mêmes qui m'ont produite, utilisant la terre comme une toile et mon âme comme un outil. » [Ana Mendieta, proposition pour le New York State Council on the Arts, 17 mars 1982, reproduit in Stephanie Rosenthal (dir.), *Ana Mendieta : Traces*, Londres, Hayward Publishing, 2013, p. 216, trad. française in Lynn Lukkas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 134.]

I L'eau

« L'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau nous rend notre mère ». [Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 150.]
 « Les images dans lesquelles une figure semble flotter dans l'eau ou émerger des profondeurs ont été revisitées par l'artiste dans ses œuvres filmées. La première fois que le thème apparaît, c'est dans l'un de ses premiers films, *Creek* (juillet 1974, San Felipe Creek, Oaxaca, Mexique), où elle met en scène son propre corps. Et le film suivant, c'est *Flower Person, Flower Body*, sans son corps – mais on pourrait dire que *Ocean Bird (Washup)* 1974, est une sorte d'île. Et *Silveta Canal* (1977) préfigure sa dernière œuvre filmée, *Ochún* (1981). » [Raquel

Cecilia Mendieta, « Découvrir Ana : la renaissance de ses œuvres filmées », in Lynn Lukkas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 180.]

– Travailler à partir des films suivants d'Ana Mendieta :

- *Creek*, 1974 (en couverture).
- *Silveta de Arena*, 1978 (p. 47).
- *Ochún*, 1981 (p. 45).

Quel rôle joue l'eau dans chacun des films ?

Par quels verbes peut-on décrire les actions d'Ana Mendieta en rapport avec l'eau : flotter, s'immerger, s'asperger, se baigner, s'écouler, éclabousser, arroser, tremper...

Dans ces trois œuvres, observer le passage de la présence du corps de l'artiste à des représentations du corps féminin. Quelles formes prennent-elles alors ? Avec quels matériaux sont-elles réalisées ?

Quelles qualités sont prêtées à l'eau ? Sous quelles formes peut-on trouver l'eau dans la nature ?

Comment Ana Mendieta exploite-t-elle son mouvement, sa transparence et sa capacité d'érosion ?

– Dans le film *Creek*, décrire la composition de l'image (cadrage, jeux des lignes, orientation du corps par rapport au mouvement de l'eau). Quelles sont les caractéristiques de l'eau dans cette œuvre ?

La fixité du plan est redoublée par l'absence d'action : quels effets produit ce choix de mise en scène ?

Quelles impressions peut susciter le mouvement du bras ? Quels sentiments peut générer ce film ?

– Rapprocher *Creek* de *Burial Pyramid*, 1974 (p. 39). Peut-on voir des ressemblances dans la composition de l'image ? En quoi ce rapprochement peut modifier la compréhension de *Creek* ?

En littérature, faire des recherches sur le personnage d'Ophélie. Quel est son destin ? Quelles valeurs contradictoires incarne-t-elle ? Rassembler des poèmes inspirés par ce récit. Existe-t-il d'autres figures féminines liées à l'eau ?

– Chercher dans les textes fondateurs des grandes religions le rôle qui est donné à l'eau. Retrouver des mythes, contes ou légendes dans lesquels l'eau joue un rôle important. Mener une recherche sur les divinités des eaux douces : quelles sont leurs caractéristiques ? Peut-on en reconnaître certaines dans cette vidéo ?

– Le titre de la vidéo *Ochún* fait référence à la déesse des rivières d'origine yoruba Osun (ou Oshun) qui incarne les eaux de la vie, avant de devenir une déesse de la joie et de l'amour dans les croyances liées à la Santería cubaine. Quels indices relatifs à la symbolique de cette déesse peut-on trouver dans ce film et dans la manière dont il a été réalisé ? Par quels moyens Ana Mendieta indique-t-elle sa présence dans le film ? Quels mouvements de caméra et quels cadrages choisit-elle



Corazón de Roca con Sangre
(n° 42), 1975
Film Super 8 transféré sur Blu-ray,
silencieux, 3 min 14 s

d'effectuer pour rendre hommage à cette divinité ?

– Poursuivre en étudiant la démarche des artistes suivants :

· Vito Acconci, *Drifts*, 1970
(<https://bit.ly/2NHtZoo>).

· Bill Viola, *The Reflecting Pool*,

1977-1979 (<https://bit.ly/2p2itPo>).

· Ange Leccia, *La Mer*, 1991
(<https://bit.ly/2CQOWlu>).

· Thierry Kuntzel, *The Waves*, 2002
(extrait de l'œuvre et présentation par l'artiste : <https://bit.ly/2N84m9C>).

· Marina Abramović, *Stromboli*, 2002
(<https://bit.ly/2xdOasH>).

· Oscar Muñoz, *El Puente*, 2004-2008
(<https://bit.ly/2NyQLb5>).

· Khvay Samnang, *Untitled*, 2011
(<https://bit.ly/2NK9MqO>).

· Hicham Berrada, *Natural Process
Activation #1 – Arche de Miller*, 2011-
2012 (<https://bit.ly/2xfLESG>).

· Olafur Eliasson, *Riverbed*, 2014
(<https://bit.ly/2xaNVig>).

· Joana Hadjithomas et Khalil Joreige,
Se souvenir de la lumière, 2016
(<https://bit.ly/2p4w7BL>).

Parmi ces œuvres, quelles sont celles qui mettent en scène la relation du corps avec l'eau ? S'agit-il d'un rapport de passivité, de résistance, d'action, d'exploration ? Dans quel cas peut-on particulièrement remarquer une volonté de maîtrise ? Par quels moyens plastiques et/ou cinématographiques cela se traduit-il ? Lorsque le corps n'est pas présent physiquement, sous quelle autre forme peut-il apparaître ? Quelles

autres formes de vie peuvent être révélées ? Quelles œuvres déplacent particulièrement notre point de vue habituel sur l'eau ?

– Autour du thème de l'eau, vous pouvez consulter les ressources suivantes :

· le dossier pédagogique réalisé par Mario Zanchetta
(<https://bit.ly/2OjMsNI>).

· le dossier pédagogique élaboré par Valérie Guilbault
(<https://bit.ly/2NyRnon>).

· les fiches pédagogiques sur le site du Centre d'information sur l'eau
(<https://bit.ly/2OoH3Vy>).

· le dossier « Eau : mythes et symboliques », synthèse par Mariette Darrigrand selon les travaux de Jules Gritti (<https://bit.ly/2MrELDF>).

· l'exposition virtuelle « Eaux » dans les collections des musées de la région Centre
(<https://bit.ly/2OjMSDM>).

– Vous pouvez plus largement vous référer au dossier « Poétique des quatre éléments au cinéma »
(<https://bit.ly/2x8834g>).

■ La terre

· « Mon art est ce qui me permet de rétablir les liens qui m'unissent à l'univers [...] Il y a une coutume africaine qui est pour moi [...] à l'image de mon travail [...] Les hommes de Kimberley [Afrique du Sud] quittent leur village pour chercher une épouse. Lorsque l'un d'entre eux revient avec une femme, elle apporte

avec elle un sac de sa terre maternelle et tous les soirs elle mange un peu de cette terre. La terre l'aide à faire la transition entre ses origines et sa nouvelle demeure. » [Ana Mendieta, cité par Mary Sabbatino, « Une biographie narrative », in *Ana Mendieta, Blood & Fire*, Paris et New York, Galerie Lelong & Co., 2011, p. 70.]

· « Je crois vraiment que le fait que j'utilise de la terre et du sang est important dans mon œuvre parce que ces matériaux [...] parlent de l'histoire du monde ou de la terre, et de la nature aussi. » [Ana Mendieta, « entretien avec Joan Marter », 1^{er} février 1985, Ana Mendieta Archives, Galerie Lelong & Co., New York, trad. française in Lynn Luktas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 124.]

– Dans les œuvres suivantes d'Ana Mendieta, étudier les différents procédés qui mettent en scène son rapport à la terre :

· *Burial Pyramid*, 1974 (p. 39).

· *Corazón de Roca con Sangre*, 1975 (ci-dessus).

· *Volcán*, 1979 (p. 14).

Dans les deux premiers films, quelles actions corporelles déploie-t-elle ? Quel est son lien physique avec la terre ? En quoi peut-on parler de fusion avec cet élément naturel ? Pour chacun des films, identifier les lieux de tournage et leur importance dans la vie d'Ana Mendieta. Quels territoires et films représentent les



Ochún (n° 104), Key Biscayne, Floride, États-Unis, 13 octobre 1981
Bande-vidéo U-Matic ¾ de pouce transféré sur Blu-ray, couleur, sonore, 8 min 17 s

racines ? L'exil ? L'exploration des mythes et des croyances ? Dans *Volcàn*, quel autre élément est associé à la terre ? À quoi est due une éruption volcanique ? Quels symboles Ana Mendieta a-t-elle pu associer à la représentation et à la mise en scène de ce phénomène naturel ?

– Développer la réflexion autour des artistes suivants :

- Kazuo Shiraga, *Lutter dans la boue*, 1955 (<https://bit.ly/2Qo3jAF>).
- Richard Long, *Walking a Line in Peru*, 1972 (<https://bit.ly/2xcaxic>).
- Gina Pane, *Terre protégée*, 1970 (<https://bit.ly/2xfMG1o>).
- Giuseppe Penone, *Soffio*, 1978 (<https://bit.ly/2NyThy3>).
- Miquel Barceló et Josef Nadj, *Paso Doble*, 2006 (<https://bit.ly/2qFHpeK>).
- Juliana Cerqueira Leite, *All Around Me*, 2007, et *Down*, 2009 (<https://bit.ly/2x9gVHY>).

Quel type de relation corporelle les artistes établissent-ils avec le matériau terre ? Trouver des verbes pour décrire précisément les actions menées sur et avec cet élément. Lorsque le corps de l'artiste n'est pas présent, que voit-on ? De quel type de contact avec la terre ces empreintes témoignent-elles ? Quel lien peut-on établir avec l'enregistrement photographique de ces actions ? Ces œuvres donnent-elles uniquement à voir le résultat de la performance ? Que contiennent-elles également ? Quelles œuvres rappellent particulièrement la démarche d'Ana Mendieta dans la fusion avec cet élément ?

– Poursuivre ce travail autour d'œuvres en relation avec les pierres, les roches, le sable :

- Gina Pane, *Pierres déplacées*, action, 1968 (<https://bit.ly/2MphfH7>).
- Denis Oppenheim, *Rocked Hand*, 1970 (<https://bit.ly/2xazWc9>).
- Richard Long, *Connemara Sculpture, Ireland*, 1971 (<https://bit.ly/2Msa4hB>).
- Ana Mendieta, *Burial Pyramid*, 1974 (p. 39).
- Ana Mendieta, *Esculturas Rupestres*, 1981 (p. 35).
- Ana Mendieta, *Guacar (Esculturas Rupestres)*, 1981 (p. 8).
- Ana Mendieta, *Siluetas de Arena*, 1978 (p. 47).
- Ana Mendieta, *Ochún*, 1981 (p. 45).
- Francis Alÿs, *When Faith Moves Mountains (Cuando la fe mueve montañas)*, Lima, 2002 (<https://bit.ly/2x9628Z>).

Étudier comment les artistes cités ci-dessus utilisent ces matériaux. En quoi consistent leurs actions ? Quelle relation peut-on observer entre les corps et ces éléments ? Quels sens peut-on donner au déplacement des pierres ou du sable ? Au recouvrement ou à l'effacement des corps (ou de leurs représentations) par ces matériaux ? À l'inscription du corps dans la roche ? Que signifie le terme *burial* en anglais ? À quoi les *Esculturas Rupestres* font-elles référence ? De quand datent ces images ? Comment peut-on comprendre la volonté d'Ana Mendieta de renouer avec ces formes ?

I Le feu

« Si tout ce qui change lentement s'explique par la vie, tout ce qui change vite s'explique par le feu. Le feu est l'ultra-vivant. Le feu est intime et il est universel. Il vit dans notre cœur. Il vit dans le ciel. Il monte des profondeurs de la substance et s'offre comme un amour. Il redescend dans la matière et se cache, latent, contenu comme la haine et la vengeance. Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. » [Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, 1949, cité par Abigail Solomon-Godeau in Ana Mendieta, *Blood & Fire*, Paris et New York, Galerie Lelong & Co., 2011, p. 9.]

- *Anima, Siluetas de Cohetes (Firework Piece)*, 1976 (p. 53).
 - *Untitled: Siluetas Series*, 1978 (p. 50-51).
 - *Untitled: Siluetas Series*, 1979 (p. 10).
 - *Birth (Gunpowder Works)*, 1981 (p. 46).
- Dans les croyances de la Santería, Shango est le dieu du feu, du tonnerre et de l'éclair, et également l'un des plus importants et respectés du panthéon. Rechercher d'autres mythes et croyances associés à cet élément. À quels symboles est habituellement associé le feu ? Quels liens (d'opposition, de complémentarité...) peut-on établir avec l'élément étudié précédemment, l'eau ? Dans ces films, quel élément prend feu ? Que peut-il représenter ? Quels



Birth (Gunpowder Works) (n° 97),
Iowa, États-Unis, juin 1981
Film Super 8 transféré sur Blu-ray, noir et
blanc, silencieux, 2 min 59 s

matériaux utilise l'artiste et quel est le mode de combustion employé ? Avec quels autres éléments naturels le feu est-il mis en présence ? Quelles sont leurs interactions ? Quel élément finit par dominer l'autre ? Qu'évoque le titre du dernier film ? Comment peut-on percevoir l'interprétation d'Ana Mendieta ?

– Vous pouvez étudier les démarches artistiques suivantes autour du feu :

- Yves Klein, *Peintures de feu*, 1960-1962 (<https://bit.ly/2QtddB1>).

- Judy Chicago, *On Fire*, 1969-2012 (<https://bit.ly/2Ms8aof>).

- Claude Viallat, *Sans titre*, 1972 (<https://bit.ly/2COAlah>).

- Ismaïl Bahri, *Source*, 2016 (<https://bit.ly/2NcOgM8>).

Quelle est l'utilisation du feu dans chacune des œuvres ? Comment les artistes jouent-ils avec son aspect destructeur ? Par quels moyens est révélée au contraire sa puissance créatrice ? Comment composent-ils avec l'aléatoire inhérent à cet élément ? Quelles œuvres mettent particulièrement en scène les relations du feu avec l'histoire des représentations et l'origine des récits ? Quelles sont celles que l'on peut relier avec les *Siluetas* d'Ana Mendieta ?

■ Faire corps avec l'arbre

« On pourrait dire qu'il y a des thèmes sous-jacents dans mon œuvre, car il y a effectivement certaines choses que je refais sans cesse. Et l'une d'elles a toujours été de faire corps avec l'arbre, de devenir une sorte d'arbre de vie ».

[Ana Mendieta, conférence à l'Alfred University, New York, septembre 1981, transcription d'un enregistrement VHS, Ana Mendieta Archives, galerie Lelong & Co., New York, trad. française in Lynn Lukkas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 120.]

– Travailler autour de l'arbre, ses significations et ses représentations depuis les années 1960 à partir de cette citation et des images suivantes :

- Giuseppe Penone, *Alpes Maritimes – Il poursuivra sa croissance sauf en ce point et L'arbre se souviendra du contact*, 1968 (<https://bit.ly/2OhcrFF>).

- Giuseppe Penone, *L'arbre des Voyelles*, 1999, jardin des Tuileries (<https://bit.ly/2MuLRXM>).

- Robert Smithson, *First Upside Down Tree (Premier arbre inversé)*, 1969 (<https://bit.ly/2p66VhS>).

- Frans Krajcberg, *œuvres réalisées à partir d'arbres*, 1972-2017 (<https://bit.ly/2Ofgget>).

- Robert Adams, *Turning Back*, 1999-2003 (<https://bit.ly/2CSXyYL>).

- Ana Mendieta, *Imágen de Yáguil*, 1973 (p. 6).

- Ana Mendieta, *Energy Charge*, 1975 (p. 52).

- Ana Mendieta, *Tree of Life*, 1976 (<https://bit.ly/2N9ocBF>).

- Joseph Beuys, *7000 Eichen* [7000 chênes], 1982-1987 (<https://bit.ly/2MuL7LL>).

Comment les arbres sont-ils envisagés dans ces œuvres ? Sont-

ils représentés ? Moulés ? Plantés ? Déplacés ? Sculptés ? Quels regards ces artistes posent-ils sur eux ? Tentent-ils d'y imprimer leur marque ? De fusionner avec eux ? Pour quelle raison à votre avis ? Certains portent-ils un regard critique sur la place de l'arbre et de la nature dans la société contemporaine ? Sur le phénomène de la déforestation et ses conséquences ? Quelles réflexions sur les relations entre l'homme et la nature développent-ils ? Sur les rapports entre l'arbre et la vie ?

– Vous pouvez consulter les propositions pédagogiques sur le thème de l'arbre conçues par Philippe Themiot (<https://bit.ly/2MuMtwR>) et, pour les enseignants de maternelle, « L'arbre, mon copain » (<https://bit.ly/2Nlnql8>).

■ Fusionner avec la nature

« Pendant ces cinq dernières années, j'ai travaillé en extérieur, dans la nature, explorant la relation entre moi, la terre et l'art. En utilisant mon corps comme référence pour créer des œuvres, je suis capable de me transcender dans une submersion volontaire dans la nature et une identification totale avec elle. À travers mon art, je veux exprimer l'immédiateté de la vie et l'éternité de la nature. »

[Ana Mendieta, « Ana Mendieta papers », New York, Galerie Lelong, 1978, repris et traduit en français dans *elles@centrepompidou*, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 114.]



Silveta de Arena (n° 65), Iowa, États-Unis, août 1978
Film Super 8 transféré sur Blu-ray, couleur, silencieux, 1 min 33 s

- Rechercher l'étymologie du mot « nature » ainsi que ses définitions.
- Questionner les élèves sur leurs rapports à la nature. Sont-ils régulièrement en contact avec des lieux de nature ? Avec quels types d'espace (campagne, jardin, parc, forêt, friche...) ? Ont-ils le sentiment de se sentir en connexion avec la nature ? Quelles expériences sensibles ont-ils vécues dans la nature ? Quels sens étaient impliqués ?
- Vous pouvez constituer une anthologie de textes poétiques où s'exprime une relation intense avec les éléments naturels (René Guy Cadou, René Char, Eugène Guillevic, Philippe Jaccottet...).
- Proposer à chaque élève d'écrire un récit ou un poème centré sur la description de leur lieu de nature préféré, en qualifiant les différentes sensations ressenties à son contact. Vous pouvez aussi faire rédiger un haïku en vous aidant du guide suivant : <https://bit.ly/2x8bOGU>.
- Montrer le travail photographique des artistes suivants :
 - [Barbara et Michael Leisgen](https://bit.ly/2CQuGk7)
 - [Robert Kinmont](https://bit.ly/2N8hawO) (série *8 Natural Handstands* : <https://bit.ly/2N8hawO>).
 - [Arno Rafael Minkinen](https://bit.ly/2Ms4Yla)
 - [Ben Zank](https://bit.ly/1koekFy) (<https://bit.ly/1koekFy>).
 - [Bertil Nilsson](https://bit.ly/2QrZOJh)
 - [Arthur Cadre](https://bit.ly/2CRpiNn)

- Réaliser une production photographique en se mettant en scène dans un lieu de nature choisi, de manière à répondre à l'incitation suivante : « Mon corps (ou une partie de mon corps) devient un élément de la nature. » On pourra suggérer aux élèves de rechercher des jeux formels entre la posture de leur corps et les éléments présents dans l'espace choisi, d'accorder leur tenue vestimentaire avec le lieu (couleur, forme), et/ou de collecter et d'utiliser des éléments présents dans la nature (pierre, feuille, écorce, mousse, bois mort...) pour camoufler une partie de leur corps. Deux photographies avec le même point de vue et cadrage, une du lieu avec l'intervention et une du lieu seul seront effectuées et présentées en diptyque.
- Poursuivre en réalisant *in situ*, dans un lieu de nature proche, son empreinte corporelle (main, pied, corps entier). Utiliser de préférence des matériaux naturels pour la matérialiser (terre, boue, feuilles, gravillons, sable, neige...). Photographier l'empreinte au fil du temps, de sa création à sa disparition de manière à constituer une série.
- Consulter la ressource pédagogique suivante : « Être nature », dossier réalisé par Natacha Petit et Bertrand Desbois (<https://bit.ly/2NDUBQ2>).

TRACES, EMPREINTES ET SILHOUETTES

« En laissant dans la terre l'empreinte d'un corps de femme, elle marque sa présence dans le temps et le lieu, et, ne serait-ce que durant un court moment, elle fait corps avec le milieu naturel. Mendieta a documenté ses actions dans des films et des photographies, car, quand elle avait terminé une œuvre, elle l'abandonnait à la nature, laissant les éléments la récupérer et, inévitablement, l'effacer. L'œuvre est éphémère et transitoire. » [Lynn Lukas, « Jeune à jamais : cinq leçons de la vie créative d'Ana Mendieta », in Lynn Luskas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 67.]

■ Le corps à l'œuvre

- Travailler à partir des œuvres suivantes :
 - [Robert Rauschenberg et Susan Weil, *Untitled \[double Rauschenberg\]*, vers 1950](https://bit.ly/2p33aGj) (<https://bit.ly/2p33aGj>).
 - [Yves Klein, *Anthropométrie \(ANT 82\)*, 1960](https://bit.ly/2NbJjTy) (<https://bit.ly/2NbJjTy>).
 - [Yves Klein, *ANT 76, Grande anthropophagie bleue, Hommage à Tennessee Williams*, 1960](https://bit.ly/2QrSBco) (<https://bit.ly/2NFDBZG>).
 - [Otto Muehl, *Versumpfung eines weiblichen Körpers, Materialaktion n° 1* \[Devenir-marécage d'un corps féminin\], 1963](https://bit.ly/2QrSBco) (<https://bit.ly/2QrSBco>).
 - [Vito Acconci, *Run Off*, 1970](https://bit.ly/2MqN3vx) (<https://bit.ly/2MqN3vx>).



Blood Sign (n° 17), Iowa,
États-Unis, mars 1974
Film Super 8 transféré sur Blu-ray,
couleur, silencieux, 5 min 36 s

- Bruce Conner, *Butterfly Angel*, 1975 (<https://bit.ly/2x9szT1>).
 - Carolee Schneemann, *Up to and Including Her Limits*, 1973-1976 (<https://mo.ma/2QpwSlb>).
 - Ana Mendieta, *Blood Sign*, mars 1974 (p. 48 et 49).
 - Ana Mendieta, *Untitled (Blood Sign #2 / Body Tracks)*, 1974 (<https://bit.ly/2NyoYrh>).
 - Nancy Spero, *Homage to Ana Mendieta*, 1991-1993 (<https://bit.ly/2QpZM4y>).
 - Trisha Brown, *It's a Draw/Live Feed*, 2003 (<https://bit.ly/2Oj8n7F>).
- Quels rôles joue le corps de l'artiste dans ces œuvres ? En quoi est-il le matériau et le sujet de l'œuvre ? Comment les traces des corps sont-elles obtenues (gestes, empreintes, actions...)?
- Visionner la performance d'Yves Klein à la Galerie internationale d'art contemporain à Paris en 1960 (<http://www.yvesklein.com/fr/films/view/100/anthropometries-de-l-epoque-bleue/>). Comment procède-t-il ? Quel rôle joue-t-il ? Quelle est la place occupée par les corps des femmes dans cette performance ? Comparer ce travail avec celui de Carolee Schneemann, Ana Mendieta, Nancy Spero et Trisha Brown. Notre perception change-t-elle en fonction des corps engagés ? Lorsqu'il s'agit de corps masculins ou féminins ? En posture de direction ou d'exécution ?
- Pourquoi observe-t-on un nouvel engagement des artistes femmes et

l'utilisation de leur corps dans leurs œuvres à partir des années 1970 ? Quels sens peut-on alors donner aux notions d'empreinte et de trace ? Comment peut-on comprendre la prééminence de la couleur rouge dans les œuvres de ces artistes ?

■ Empreintes de mains

« Faire une empreinte : produire une marque par la pression d'un corps sur une surface. On emploie le verbe *empreindre* pour dire que l'on obtient une forme par pression *sur* ou *dans* quelque chose. On dit aussi "empreindre de quelque chose" (par exemple "un visage empreint de gravité"). Une connotation fréquente de l'empreinte – par différence avec la trace, peut-être, mais il faudra y revenir plus en détail – est que son résultat perdure, que son geste donne lieu à une "marque durable". Quoi qu'il en soit, l'empreinte suppose un *support* ou *substrat*, un *geste* qui l'atteint (en général un geste de pression, au moins un contact), et un résultat mécanique qui est une *marque*, en creux ou en relief. Il s'agit donc d'un dispositif technique complet. » [Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 27.]

- Travailler sur la notion d'empreinte corporelle à partir des images suivantes :

- Anonyme, *Main négative*, grotte Chauvet, 34 000 ans avant J.-C. (<https://bit.ly/2x9NaG5>).
 - Wilhelm Röntgen, *Radiographie de la main d'Anna Bertha Ludwig Röntgen (son épouse)*, 1895 (<https://bit.ly/2MrAznh>).
 - Man Ray, *4^e rayographie du portfolio Champs délicieux*, 1922 (<https://bit.ly/2Mr2HHc>).
 - Vassily Kandinsky, *Empreinte des mains de l'artiste*, 25 mai 1926 (<https://bit.ly/2NEoeko>).
 - Ana Mendieta, *Rites and Symbols of Initiation*, vers 1978 (<https://bit.ly/2x76jcA>).
- Étudier comment chacune de ces images a été réalisée. Quels sont les matériaux utilisés pour effectuer ces empreintes ? Sur quelles surfaces viennent-elles s'imprimer ? Quels moyens ont été utilisés pour réaliser les mains « négatives » des trois premières ? Comment ont été produites les traces de mains dans les deux dernières images ? Dans quels cas peut-on parler de silhouettes ? D'empreintes par contact ?
- À votre avis, pourquoi la main est-elle aussi importante ? Que représente-t-elle ? Pour l'homme préhistorique ? Pour le scientifique ? Pour l'artiste ? Quels sens peut-on donner à la reprise, au xx^e siècle, de ces « premières » images ?

■ Silhouettes et projections

- Rechercher la définition du mot « silhouette ». Se documenter sur



Blood Sign (n° 17), Iowa,
États-Unis, mars 1974

Film Super 8 transféré sur Blu-ray,
couleur, silencieux, 5 min 36 s

les procédés permettant de fixer les contours d'une ombre projetée avant l'invention de la photographie, notamment les « portraits à la silhouette ». Vous pouvez également visionner « Le mot : la silhouette », diffusé dans l'émission « Karambolage » sur Arte le 1^{er} février 2015 (<https://bit.ly/2x6vSKT>).

– Lire les extraits de textes suivants :
« La question de l'origine de la peinture est incertaine et ne relève pas du plan de cet ouvrage. Les Égyptiens déclarent qu'elle fut inventée chez eux, il y a six mille ans, avant de passer en Grèce, ce qui est de toute évidence une vaine prétention. Quant aux Grecs, certains disent qu'elle fut inventée à Sicyone, d'autres à Corinthe, mais tous s'accordent à dire que c'est en entourant avec des lignes l'ombre d'un homme [...] En travaillant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone inventa le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et ce fut grâce à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura avec des lignes l'ombre de son visage projetée sur un mur par la lumière d'une lanterne. » [Plin l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXV, 1^{er} siècle ap. J.-C., cité par Françoise Frontisi Ducroux, « La fille de Dibutade », ou l'inventrice inventée », *Cahiers du genre*, vol. 2, n° 43, 2007, p. 133-151 (www.cairn.info/resume.php?IDARTICLE=CDGEo43o133).

– Poursuivre en analysant les œuvres suivantes :

· David Allan, *L'Origine de la peinture*, 1775 (<https://bit.ly/2QrjGfG>).

· André Kertész, *Autoportrait*, 1927 (<https://bit.ly/2QoEYKV>).

· Lotte Beese, *Autoportrait*, 1927 (<https://bit.ly/2MqbFEt>).

Observer l'action des personnages représentés dans la première œuvre et la rapprocher du texte de Plin l'Ancien. De quels éléments et outils a besoin la jeune fille pour réaliser le portrait du jeune homme ? Décrire le dispositif (surface, source lumineuse, présence du sujet, réalisation matérielle de la trace...).

Comparer avec les deux autres images. Quel est le médium utilisé ?

Par quoi est remplacée l'action de la jeune fille ? Que permet la photographie du point de vue de la temporalité par rapport au dessin ?

Que change le fait qu'il s'agisse d'une femme, dans la photographie de Lotte Beese ?

Vous pouvez prolonger la réflexion autour de l'œuvre suivante :

· Karen Knorr, *The Pencil of Nature*, 1994 (<https://bit.ly/2xccJGv>).

– Analyser les deux œuvres suivantes :

· Andy Goldsworthy, *Rain Shadows*, juin 1984 (<https://bit.ly/2QqPJw4>).

– Jean Otth, *Le Mythe de la caverne*, 1973 (<https://bit.ly/2CSoJ32>).

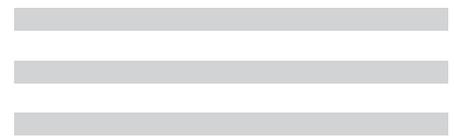
Quelles sont les techniques employées pour conserver dans chacune des œuvres la trace de la silhouette de l'artiste ? Quels médiums ont

été employés et comment peut-on justifier ces choix ? Dans la première œuvre, déterminer le cadrage et le point de vue adoptés. Si la photographie est la saisie d'un instant, combien de temps a-t-il été nécessaire pour obtenir ce résultat sur le sol ? Que pourrait-on imaginer comme types de photographies si le processus était également documenté ? (vous pouvez vous référer à l'image suivante : <https://bit.ly/2NDBWnp>).

Dans la seconde œuvre, quel type d'éclairage est nécessaire pour réaliser la performance ? Que met en valeur le cadrage ? Quelles difficultés rencontre alors l'artiste ?

« En outre, Otth exécute cette tentative d'autoportrait non pas en regardant directement, frontalement, son ombre sur le tableau et sa main lancée à sa poursuite, mais bien en regardant cette main, cette ombre et toute la scène sur un écran vidéo qui est à ses côtés et qui diffuse cela même que nous, spectateurs, voyons d'un point de vue situé à l'arrière (le spectateur, la caméra – le regard sur la scène – est placé en léger décalage par rapport au lieu même d'où s'origine la lumière qui projette l'ombre sur le tableau noir. » [Philippe Dubois, *La Question vidéo, entre cinéma et art contemporain*, Paris, Yellow Now, 2011, p. 26.]

En s'appuyant sur les informations supplémentaires ci-dessus décrivant le dispositif, déterminer ce que permet l'utilisation de la vidéo dans



Untitled: Silueta Series (n° 66),
Iowa, États-Unis, 1978
Film Super 8 transféré sur Blu-ray,
couleur, silencieux, 3 min 14 s

l'enregistrement et la diffusion des images. Comment l'artiste interprète-t-il le mythe de la caverne qui donne son nom à l'œuvre ?

- Proposer aux élèves de rechercher différentes manières « d'enregistrer » leur silhouette. Par exemple :
 - Réaliser des photographies de sa silhouette en intérieur ou extérieur en utilisant une source de lumière positionnée derrière soi, en contre-jour.
 - Se positionner sur ou contre différentes surfaces présentes dans l'établissement (sol de la cour, mur, porte...) et dessiner à la craie le contour de leur corps. Relever son contour directement sur des grandes feuilles de papier, qui seront ensuite découpées.
 - Réaliser des photogrammes à partir de son corps sur un drap imprégné de cyanotype. Vous pouvez consulter l'article de Vincent Martin (<https://bit.ly/2N8t9uu>).

■ Processus et effacement

- Analyser les images suivantes issues de films d'Ana Mendieta :
 - Ana Mendieta, *Silueta del Laberinto (Labyrinth Blood Imprint)*, 1974 (p. 30).
 - Ana Mendieta, *Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece)*, 1976 (p. 19).
 - Ana Mendieta, *Silueta de Arena*, 1978 (p. 47).
 - Ana Mendieta, *Untitled: Silueta Series*, 1978 (p. 50-51).
 Comment ces silhouettes sont-elles produites ? Quels matériaux et éléments engagent-elles ? Les

- silhouettes apparaissent-elles en creux, en relief ? Quels processus en cours voit-on dans les images qui présagent d'une modification de la forme initiale de la silhouette ? Que va-t-il alors rester ? S'agit-il de l'œuvre complète ? Comment appelle-t-on une image extraite d'un film ? Quels éléments se retrouvent figés dans ce cas et privés de leur mouvement ? Visionner les films correspondants à ces photogrammes lors de la visite de l'exposition et noter les changements en cours de réalisation de l'action. Ce à quoi aboutit ce processus est-il toujours prévisible ? Pourquoi ?
- Rapprocher les trois œuvres suivantes et interroger le choix des techniques et des médiums employés pour chacune :
 - Ana Mendieta, *Untitled (from the Silueta Series)*, 1976 (<https://bit.ly/2QomFWa>).
 - Alix-Cléo Roubaud, *Si quelque chose noir*, 1980 (photographies n° 6 à 12 du portfolio : <https://bit.ly/2x22HFZ>).
 - Oscar Muñoz, *Re/trato*, 2004 (<https://bit.ly/2xbq55O>).
 Quel processus ces trois œuvres cherchent-elles à révéler ? Contre quoi chacune d'entre elles semble-t-elle lutter ? Rechercher dans le parcours de ces artistes les problématiques personnelles et/ou politiques auxquelles peuvent correspondre cette volonté d'inclure l'effacement et la disparition dans l'œuvre. En quoi la présentation en série photographique

ou la répétition de l'action filmée est-elle pertinente ? Dans la série d'Alix-Cléo Roubaud, quel est le procédé photographique employé pour obtenir ce résultat sur chacune des images ? En regard de la temporalité des deux autres œuvres, que peut-on en dire ? Ana Mendieta et Oscar Muñoz peuvent-ils avoir le même contrôle pour produire leurs images ? Pourquoi ?



Untitled: *Silveta Series* (n° 66),
Iowa, États-Unis, 1978
Film Super 8 transféré sur Blu-ray,
couleur, silencieux, 3 min 14 s

TEMPS, FILMS ET RITES

« Dans son travail, Mendieta provoque un effondrement du temps en instituant une conversation très personnelle par-delà les époques et les espaces, en instaurant un dialogue permanent avec des cultures qui étaient capables – sans les technologies sophistiquées d’aujourd’hui – de créer directement et simplement des œuvres reflétant leurs valeurs et leurs croyances. Mendieta se sentait en sympathie avec l’art et les rituels des anciennes cultures des Caraïbes, avec leur croyance dans le pouvoir magique de la représentation et leurs liens profonds avec les processus naturels, autant de qualités qui imprègnent son travail.

[...] Pendant que je visionne le film, le temps se déroule lentement et j’ai conscience d’être témoin de deux passés : celui de Mendieta filmant la figure dans le sable et celui, ancien, suggéré par cette forme féminine abstraite. J’occupe un espace temporel liminal : entre le présent et le passé, entre le présent et le futur, je ressens le passage ineffable du temps. » [Lynn Lukas, « Jeune à jamais : cinq leçons de la vie créative d’Ana Mendieta », in Lynn Luktas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l’histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 72-73.]

« Je m’intéresse beaucoup à l’histoire. Je crois que la culture est la mémoire

de l’histoire. Et je crois qu’en tant qu’êtres humains, nous transmettons tout cela. » [Ana Mendieta citée par Linda Montano, « An Interview with Ana Mendieta », in Clayton Eshleman et Caryl Eshleman (dir.), « “Earth from Cuba, Sand from Varadero”. A Tribute to Ana Mendieta », *Sulfur*, n° 22, printemps 1988, p. 66 ; trad. française in Lynn Luktas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l’histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 92.]

■ Dispositifs de prise de vue et plans-séquences

« Le Super 8 était aussi une source de contraintes temporelles. Le film Super 8 standard à usage domestique – soit une pellicule silencieuse d’une longueur de 15 mètres – étant tourné à 18 images par seconde, sa durée était donc de 3 minutes et demie ; or c’est la durée de la quasi-totalité des films réalisés par Mendieta avant la fin des années 1970. [...]

À quelques exceptions notables près, les premiers films de Mendieta impliquaient peu d’interventions dans le fonctionnement de la caméra – le plus souvent, elle l’installait sur un trépied et la laissait filmer. Cela dit, les séquences obtenues ne donnent le sentiment ni d’une indifférence ni d’un désintérêt à l’égard de la caméra, mais au contraire d’une conscience aiguë de sa présence. La plupart des films ont un arc narratif très clair, qui se déploie dans la limite des 3 minutes

et demie imparties par le format de la pellicule. » [Laura Wertheim Joseph, « Processus inaboutis : zoom arrière et zoom avant sur les films d’Ana Mendieta », in Lynn Luktas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l’histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 194.]

– Mener une recherche sur le matériel utilisé par Ana Mendieta : invention de la pellicule et des caméras 16 mm et Super 8 mm, avantages et contraintes de ces outils, destination et emploi des caméras légères, invention de la vidéo, avantages et contraintes par rapport à la pellicule.

Vous pouvez vous référer au glossaire en ligne rédigé par Laurent Mannoni (<http://www.cinematheque.fr/fr/catalogues/appareils/media/catalogue-des-appareils/glossaire.pdf>).

– Lors de la visite de l’exposition, visionner les films d’Ana Mendieta, puis poser les questions suivantes : Comment appelle-t-on au cinéma un plan long qui dure l’intégralité d’une action ou d’une scène ? À quoi correspond la durée des films d’Ana Mendieta ? À votre avis, cela est-il une contrainte technique ou une volonté esthétique ? Ana Mendieta a filmé en pellicule et en vidéo. Quels sont les points communs et les différences (matériaux, enregistrement de l’image et du son, durée disponible...) entre une bobine de pellicule et une bande magnétique, support utilisé dans les premières caméras vidéo ? Quel support utilise-t-on aujourd’hui pour



Energy Charge (n° 43), 1975
 Film 16 mm transféré sur Blu-ray,
 couleur, silencieux, 49 s

enregistrer l'image numériquement ? Quel avantage cela apporte-t-il sur la durée d'enregistrement ? Qu'appelle-t-on « mise en scène » au cinéma ? Où Ana Mendieta place-t-elle le plus souvent sa caméra ? En se référant aux réponses données précédemment, relever les aspects auxquels elle doit être attentive au cours d'une performance filmée en pellicule. Que cela suppose-t-il au niveau de la préparation de l'action ? – Regarder plus particulièrement *Energy Charge*, 1975 (ci-dessus). Décrire l'angle, l'axe, la valeur du plan. En quoi la fixité du plan est-elle importante dans cette œuvre ? Quelle est la durée de cette vidéo ? Dans quelle mesure l'attente crée-t-elle une tension chez le spectateur ? Comment a été réalisé le rougeolement de la figure ? Quelle signification peut-on lui donner ? En quoi la fin du film est-elle importante ? Comment peut-on comprendre le titre cette œuvre ? Vous pouvez vous appuyer sur cette citation d'Ana Mendieta : « Mon art est fondé sur la croyance en une seule énergie universelle qui traverse toute chose, des insectes à l'homme, de l'homme au fantôme, du fantôme à la plante, de la plante à la galaxie. Mes œuvres ont les veines qui irriguent ce fluide universel. À travers elles monte la sève ancestrale. » [Extrait d'« Ana Mendieta : A Selection of Statements and Notes », in Clayton Eshleman et Caryl Eshleman (dir.), « "Earth from

Cuba, Sand from Varadero". A Tribute to Ana Mendieta », *Sulfur*, n° 22, printemps 1988, p. 72, trad. française in Lynn Lukkas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 112.]

■ Mise en scène de la relation à la nature

Étudier les films suivants mettant en scène le rapport de l'homme à la nature sous différentes approches et techniques cinématographiques :
 · Marie Menken, *Glimpse of the Garden*, 1957 (<https://bit.ly/2p24zNc>).
 · Jonas Mekas, *Cassis*, 1966 (<https://bit.ly/2p1mAeG>).
 · Stan Brakhage, *Mothlight*, 1963 (<https://bit.ly/2p5JyBs>).
 · Bruce Baillie, *All My Life*, 1966 (<https://bit.ly/2CZ3obo>).
 Quels sont les points communs entre ces films ? Dans quel film peut-on retrouver l'utilisation du plan séquence ? En plus de la durée de la bobine film, par quoi est conditionnée la durée de ce film en particulier ? Au contraire, quels autres films jouent sur la fragmentation et le montage ? Comment est obtenu l'effet perçu dans *Cassis* ? Combien de temps a duré le tournage ? Quelles opérations techniques cela suppose-t-il ? Dans les films de Marie Menken, Bruce Baillie et Jonas Mekas, comment est utilisée et positionnée la caméra ? Quels différents types de plans et effets peut-on obtenir ainsi ? Dans le

film de Stan Brakhage, y a-t-il une caméra ? Pourquoi ? Que percevez-vous sur la pellicule ? Quel procédé a-t-il utilisé ? Que pensez-vous du son dans les deux premiers films ? Si les caméras utilisées étaient silencieuses, de quel type d'enregistrement peut-il alors provenir ? Comment l'image et le son ont-ils été associés ? Peut-on parler de son synchrone ? Pourquoi ? Quel effet cela produit-il par rapport aux images ?

■ Liens avec les films de Maya Deren

« Dans notre désir de replacer Mendieta dans son contexte, comme je l'ai dit, il nous faut éviter les comparaisons superficielles aux artistes du Land Art, aux artistes de performance, aux artistes féministes, aux artistes conceptuels, aux artistes postmodernes, etc. Tout en étant lié à ses artistes précurseurs, l'œuvre de Mendieta est unique et singulière dans l'histoire de l'art de la seconde moitié du xx^e siècle. Si l'on cherche des antécédents, on peut regarder du côté des films de Maya Deren, *Meshes of the Afternoon* (1946), *Ritual in Transfigured Time* (1946) ou *At Land* (1944), qui montre Deren sur la plage, fusionnant avec les éléments, mais cherchant néanmoins sa propre identité à travers les gens qu'elle rencontre. » [Michael Rush, « Éros, mort et vie : les films d'Ana Mendieta », in Lynn Lukkas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 22.]



Anima, Silueta de Cohetes
(*Firework Piece*) (n° 53), Oaxaca,
Mexique, été 1976
Film Super 8 transféré sur Blu-ray, couleur,
silencieux, 2 min 23 s

– Visionner le film suivant :

· Maya Deren, *At Land*, 1944, 16 mm, 14 min (<https://bit.ly/2xaruJT> ; le film est à l'origine silencieux).

Comment début ? Quel est le cadrage utilisé dans les premières secondes pour filmer la mer ? Quelles impressions cela donne-t-il ? Quelle particularité observe-t-on ensuite dans la façon dont apparaît cet élément ? Quelle conséquence cela a-t-il sur le corps de la protagoniste, interprétée par Maya Deren, que l'on découvre sur le sable ?

Identifier et décrire les différents paysages et lieux traversés par la protagoniste. Comment passe-t-elle de l'un à l'autre ? Quelles figures de montage cinématographique sont utilisées de façon récurrente pour lier les différents espaces ? Quelle sensation cela produit-il ? Quel objet effectue la liaison entre l'intérieur et l'extérieur ? Quelle signification peut-on donner à la présence de ce jeu ? Quelle symbolique peut-on attribuer aux personnages rencontrés au cours du film ?

Observer attentivement le dernier plan où l'on voit la protagoniste s'éloigner sur la plage. Que laisse-t-elle derrière elle ? Comment s'appelle le mouvement de caméra employé au début du plan ?

La temporalité de ce plan est-elle surprenante ? Pourquoi ? Quelle opération a dû réaliser Maya Deren pour obtenir cet effet ? En quoi cela participe-t-il à l'univers onirique du film ?

– Vous pouvez prolonger cette recherche en visionnant les films suivants et en notant les relations et influences potentielles entre les films d'avant-garde français et américains :

· Jean Cocteau, *Le Sang d'un poète*, 1930 (<https://bit.ly/2NaDXZ3>).

· Luis Buñuel et Salvador Dalí, *Un Chien andalou*, 1929 (<https://bit.ly/2kb3CAQ>).

· Maya Deren, *Meshes of the Afternoon*, 1943 (<https://bit.ly/2CTD1DD> ; le film est à l'origine silencieux).

· Maya Deren, *Ritual in Transfigured Time*, 1946 (<https://bit.ly/2p4oy11>, le film est à l'origine silencieux).

– Lors de la visite de l'exposition et en regardant les films d'Ana Mendieta, trouver des points communs avec le travail de Maya Deren, notamment en ce qui concerne : le rapport à la temporalité et au médium, l'exploration corporelle d'un territoire, les chorégraphies du corps, la place de ce dernier dans le cadre de l'image cinématographique, la question de l'identité et des origines.

■ Du quotidien au rite

– Étudier les films expérimentaux de l'artiste américain Ben Russell :

· Ben Russell, *Black and White Trypps Number Three*, 2007 (<https://bit.ly/2x7k9f2>).

· Ben Russell, *River Rites*, 2012 (<https://bit.ly/2Oigy4r>).

Quelles transformations subit l'image dans les deux films ? Se rend-on compte immédiatement du

bouleversement ou renversement de la temporalité ? En quoi cela participe-t-il à l'étrangeté des films ? Quelle est la particularité du mode de filmage employé dans chacun des deux films (cadrage, lumière, matériel employé pour obtenir un filmage sans heurts...) ? Quels sont le format d'image et le support utilisés dans *River Rites* (vous pouvez trouver la réponse sur la fiche film du distributeur : <https://lightcone.org/fr/film-7610-river-rites>) ? À quoi cette durée peut-elle correspondre ? Comment appelle-t-on un long plan sans interruption ?

Quels rites et phénomènes de transe peut-on percevoir dans chacun des films ? Font-ils partie du quotidien ? Sont-ils réalisés dans le cadre d'un événement en particulier ? Dans le deuxième film, quels gestes anodins prennent une dimension rituelle par leur déroulement temporel inversé ? Quelle place occupe alors le corps par rapport au cadre et aux éléments environnants dans chacun des cas ? Quel rôle joue la musique dans chacun des films ? Quelle sensation l'irruption de la musique dans le paysage du Suriname de *River Rites* provoque-t-elle ?

■ Approches ethnographiques et artistiques des rites

· « Un rite est un acte formel qui n'a pas de corrélation technique avec un but immédiat, mais auquel on attribue une force intrinsèque. Il est souvent



Blood Inside Outside (n°35),
Old Man's Creek, Sharon
Center, Iowa, États-Unis,
juin 1975
Film Super 8 transéré sur Blu-ray,
couleur, silencieux, 4 min 19 s

symbolique et d'ordinaire référé étroitement aux mythes et dogmes qui expliquent son symbolisme et contribuent à lui donner sa force.» [Raymond William Firth, « Ethnologie / Ethnologie générale », in *Encyclopædia Universalis* (<http://www.universalis.fr/encyclopedie/ethnologie-ethnologie-generale/>)].

· « Tous les gestes et les opérations qui se déroulent pendant l'initiation ne sont que la répétition des modèles exemplaires, c'est-à-dire des gestes et des opérations effectués dans les temps mythiques, par les fondateurs des cérémonies. De ce fait même, ils sont sacrés, et leur répétition périodique régénère toute la vie religieuse de la communauté. La signification de certains gestes semble parfois avoir été oubliée, mais l'on continue de les répéter parce qu'ils ont été faits par les Êtres mythiques lors de l'institution de la cérémonie. » [Mircea Eliade, *Initiations, rites et sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 32.]

· « Mes sculptures *earth-body* ne sont pas la dernière étape d'un rituel, mais une façon et un moyen d'affirmer les liens affectifs qui m'unissent à la nature et de conceptualiser la religion et la culture. » [Ana Mendieta, trad. française in Lynn Lukkas et Howard Oransky (dir.), *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 126.]

– En lien avec les citations précédentes, travailler sur les notions de rite et de rituel, et sur les moyens

de les représenter à partir des œuvres suivantes :

· Jean Rouch, *Initiation à la danse des possédés*, 1949 (<https://bit.ly/2xeYTtA>).

· Maya Deren, *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, 1951 (<https://bit.ly/2NBZiKl>).

· Jean Rouch, *Les Maîtres fous*, 1955 (<https://bit.ly/1L4PtY4>).

· Natacha Nisic, *Le Ciel d'Andrea*, 2013 (<https://bit.ly/2OobRWs>).

Identifier les différents types de gestes rituels représentés (danse, mascarade, transe, soin...), leurs objectifs (guérison, libération de possession, éloignement du mal, intégration...) et les contextes spirituels et politiques dans lesquels ils s'inscrivent (animisme, colonisation...).

Analyser la place de l'enregistrement de ces rites : les points de vue choisis, les mouvements ou non de caméra, le montage, le rôle de la voix off...

– Différencier ces démarches documentaires d'ordre ethnographique des approches artistiques du côté de la performance :

· Joseph Beuys, *Comment expliquer des tableaux à un lièvre mort*, 1965 (<https://bit.ly/2QoYalt>).

· Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*, 1974 (<https://bit.ly/2N9MZp2>).

· Bruce Nauman, *Art Make Up*, 1971 (<https://bit.ly/2x9VLP>).

· Ana Mendieta, *Corazón de Roca con Sangre*, 1975 (p. 44).

· Ana Mendieta, *Blood Inside Outside*, 1975 (p. 54-55).

Ces scènes sont-elles filmées de la même manière que les films documentaires précédents ? Un commentaire est-il associé à ces images ? Où se trouve l'auteur de ces œuvres ? Derrière ou devant la caméra ? Quel est le statut de ces images ? Qu'est-ce que constitue l'œuvre ? Le film ? La performance ? Les deux ? En quoi peut-on dire que ces artistes s'approprient des gestes rituels ? Quel est le sens de ces gestes ? Sont-ils inscrits dans une tradition bien précise ou correspondent-ils à une perception personnelle de leur corps, de leur environnement ou d'un contexte politique ? En quel sens peut-on rapprocher la valeur symbolique de ces gestes de certains rites ?
– Quels liens peut-on établir entre les rituels traditionnels et les performances artistiques ? Vous pouvez vous référer à la citation suivante :

· « Les dénominateurs communs entre performances artistiques et performances rituelles concernent la spatialité en jeu, la nature des éléments de la manipulation, le temps hors norme de l'action et la production de symbolique. » [Caterina Pasqualino et Arnd Schneider, introduction, actes du colloque international « Performance, art et anthropologie », organisé par Caterina Pasqualino (CNRS/EHESS) et Arnd Schneider (université d'Oslo), Paris, musée du Quai Branly, 2009 ; <https://journals.openedition.org/actesbranly/109?lang=en>]



Blood Inside Outside (n° 35), Old Man's Creek, Sharon Center, Iowa, États-Unis, juin 1975
Film Super 8 transéré sur Blu-ray, couleur, silencieux, 4 min 19 s

En regard des œuvres d'Ana Mendieta, commenter également les citations suivantes :

· « Cependant, strictement parlant, le rituel exige une participation collective, une répétition dans le temps et, surtout, une croyance religieuse. Or, en dehors de leur intention consciente ou programmatique, les manifestations artistiques contemporaines des rituels ne se prêtent pas – contrairement à ce que cherchent à faire beaucoup d'artistes – à des analyses anthropologiques ou structuralistes de leurs effets collectifs ou individuels. [...] Autrement dit, même si Mendieta a des affinités particulières avec certaines traditions ou une façon à elle de se les réapproprier, ses actions et performances devraient être envisagées plutôt dans leur contexte artistique, politique et féministe, car leur fonction n'est pas "authentique" (comme ce serait le cas si elle était croyante), mais mimétique, et même performative. » [Abigail Solomon-Godeau, « Ana Mendieta sans atavisme », in *Ana Mendieta, Blood & Fire*, Paris et New York, Galerie Lelong & Co., 2011, p. 11-12.]

· « Nancy Spero, qui connaissait bien l'artiste, écrit en 1992 : "Dans son art, même de son vivant, Ana Mendieta travaillait sur la substance du mythe". Et rendant hommage à la délicatesse et à la grâce des liens qu'elle entretenait avec l'environnement naturel, Spero reconnaît l'élan

qu'elle partage implicitement avec elle en citant ces mots, extraits de notes inédites et non datées de la jeune artiste : "l'art a été pour moi un moyen de sublimer la rage". » [Nancy Princenthal, « Ana Mendieta : dessiner d'après nature », in *Ana Mendieta, Blood & Fire*, Paris et New York, Galerie Lelong & Co., 2011, p. 61.]

RENDEZ-VOUS

■ mercredis et samedis, 12 h 30

les rendez-vous du Jeu de Paume : visite commentée des expositions en cours par un conférencier du Jeu de Paume

■ mardi 16 octobre 2018

18 h

visite de l'exposition par Howard Oransky, commissaire

19 h

« Ana Mendieta : "En Cuba cuando mueres, la tierra que nos cubre habla..." » [À Cuba quand on meurt, la terre qui nous recouvre parle...], projections et discussions autour de l'œuvre d'Ana Mendieta avec Raquel Cecilia Mendieta, Howard Oransky et Elvan Zabunyan

■ mardi 23 et mercredi 24 octobre 2018,

14 h 30-17 h 30

12-15ans.jdp : « Faire face », deux après-midi de stage dédiées aux 12-15 ans à l'occasion des vacances scolaires pour produire, transformer et partager des images dans le cadre des expositions de Dorothea Lange et d'Ana Mendieta

■ mardis 30 octobre

et 27 novembre 2018, 18 h

les rendez-vous des mardis jeunes : visite commentée des expositions en cours par un conférencier du Jeu de Paume

■ jeudi 8 novembre 2018, 13 h 30

« Être artiste femme dans la mondialisation artistique depuis les années 1970 : Esther Ferrer, Ana Mendieta – dialogue entre les âges », conférence de Shelley Rice avec Esther Ferrer, à l'École normale supérieure

■ mardi 13 – samedi 24 novembre 2018

« Le corps et le lieu », programmation de films autour d'Ana Mendieta

proposée par Marina Vinyes Albes et Arnau Vilaró Moncasí
Programme complet disponible à l'accueil et sur le site Internet du Jeu de Paume

■ samedis 17 novembre 2018 et

12 janvier 2019, 14 h 30

visites croisées avec le musée de l'Orangerie (au départ de ce dernier), avec les conférenciers de la Réunion des musées nationaux et du Jeu de Paume

PUBLICATION

■ *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*

Sous la dir. de Lynn Lukkas et Howard Oransky

Textes de Laura Wertheim Joseph, Lynn Lukkas, Raquel Cecilia Mendieta, Howard Oransky, John Perreault, Michael Rush et Rachel Weiss
Jeu de Paume, édition française, 272 pages, 20,3 × 27,6 cm, 55 €

RESSOURCES EN LIGNE

Le site web du Jeu de Paume rassemble des pages d'informations et des contenus sur les expositions, mais aussi sur l'ensemble de la programmation artistique et culturelle présente, passée ou à venir. Vous pouvez également retrouver dans les rubriques « éducatif » et « Ressources », des enregistrements sonores de séances de formation, des séquences pédagogiques mises en ligne par les enseignants partenaires, les archives des « dossiers documentaires » autour des expositions, ainsi que l'espace « Échanges d'expériences » consacré à la présentation de travaux des classes.

www.jeudepaume.org

Des portraits filmés et des parcours en images liés aux expositions, des entretiens et des rencontres, des publications et des portfolios figurent sur le magazine en ligne du Jeu de Paume :

<http://lemagazine.jeudepaume.org>

INFORMATIONS PRATIQUES

1, place de la Concorde · 75008 Paris
+33 1 47 03 12 50

mardi (nocturne) : 11 h-21 h

mercredi-dimanche : 11 h-19 h

fermeture le lundi, le 25 décembre

et le 1^{er} janvier

expositions

■ plein tarif : 10 € / tarif réduit : 7,50 € (billet valable uniquement à la journée).

■ accès libre aux espaces de la programmation Satellite (entresol et niveau -1).

■ mardis jeunes : accès libre pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus le dernier mardi du mois, de 11 h à 21 h

■ accès libre et illimité pour les détenteurs du laissez-passer du Jeu de Paume

rendez-vous

■ accès libre sur présentation du billet d'entrée aux expositions ou du laissez-passer, dans la limite des places disponibles

■ 12-15ans.jdp : sur réservation (12-15ans.jdp@jeudepaume.org).

■ conférence à l'École normale supérieure

· adresse : 45, rue d'Ulm, 75006 Paris

· gratuit

■ séances de film seules : 3 €

Rejoignez-nous sur les réseaux sociaux



#Ana Mendieta

Retrouvez la programmation complète, les avantages du laissez-passer et l'actualité du Jeu de Paume sur :
www.jeudepaume.org
<http://lemagazine.jeudepaume.org>

Le Jeu de Paume est subventionné par le **ministère de la Culture**.



Les activités éducatives du Jeu de Paume bénéficient du soutien de la **Banque Neufilze OBC**, mécène privilégié, et d'**Olympus France**.



Les **Amis du Jeu de Paume** soutiennent ses activités.

Commissaire de l'exposition : Lynn Lukkas et Howard Oransky

Exposition produite par la **galerie Katherine E. Nash** de l'université du Minnesota, en collaboration avec le **Jeu de Paume** pour sa présentation à Paris.

COLLEGE OF LIBERAL ARTS

UNIVERSITY OF MINNESOTA

JEU DE PAUME

Partenaires média :

ANOUS PARIS



Couverture :

Creek (n° 22), San Felipe Creek, Oaxaca, Mexique, juillet 1974

Film Super 8 transféré sur Blu-ray, couleur, silencieux, 3 min 11 s

Crédits photographiques :

Toutes les images : © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co., New York et Paris

Sauf p. 42 : © The Dorothea Lange Collection, Oakland Museum of California. Don de Paul S. Taylor

Maquette : Élie Colistro

© Jeu de Paume, Paris, 2018