

Présence réelle et figurée du sang menstruel chez les artistes

femmes :

les pouvoirs médusants de l'auto-affirmation

Emilie Bouvard

« Enfin, de bafouillages en exclamations, nous parvînmes auprès du lit de la fille, prostrée, la malade, à la dérive. Je voulus l'examiner mais elle perdait tellement de sang, c'était une telle bouillie qu'on ne pouvait rien voir de son vagin. Des caillots. Ça faisait « glouglou » entre ses jambes comme dans le cou coupé du colonel à la guerre. Je remis le gros coton et remontai sa couverture simplement. (...) Pendant que [la mère] invoquait, provoquait le Ciel et l'Enfer, tonitruait de malheur, je baissais le nez et baissant déconfit je voyais se former sous le lit de la fille une petite flaque de sang, une mince rigole en suintait lentement le long du mur vers la porte. Une goutte du sommier chutait régulièrement. Tac ! tac ! Les serviettes entre ses jambes regorgeaient de rouge. »¹

Ce passage du *Voyage au bout de la Nuit* de Louis-Ferdinand Céline n'évoque pas le sang menstruel mais une hémorragie mortelle suite à un avortement clandestin et dont Bardamu est au Raincy le témoin impuissant. Et pourtant, ce passage peut servir de fil conducteur dans cette étude du sang menstruel dans l'art féministe des années 1960 et 1970. En effet, ce sang qui coule à gros bouillons apparaît à bien des égards comme une version hallucinée et excessive du sang que perd la femme pendant les règles. Il s'agit d'une déperdition passive, incontrôlable, que l'on ne peut que juguler par des cotons et serviettes. L'imaginaire (masculin) du sang des règles est celui d'une matière visqueuse, caillotique, qui fait « glouglou », informe, contrairement au jet de sang clair et noble qui jaillit d'une blessure de guerre dans l'imaginaire chevaleresque et héroïque – que Céline s'emploie à démonter lui aussi en comparant l'hémorragie au « cou coupé du colonel à la guerre », une vision grotesque

¹ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, 1952, édition Folio, Paris, 1999, p. 262.

de corps parcellaire. Toutefois, ici, Bardamu et Céline sont du côté de la fille. Cette sanglante agonie résulte en effet d'un avortement clandestin. L'hémorragie est liée à un péché au regard de la société, celui d'une sexualité pour le plaisir : plus haut, le narrateur décrit l'avortée comme une fille « solide et bâtie, avec du goût pour les coïts comme peu de femelles en ont. Discrète dans la vie, raisonnable d'allure et d'expression. Rien d'hystérique. Mais bien douée et bien nourrie, bien équilibrée, une vraie championne dans son genre, voilà tout. Une belle athlète pour le plaisir. Pas de mal à ça. Rien que des hommes mariés elle fréquentait. »'

Si les règles manifestent déjà une absence de grossesse suspecte, ici l'hémorragie est à la fois le signe d'un refus de la grossesse et sa punition par une société qui refuse aux femmes la maîtrise de leur corps. Ainsi, l'évidence brutale et quasi hallucinée du sang qui coule, la réalité de la mort vient entrer dans un contraste choquant avec les imprécations de la mère de la jeune avortée, qui représentent le discours vain et oppressif. Du point de vue plastique, Céline oppose le brutal et l'informe dans sa vérité à un logos aliénant et théâtral. Ce texte qui articule sang utérin, blessure, informe, plaisir féminin et féminisme pose les jalons d'une étude de la présence réelle et parfois symbolique du sang menstruel dans l'art féministe et au-delà.

Un matériel féminin unique

Les premiers usages du sang menstruel en contexte féministe apparaissent à la fois en Allemagne avec les premières vidéos et performances de VALIE EXPORT à la fin des années 1960, et aux Etats-Unis autour de la figure de Judy Chicago et des programmes d'enseignements qu'elle mène d'abord à Fresno (université de Californie) puis à CalArts avec la Womanhouse en 1972. Dans ces deux cas, l'apparition du sang menstruel est un événement politique, lié au féminisme, mais aussi plastique : c'est aussi une réponse d'artiste femme à un certain contexte artistique masculin, et un choix esthétique.

VALIE EXPORT est la première à faire usage du sang menstruel dans une performance filmée dont on aurait perdu les rushs. Il s'agirait d'un film 8 mm d'une durée de

trois minutes qui montre une performance intitulée *Menstruationsfilm* réalisée en 1966/1967, c'est-à-dire avant l'essor du féminisme. VALIE EXPORT déclare d'ailleurs à de nombreuses reprises qu'elle n'a pas encore à cette époque entendu parler du féminisme qui de toute façon est encore balbutiant, particulièrement dans le contexte autrichien, marqué par un retour à l'ordre moral amnésique de la Seconde Guerre Mondiale. Nue sur un tabouret, filmée par sa sœur, l'artiste urine au moment de ses règles : le long du tabouret et sur le mur coule l'urine mêlée au sang. Le trouble transgressif est triple : sang menstruel et urine sont des matières réputées ignobles, le fait d'uriner procure un soulagement sinon un plaisir, celui de l'expulsion, lui-même tabou, et enfin, la femme expulse ici ces matières de façon active.

Cette première apparition à ma connaissance du sang menstruel en contexte artistique est une des premières actions de VALIE EXPORT et une de ses premières pièces filmiques. La *timeline* très exhaustive du site de l'artiste², sur laquelle *Menstruationfilm* ne figure pas, commence en 1966 avec seulement deux pièces³, avant de voir apparaître en 1967 le premier *Abstract Film*, la performance filmée *Cutting*, au cours de laquelle à un moment donné l'artiste rase le torse d'un homme, et *Projekt einer Galerievernebelung*. C'est enfin en 1967 que Waltraud Lehner, née en 1940 à Linz, devient VALIE EXPORT. *Menstruationfilm* serait d'après le témoignage de l'artiste antérieur à ce qu'elle considère comme sa première pièce filmée, *Selbstportrait*, à un moment où elle se trouve en pleine définition de sa personnalité artistique, et pose son acte de naissance. Elle produira d'ailleurs en 1966/67 une pièce courte d'1'30'', *Orgasms* qui montre une femme se masturber et jouir. Il lui aurait semblé nécessaire de se confronter avec sa condition de femme, et de le faire d'une façon directe, qui montre très nettement ce qui est tabou, et qui pose d'emblée la question du contrôle, y compris sexuel, de son propre corps, plus que celle de l'association entre femmes et cycle utérin. Dans un entretien publié en 2003 dans le catalogue de son œuvre photographique exposé au Centre National de la Photographie, elle déclare ainsi à Elisabeth Lebovici :

« Je savais que le cycle de la naissance et des menstruations était source de nombreuses angoisses et de stress chez les femmes. Pour moi, le fait d'être une femme n'impliquait pas automatiquement la maternité, celle-ci anticipait ma reconnaissance d'une responsabilité. J'étais beaucoup plus sensible à ce qui me définit comme appartenant à ce qu'on appelle le genre féminin. Pour cette raison, j'ai créé la pièce sur la menstruation, qui avait beaucoup à faire avec

² <http://www.valieexport.at/en/werke/vaetimeline/>

³ *Aus alt macht nicht neu* (1966, notes tapées à la machine), *Selbstportrait mit Camera* -1966 /67, film).

la sexualité – mais avec un genre « garce » de sexualité, plus qu’avec la sexualité bourgeoise. J’ai produit la pièce en Suisse chez ma sœur. J’étais assise sur un mur blanc assez haut et je pissais pendant mes règles et la urine tachée courait le long du mur, créant une sorte de motif abstrait rouge et liquide. Ma sœur a filmé. »⁴

Œuvre au statut ambigu pour l’artiste, cette performance filmée est absente de sa filmographie, mais volontiers commentée. De plus, elle doit être inscrite dans un contexte qui n’est pas seulement celui d’une interrogation sur la condition féminine. Il en va aussi de la possibilité pour une femme d’être artiste : on a vu déjà à Vienne en 1966/67, depuis *L’Orgue de Sang* de 1962 de Muehl, Nitsch et Fohner, des rigoles de sang former d’étranges motifs abstraits évoquant l’art informel sur les murs ; on a vu des femmes prises dans ses actions sexuelles variées – mais rarement sujets de l’acte sexuel, et dans des mises en scènes d’une autre échelle que ces actions intimistes. Le corps féminin est un objet singulièrement dégradé dans les actions des Actionnistes viennois qui à cet égard ont recours à des sèmes menstruels justement parce que le sang menstruel est synonyme de souillure et de dégradation. En 1964, Hermann Nitsch réalise ses *Menstruation Bilden*. Il s’agit de quatre toiles sur lesquelles est fixée une serviette périodique maculée probablement de sang d’agneau. Enfin, au cours de deux actions, pour la 5^{ème} en 1964 puis pour la 8^{ème} en 1965, Hermann Nitsch se sert d’une serviette hygiénique : un des hommes en porte sur son sexe. Et en effet, VALIE EXPORT connaît bien l’actionnisme viennois. Elle réside à Vienne où elle étudie le design textile depuis 1960 et est membre depuis 1967 (toujours cette même année charnière) du Wiener Institut für Direkte Kunst fondé à Vienne en 1966 par Günther Brus et Otto Muehl. VALIE EXPORT souligne à de nombreuses reprises la difficulté pour les artistes femmes d’exister dans ces groupes d’avant-garde majoritairement masculins, difficulté dont témoigne l’usage des corps féminins dans les performances, contesté par de nombreux artistes dont VALIE EXPORT. Le sang animal ou des scarifications est ainsi remplacé par du sang menstruel, dans une forme d’inversion du théâtre orgiaque des Actionnistes. Cette performance en donne ainsi une version féministe. Quel en est l’effet, au-delà de la question du genre ? S’agit-il seulement de revendiquer une position d’artiste femme ? On peut enfin suggérer que cette transformation, au-delà de la question politique du genre, pose celle de la nécessité du sang versé, en la reliant à un corps réel dont coule réellement une matière, celle du sang, et en quantité faible, presque discrète, moins ostensiblement théâtral. Les performances de VALIE

⁴ VALIE EXPORT, in *Valie Export*, éditions de l’Œil, Montreuil sous Bois, 2003, p. 157.

EXPORT qui vont se succéder les années suivantes vont articuler douleur, éventuellement blessure, et corps féminin, dans un rapport qui permette à la fois de montrer les blessures infligées aux corps (féminins), et au-delà, leur invisibilité sociale, sans théâtralisation. L'intime du corps souffrant et exposé et entre en contraste avec le rituel sacrificiel théâtralisé des Actionnistes, et pose un autre regard sur l'Histoire.

En 1973, VALIE EXPORT réalise un film en 16 mm intitulé *Mann und Frau und Animal*, d'une durée de 12 minutes qui articule à nouveau autonomie du plaisir féminin, et sang des règles. Cette performance filmée est réalisée en même temps qu'une trilogie qui rassemble *Causalgia*, *Hyperbulie* et *Asémie*, et que *Remote... Remote...*, des pièces qui travaillent sur la douleur, une douleur que VALIE EXPORT s'inflige avec comme projet de faire du corps le lieu d'autres signifiés et signifiants, brisant sa belle harmonie et totalité, particulièrement le corps féminin, et de le réintroduire comme sujet. Par exemple, dans *Remote... Remote...*, celle-ci s'arrache minutieusement les cuticules des doigts jusqu'au sang. Dans *Mann und Frau und Animal*, VALIE EXPORT, que l'on reconnaît à son tatouage, est nue dans une baignoire. Après un gros plan sur le robinet d'eau phallique, elle se masturbe jusqu'à la jouissance à l'aide du pommeau de douche. Puis, après un encart en forme de triangle, son sexe apparaît d'abord comme maculé de sperme puis de sang, mais le son est celui de grognements masculins (on ne voit pas d'homme), presque comiques, qui semblent eux aussi atteindre la jouissance. Après un autre encart, on voit des gouttes de sang couler sur une photographie du sexe de l'artiste dans son bain de développement, sorte de traduction plastique du corps plongé dans la baignoire. La bande son fait entendre des bruits étranges. Sang du viol ou sang menstruel ? Il est clair en tout cas que la première partie renvoie à une autonomie de la femme et de son plaisir ; la seconde montre la femme comme objet sexuel : selon la perspective traditionnelle, celle-ci saigne passivement et reçoit la semence passivement. La troisième partie pourrait évoquer un viol – dans une esthétique discrète qui vient encore s'opposer aux actions viennoises qui manipulent des corps féminins. La valeur du sang est en tout cas ambiguë et ne renvoie plus explicitement à la menstruation. Celui-ci fait plutôt écho aux blessures que s'inflige VALIE EXPORT dans *Remote... Remote...*

Ces pièces sont théorisées par VALIE EXPORT dès 1972 dans son *Women's Art Manifest* qui sera repris dans l'article « Aspects of Feminist Actionist »⁵ (1989). Dans cet article, VALIE EXPORT définit l'actionnisme féministe comme un art à la fois féministe et violent qui puise à de nombreuses sources : actionnisme, art informel, happenings, body art et surréalisme. L'enjeu de l'article, qui s'appuie sur les écrits de Peter Weibel, est d'affirmer que le matériel, la matière, le matériau (*the material*) est le moyen de l'actionnisme en général, y compris le corps dans son versant non classique et non idéaliste : « the free handling of artistic material also freed material of its old, repressive meanings and made new, prospective meanings available. Freed, extended material extends awareness and frees people from old and restrictive meanings and conditions »⁶. Ainsi manier la matière librement c'est libérer les contenus sémantiques qui lui sont associés : c'est la leçon de l'actionnisme viennois. Et la matière de l'actionnisme féministe est « the blood trail inscribed in us all with invisible ink as sex-specific taboo »⁷. L'humeur « sang » fait l'objet du chapitre « Blood Traces » qui énumère des blessures réelles ou figurées infligées aux femmes, ces « cicatrices historiques, traces d'idées inscrites sur le corps, stigmates que des actions doivent exposer au moyen du corps »⁸ dans un art conçu comme confession publique. Ainsi le matériau dont on va user librement, en l'occurrence le corps féminin, vient témoigner en exhibant des blessures réelles renvoyant à des blessures qui sont celles de l'histoire des femmes. On comprend dès lors la disparition du sang menstruel au profit du sang versé, de la blessure (dans ce cas, *Mann und Frau und Animal* est bien en deuxième partie une scène de viol) : l'artiste est loin de vouloir affirmer une identité féminine matricielle, elle cherche au contraire à défaire les cicatrices des plaies de l'histoire. Le sang doit couler activement, pour exhiber la souffrance, mais sur un mode intime qui corresponde à la condition féminine, et non sur le théâtre actionniste. VALIE EXPORT s'intéresse à la femme construite. *Menstruationsfilm* est alors davantage à replacer dans le contexte personnel de la construction d'une artiste qui vient littéralement pisser sur l'actionnisme viennois et prouve qu'elle peut d'elle-même faire aussi bien.

Le sang menstruel apparaît en contexte américain dans le cadre de l'enseignement élaboré par Judy Chicago à Fresno, puis à CalArts avec la Womanhouse de Los Angeles. Je

⁵ *New German Critique*, no. 47, printemps-été 1989, p. 69-92.

⁶ Peter Weibel cité par VALIE EXPORT, op. cit. p. 70, tiré de « Material Thinking as Freeing People's Product From Their Thing-Characteristic », *Kritik der Kunst/ Kunst der Kritik*, Vienne, 1973.

⁷ Gertrud Koch citée par VALIE EXPORT p. 72, *Frauen und Film 13*.

⁸ VALIE EXPORT, op. cit., p. 73, je traduis.

ne vais pas revenir sur le détail de ces programmes féministes destinés à de futures artistes femmes mais essayer de retracer la piste du sang menstruel jusqu'à la célèbre *Menstruation Bathroom* de Judy Chicago (1972). Selon le témoignage de Faith Wilding⁹, qui fait partie des deux programmes (Fresno, et Womanhouse/ CalArts), dès Fresno, Judy Chicago met l'accent sur le développement de la personnalité des étudiantes, selon des techniques inspirées des idées de Paulo Freire (*Education comme principe de la liberté*, 1964 puis 1974 (1969) *Pédagogie des Opprimés*), et du *consciousness raising*. Chaque participante évoque lors de séances collectives cathartiques son quotidien de jeune femme, y compris les questions de honte liées à la fois aux règles et à la sexualité, dont on a vu qu'elles avaient tendance à être liées dans l'imaginaire, comme le suggère VALIE EXPORT. De plus, Judy Chicago impose des lectures, comme *Our Bodies, Ourselves : A Book by and for Women*, paru en 1970, écrit par 12 activistes féministes de Boston et édité par la New England Free Press, et qui informe les femmes sur leur appareil génital, leurs cycles menstruels et la sexualité. La pilule contraceptive est autorisée aux Etats-Unis depuis 1960, et permet une sexualité distinguée de la procréation. Mais elles lisent aussi *The Myth of the Vaginal Orgasm* de Anne Koedt, et *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir, qui développe justement longuement le point qu'une femme n'est pas indisposée au moment de ses règles. Et en effet, les questions de menstruations, et la honte qui y est attachée, reviennent souvent dans les séances de *consciousness raising* à Fresno. Les étudiantes de Chicago inventent ainsi progressivement le *cunt art*, tentent en fait simplement de représenter les organes génitaux féminins, et explorent dans ce qui s'apparente à un *workshop* les objets du quotidien qui s'y rattachent, dans une veine dadaïste et assemblagiste de l'objet trouvé. Et c'est ainsi qu'apparaissent les « kotex », les serviettes et tampons périodiques.

« Tampons, Kotex pads, artificial flowers, sewing materials, underwear, household appliances, glitter, lipstick, jewelry, old letters and journals, eggs, animals entrails, blood, and

⁹ « La manipulation libre de matériau artistique libéra également le matériau de ses significations anciennes et répressives et rendit de nouvelles significations nouvelles et à venir disponibles. Libéré, ouvert, le matériau ouvre la conscience et libère les gens des significations et conditions anciennes et restrictives. » (je traduis) Faith Wilding, « The Feminist Art Programms at Fresno and CalArts, 1970-75 », in *The Power of Feminist Art*, Harry N. Abrams, New York, 1996, p. 32-47.

sex toys were used to recombine the organic, artificial, sentimental, and anti-aesthetic in our art.»¹⁰

Effectivement Faith Wilding raconte qu'elles se rendent quotidiennement à l'abattoir voisin voir les vaches être abattues :

« We make daily visits to a nearby slaughterhouse, watching mesmerized as the cow is stunned, her throat slit, the blood we have come for collected in buckets. This is violent territory, a place of daily death and pain as hidden from public life as are our own lives as women. We carry the buckets of steaming blood back to the Women's studio. We make blood paintings ; blood performances ; we bathe in the blood. Later we take tape-recorders and film cameras to the slaughterhouse. In a performance imitating ritual sacrifice and domination we surimpose sounds and images of the slaughter house on a young woman who is hanging from a meathook by her bounds hands. As she "milks" blood out of herself at the behest of a booted "cowhand", buckets of blood are thrown over her.»¹¹

Ce type de pratiques qui évoquent à leur tour l'actionnisme viennois est traduit dans la pièce de Faith Wilding *Sacrifice* (1970, Feminist Art Programm) qui articule rituel, sang (présence d'entrailles d'animaux), et sang menstruel croit-on avec la tenture de Kotex : c'est le support (les serviettes hygiéniques) qui nous fait penser que c'est du sang menstruel. Faith Wilding a, de l'avis général, de l'influence sur Judy Chicago, qui réalise au cours de l'été 1971 chez Robert Morris, après une année d'enseignement, sa première œuvre non minimaliste et abstraite, *Red Flag*, une lithographie où l'on voit une femme retirer un tampon. C'est une image de Judy Chicago d'après une photographie prise par son mari. Montrée d'abord dans un cadre d'intimes, cette image deviendra un emblème et sera reproduite à de

¹⁰ « Des Tampons, des serviettes Kotex, des fleurs artificielles, du matériel de couture, des sous-vêtements, des appareils ménagers, tout ce qui brillait, du rouge à lèvres, des bijoux, des vieilles lettres et des journaux, des œufs, des entrailles animales, du sang, des sex toys, étaient utilisés pour combiner ensemble ce qu'il y avait d'organique, d'artificiel, de sentimental et d'anti-esthétique dans notre art. » (je traduis), Faith Wilding, op. cit., p. 35.

¹¹ « Nous faisons des visites quotidiennes à un abattoir voisin, pour regarder fascinées la manière dont la vache est assommée, sa gorge coupée, s'épandre le sang que nous sommes venues récupérer dans des seaux. C'est un territoire violent, un lieu de mort quotidienne et de souffrance dissimulées à la vie publique, comme le sont nos vies de femmes. Nous rapportons les seaux de sang fumant au Women's studio. Nous faisons des peintures au sang, des performances au sang, nous nous baignons dans le sang. Plus tard, nous emmenons des enregistreurs et des caméras à l'abattoir. Au cours d'une performance imitant un sacrifice rituel de domination, nous projetons les sons et les images de l'abattoir sur une jeune femme qui pend à un crochet de boucher les mains liées. Tandis qu'elle fait sortir du lait "de son corps" sur l'ordre d'une cow-girl bottée, des seaux de sang sont répandus sur son corps. » Faith Wilding, extrait de son Journal, 1970, cité in op. cit, p. 38.

nombreuses reprises dans les revues d'art féministes, en 1978 par exemple dans le premier numéro de *Chrysalis*¹². D'une façon générale, le thème de la menstruation va devenir un topos récurrent des revues féministes, qu'il s'agisse de développer des propos de prévention et d'information dans un esprit « Planning familial » ou de faire l'éloge de cycles féminins, qui témoigneraient d'une proximité essentielle entre la femme et les cycles de la Nature. Ainsi, au moment où Judy Chicago monte la Womanhouse, Sheila Levrant de Bretteville réalise les *Menstruation Tapes*, une série de « documentaires » dans lesquels de jeunes femmes parlent librement de leurs règles et de sexualité, dans un esprit de « Veillées ».

On ne s'étonnera donc pas de voir réapparaître le tampon et les Kotex parmi les premières expériences de la Womanhouse (CalArts, février-mars 1972). Ainsi la fameuse *Menstruation Bathroom* de Judy Chicago s'inscrit dans une histoire qui a mené depuis un ou deux ans le sang et le tampon hygiénique sur le devant de la scène dans ce groupe. Cette installation occupe une des pièces de cette maison investie pendant quelques mois par de jeunes artistes femmes étudiantes à CalArts, réunies par Judy Chicago et Miriam Shapiro. Il s'agit d'une salle de bain extraordinairement propre, je dirais même minimale, voire d'un environnement conceptuel, vidé de quoique ce fût de réaliste. C'est la salle de bain parfaite et idéale de la ménagère. Judy Chicago la décrit comme « very very white and clean and deodorized – deodorized, except for the blood, the only thing that cannot be covered up. »¹³ On trouve tout ce qui sert aux règles pour l'hygiène sur une étagère au-dessus de la corbeille de tampons, dans des emballages soigneusement alignés – mais aussi ce qui les dissimule et les tait. La pièce est silencieuse, et signale par son esthétique qu'il est question de l'indicible, et cet indicible, ce sont les tampons usagés qui débordent de la corbeille et auxquels le spectateur est confronté dans leur présence réelle. Ainsi, l'exposition des tampons usagés tend à requalifier ce à quoi ils sont associés : ce n'est pas une femme hystérique ou vaguement sorcière, sale ou souillée, souillon, qui les a laissés là – mais une ménagère obsessionnelle. Ils apparaissent ainsi comme ce que l'on ne peut pas continuer à nier et affirment dans leur débordement, la contrainte morale idéalisante et insupportable qui pèse sur le corps féminin. Le petit tampon qui semble être en train de se faire la malle suggère même qu'il est temps de s'échapper de cette étouffante blancheur. Ainsi, il y a comme une dimension conceptuelle

¹² *Chrysalis, A Magazine of Women Culture* n° 1, 1978, p. 91. Cette image accompagne un article de Valerie Wheat qui fait un point bibliographique sur les menstruations, « The Red Rains, a Period Piece », p 92-93.

¹³ « très très blanche, propre et sans odeur – sans odeur sinon celle du sang, la seule chose que l'on ne peut recouvrir. », Judy Chicago, in *The Power of Feminist Art*, op. cit., p. 57.

dans cette pièce, qui s'articule bien avec la présence réelle du sang, comme quelques vingt ans plus tard chez Jana Sterbak par exemple. C'est un espace symbolique marqué par la formation de Judy Chicago comme artiste minimale.

Par la suite, celle-ci n'aura plus jamais recours au sang menstruel mais poursuit un travail de revalorisation dit essentialiste du féminin avec une imagerie vaginale très forte, mais dans l'ordre de la représentation, dont on voit qu'elle s'est à peine écartée dans la *Menstruation Bathroom*. Le thème de la menstruation reviendra ensuite dans les cultes féministes de la Grande Déesse, mais le sang réel n'est jamais montré dans les performances de Mary Beth Edelson. Chez Ana Mendieta, autre artiste proche un temps de ces courants, on observe un clair hiatus. Des performances violentes font couler le sang réel ou figuré : dans *Chicken Piece Shot#2*, 1972, l'artiste tient dans ses mains un poulet égorgé dont le sang se répand sur elle, dans *Rape Scene*, 1973, le sang du viol mis en scène est figuré par de la peinture rouge. Au contraire, dans les photographies qui évoquent l'immersion du corps dans la nature-mère (série des *Siluetas*), le sang est absent. Il semble ainsi, que comme chez VALIE EXPORT, le recours au sang menstruel apparaisse en un moment spécifique de définition d'un mouvement artistique composé de femmes, un événement transgressif, mais un matériau qui ne peut pas faire l'objet d'un usage récurrent et habituel.

C'est un même souci de disposition et de monstration unique que l'on remarque chez Gina Pane, qui expose ses tampons usagés avec le même soin contrôlé qu'elle réalise ses performances puis travaille les produits de cette performance. Comme chez Chicago, l'exposition des tampons est un hapax. Ceux-ci constituent en effet la dernière étape de la performance *Autoportrait(s)* réalisée le 11 janvier 1973 à la galerie Stadler à Paris – à nouveau une performance qui comme son titre l'indique pose le problème de la définition d'une figure et d'un statut d'artiste. Je ne sais pas si Gina Pane avait eu ouï-dire de l'expérience de la Womanhouse. Toutefois, il faut voir qu'elle s'écarte de l'aspect sociologique de la Womanhouse, très « Feminine Mystic » ; chez Gina Pane, l'exposition des tampons usagés, « une semaine de mon sang menstruel », prend place dans une dernière pièce après une performance en trois phases : mise en condition, contraction et rejet. Dans la « mise en condition », Gina Pane est allongée sur une structure métallique au-dessus de bougies allumées. Dans la seconde phase, l'artiste dos au public et face à un mur sur lequel est fixé un

microphone, à la hauteur de sa bouche, s'entaille l'intérieur de la lèvre inférieure et s'incise le pourtour des ongles avec une lame de rasoir, pendant que des diapositives de mains féminines se passant du vernis couleur sang sont projetées. Finalement, dans le rejet, elle se gargarise avec du lait qui se mêle au sang de la blessure de la lèvre puis que l'artiste régurgite ensuite – un mélange que l'on retrouve dans la performance de VALIE EXPORT *Remote... Remote...* en 1973. Cette performance est spécifique : elle s'adresse seulement aux femmes qui constituent le public, quand la Womanhouse était ouverte à tous et a suscité de nombreuses réactions, entre autre masculines. Gina Pane élabore un langage plastique qui agisse sur les spectatrices non pour susciter la révolte mais pour créer une forme de partage et de compassion, et la reconnaissance d'une essence commune, féminine, qui soit révélée après que le corps est apparu sous une autre forme que celle construite par la société. Il est aussi question d'articuler différents modes de création : lait, sang de la blessure et sang menstruel, et art, incarnant l'artiste dans un corps féminin. Gina Pane se tient ainsi dans une position vis-à-vis du sang menstruel qui est bien distincte, à la fois de celle de VALIE EXPORT, qui s'intéresse à la souffrance historique et se positionne par rapport aux Actionnistes autour de cette question de l'Histoire, de sa représentation et de sa catharsis, de celle de Faith Wilding et de Judy Chicago, dont l'approche est au début des années 1970 marquée par la sociologie et l'objet de consommation. Gina Pane affirme une vérité essentielle du corps féminin, ne s'adresse qu'aux femmes et souffre pour révéler cette vérité. Le tampon usagé est une forme de preuve, de présence réelle de cette féminité enfouie.

On peut cependant peut-être porter un autre regard sur ce travail : cette performance établit une analogie entre sang versé dans la blessure, et sang des règles, et donc, ce qui est un poncif, entre blessure et sexe féminin. C'est un lieu commun : Michel Leiris dans *l'Âge d'Homme* rapporte ainsi dans les dernières pages de ce texte autobiographique qui tourne ou fait croire qu'il tourne avec un certain art de la manipulation autour d'images d'angoisses de castration, un rêve qu'il intitule l' « ombilic saignant » et qui juxtapose sexe, blessure et séparation :

« mon amie est allongée sur un divan, toute nue, n'ayant gardé que les bottes qu'elle porte les jours de pluie. Je lui caresse la poitrine. Je vois son ventre qui me paraît comme tendu, enflé ; à son nombril, je découvre une petite flaque de sang. J'éprouve une déchirante pitié, un immense attendrissement, comme si son secret, sa plaie cachée m'avaient été révélés. Avec un tampon

d'ouate, très tendrement, j'enlève le sang, puis – vraisemblablement – j'enfouis ma tête entre ses cuisses. » (« Le radeau de la méduse »).

La fin du récit signale clairement que dans le fonctionnement du rêve (réel ou fictif) le nombril est mis pour le sexe féminin, déplacement protégeant le dormeur d'être « médusé » par la vision angoissante du sexe féminin « coupé », en bonne *doxa* freudienne. Gina Pane tente-t-elle de transformer l'angoisse de castration traditionnelle masculine en une autre blessure qui ne puisse être comprise que par les artistes femmes ?

Ce pouvoir médusant du sexe féminin saignant, et cette idée de renverser l'image de blessure, préoccupe explicitement ORLAN dans une performance de 1978. Dans *Étude documentaire : la tête de Méduse*, elle réalise le dispositif suivant : « une performance consistant, à l'aide d'une énorme loupe, dit ORLAN, à exposer mon sexe, dont une partie des poils étaient peints en bleu, et cela au moment de mes règles. Un moniteur vidéo montrait la tête de celui (ou celle) qui s'apprêtait à regarder ; un autre moniteur la tête de ceux (ou celles) qui étaient en train de voir. À la sortie était distribué le texte de Freud sur la tête de Méduse, « À la vue de la vulve, le diable même s'enfuit.¹⁴ » On ne trouve à peu près rien sur cette performance dans les catalogues consacrés à l'artiste et ORLAN elle-même dit qu'elle en a perdu les archives. Pourtant, cette performance a une singularité : elle est la seule à montrer, et même avec une loupe, le sang qui coule du vagin pendant les règles. Là encore, c'est un hapax dans le travail de l'artiste qui affirmera ensuite la maîtrise de son corps par l'opération de chirurgie esthétique : le sang versé ne sera pas le même et la douleur sera ici absente. La chirurgie permet à ORLAN de prendre en compte les acquis du *body art* et de l'affirmation politique de la maîtrise de son corps et de la modification volontaire de celui-ci, mais sans connotation christique et sans souffrance. Chez ORLAN, cette performance semble également avoir une fonction transgressive qui permette le choix d'un certain usage du corps.

D'autres artistes ont eu recours au sang menstruel, souvent dans une ligne plus ou moins féministe : je pense à l'artiste anglaise Catherine Elwes, et à ses *Menstruations I et II* (1979), au film *Water into Wine – A Picture of Menstrual Time* réalisé par Judith Higginbottom en 1980 ; il y aurait aussi des *Menstruation Paintings* de Frederique Petzold, en

¹⁴ Sigmund Freud, *La Tête de Méduse* (1922) in *Œuvres Complètes*, trad. Jean Laplanche, tome XVI, Paris, PUF, 2010, p. 164 ; repris dans *La recherche photographique*, 1997, n° 20, p. 72.

contexte punk, et récemment la petite culotte tachée de Tracey Emin dans *My Bed* qui de toute façon tend à égrener les topoï féministes des années 1970 mais avec un propos destroy. En 1990, au château de Rochechouart, Christian Boltanski et Annette Messager ont exposé leur drap de lit souillé, événement à la fois transgressif et resté discret, comme honteux, mise en abyme justement de ce qui est montré (la documentation en est très maigre). Laëtitia Bourget entre 1997 et 2005, c'est-à-dire elle aussi au cours de huit premières années de son travail artistique, a mené un travail d'exposition de son sang menstruel sur des mouchoirs en papier qui forme autant de tests de Rorschach, soulignant à nouveau combien l'imaginaire s'est emballé à propos du phénomène biologique de menstruation¹⁵. Ces exemples montrent que la monstration du sang menstruel se fait selon des modalités variées et surtout que cette exhibition de ce qui est réputé obscène, au-delà du féminisme, attribue des valeurs variables au sang menstruel, ou du moins sont dans une déformation variable du tabou que l'on revalorise, exhibe, évacue ou utilise à des fins féministes.

La question de l'abject

Je voudrais cependant poser une question : si moi, quand je regarde *Mann und Frau und Animal* sur ubuweb, ou bien *Une semaine de mon sang menstruel* dans une vitrine de elles@centrepompidou, disposé à côté des autres objets du supplice et de ses photographies soigneusement agencées par Gina Pane, je suis prise d'un sentiment de dégoût, même léger, face à ce sang d'une autre, qu'est ce que cela veut dire ? et qu'est ce que cela me dit ? comment analyser l'effet de ces œuvres ? faut-il creuser ce dégoût comme le fait Jean Clair dans *De Imundo* et déplorer l'exhibition de ces reliques sans transcendance ? Dans ce pamphlet qui vilipende l'usage de l'immonde dans l'art contemporain, Jean Clair pose un clivage entre les humeurs, et « sauve » le sang dans l'art chez les artistes femmes :

« les humeurs, dans la distribution des reliques occupent une place à part. (...) au sommet, bien sûr il y a le sang. Humeur noble, il est le siège de la vie, de l'âme et de ses plus hautes qualités, la vertu, le courage. Il est aussi le représentant de ce que le sauveur a versé pour nous, le Saint-Sang. (...) Vient, tout aussitôt après, le lait de Marie. »¹⁶

¹⁵ http://www.laetitiabourget.org/o_instal_mouchoirs-menstruels.html

¹⁶ Jean Clair, *De Imundo*, Editions Galilée, Paris, 2004, p. 82-84.

Les autres humeurs sont en revanche considérées comme de simples sécrétions du corps (la bile, la salive, le sperme) ou bien des excréments (l'urine, les larmes, etc), et ne sauraient accéder à la sainteté de la relique.¹⁷

Puis Jean Clair évoque les *Precious Liquids* de Louise Bourgeois (1992) – il aurait pu évoquer les œuvres de Kiki Smith de 1986 qui évoquent des fluides corporels : *Game Time* et *Untitled*. Jean Clair fait l'éloge de ces démarches au nom de la position d'artiste femme :

« Lorsque Louise Bourgeois, pour qui en effet « l'anatomie est un destin », construit son reliquaire consacré au *Precious liquids*, on peut penser qu'elle rend hommage aux humeurs corporelles, et non qu'elle les méprise. Elle les vénère, tout comme elle vénère le corps humain, ses affections extrêmes, ses accouplements, ses pulsions. C'est bien la femme ici, dans sa double nature de Mère et de Sorcière, qui occupe le rang premier. La femme, secrète par nature, est naturellement, celle qui secrète. Sécrétion et excréments. Elle est humide en abondance. Elle pleure souvent, elle urine fréquemment, elle a ses pertes, ses menstrues, ses écumes, ses fluences. Elle est « *femina, fex Satanae, rosa fetens, dulce venenum* » (...). La femme crée l'informe. Au regard du moins du fantasme masculin. Elle est chaos, béance, ténèbres, humidité. Mais elle crée aussi l'enfant. Comment lier l'enfant et l'informe ? la vie et la mort ? le sexuel et l'anal ? La femme le peut, semble-t-il, comme Louise Bourgeois, mieux que l'homme artiste. »¹⁸

Ce discours se place volontairement dans une perspective culturelle : Jean Clair suggère que les millénaires de fantasmes énoncés sur la nature féminine créent probablement un imaginaire qui peut être réinvesti par une artiste femme, du fait de sa position même – et entendu et communiqué. Cela serait le cas de Louise Bourgeois. Sans approuver entièrement le propos de Jean Clair, on peut ici suggérer que le recours aux humeurs est récurrent dans l'art des femmes, que celles-ci soient présentes réellement ou de façon figurée, et qu'il est assez évident qu'il s'agit pour ces artistes de tenir un discours, éventuellement critique, mais peut-être aussi autre, sur cette association millénaire et culturelle entre les femmes et les humeurs – et pas excellence le sang, et *in fine* celle qui leur est propre, le sang menstruel.

¹⁷ Jean Clair, *idem*.

¹⁸ Jean Clair, p. 83.

Toutefois, Bourgeois comme Smith n'exposent pas vraiment le sang menstruel, elles le représentent, Smith avec *Untitled (Train)* en 1993 par exemple. L'exposition du sang menstruel reste une exception chez les artistes femmes malgré les mouchoirs pliés de Laëtitia Bourget. C'est une expérience unique, mais qui est un hapax dans l'œuvre et qui les mène souvent à revenir à la représentation, contrairement à la blessure qui peut être rééditée, de Gina Pane à Marina Abramović. On peut faire un détour par la psychanalyse pour explorer cet effet produit par le sang menstruel, y compris le suppose-t-on chez une spectatrice femme. On signale d'emblée que ce détour vise à suggérer mais ne clôt certainement pas le débat. La psychanalyse permet peut-être d'éclairer cette recherche du choc visuel provoqué par le sang menstruel. On peut aussi s'interroger sur ce fait récurrent qu'il n'y soit fait recours qu'à un seul moment, délimité (chez Laëtitia Bourget), voire une seule fois le plus souvent, chez les artistes femmes. De même, en passant du plan individuel au plan historique, on constate qu'en somme, le sang menstruel n'a fait que de rares apparitions dans l'art féministe.

On peut revenir au texte de Céline : le sang des règles « fait glouglou », c'est un flux sans cours net. S'il n'est pas disposé sur un tampon (de préférence à une serviette), il est informe ; comme le dit Céline, on ne peut rien voir. ORLAN censure ainsi sa propre pièce, elle qui cherche à donner forme à son corps ; Judy Chicago ne reproduit pas sa *Menstruation Bathroom* sur son site Internet. En suivant Jean Clair, on comprend aussi de façon implicite que cette qualité d'informe le place de toute façon du côté des sécrétions non nobles, de celles que Julia Kristeva appellent « abjectes » dans son livre *Pouvoirs de l'horreur*, qui horrifient – on retrouve ici cette juste compréhension d'ORLAN que le sang menstruel, qu'elle montre pourtant pour briser un tabou, horrifie et horrifiera malgré tout. Dans son livre, Kristeva consacre justement un passage à Céline, mais au sujet de l'accouchement :

« Vision, oui, au sens où le regard y est massivement convoqué [on peut penser ici à la performance d'ORLAN] (...). Mais vision qui s'oppose à toute représentation si celle-ci est le désir de coïncider avec une identité présumée du représentable. La vision de l'ab-ject, par définition, est le signe d'un ob-jet impossible, frontière et limite. Fantasme si l'on veut mais il introduit dans les fameux fantasmes originels de Freud, dans les Urfantasien, une surcharge pulsionnelle de haine ou de mort, qui empêche les images de se cristalliser comme des images de désir et/ ou de cauchemar, et les fait éclater dans la sensation (douleur), et dans le rejet (l'horreur), dans la sidération de la vue et de l'ouïe (feu, vacarame). (...) Lorsqu'il situe le comble de l'abjection – et par là l'intérêt suprême, unique, de la littérature – dans la scène de

l'accouchement, Céline explicite largement le fantasme dont il s'agit : une *horreur à voir* aux portes impossibles de l'invisible qu'est le corps de la mère. La scène des scènes n'est donc pas la scène dite primitive, mais celle de l'accouchement, inceste à l'envers, identité écorchée. L'accouchement, summum du carnage et de la vie, point brûlant de l'hésitation (dedans/ dehors, moi/autre, vie/mort), horreur et beauté, sexualité et négation brutale du sexuel. »

Face à cette vision, le spectateur féminin est en fait à peine mieux armé que le spectateur masculin : c'est bien le sang d'une autre que je vois, et pour moi ce sang, maternel selon Kristeva, est abject nécessairement selon mon développement psychique. Je cite ici un entretien accordé à *art press* en 1980 dans lequel elle résume son livre et pose justement la question du corps dans le féminisme :

« La partie la plus centrale du livre, elle, est constituée de la réponse à une seconde question que je me suis posée à la suite de ces écoutes analytiques : si toutes les religions et toutes les expériences culturelles ont été pensées comme des purifications et comme relevant de la catégorie, élaborée en Grèce, de la *catharsis*, de quoi se purifie-t-on ? Eh bien, de l'abjection, c'est-à-dire de cet état d'incertitude entre le sujet et l'objet qui apparaît à la conscience comme de l'abject, état d'incertitude sur l'*identité* du *même* et de l'*autre*. Ainsi, on peut penser que les types de religions qui ont accompagné l'histoire de l'humanité sont des configurations différentes de ce codage de l'abject. J'analyse trois variantes de ce traitement de l'abject : le polythéisme, l'Ancien Testament, le christianisme.

D'abord, les sociétés à prédominance matrilineaire. On constate que le *sale* y est érigé en *souillé*, qu'une fonction sacrée lui est attribuée et que c'est à partir de ces rites de purification et de séparation que se constitue l'ensemble social en tant que soumis à une réglementation. Pour qu'il y ait un corps et un code social, il faut qu'il y ait une exclusion. D'un point de vue logique, structuraliste ou fonctionnaliste, on comprend parfaitement ce phénomène. Mais on peut aller plus loin et se demander quelle est la valeur sémantique ou subjective de ce qui est exclu. On s'aperçoit que le souillé est lié aux éléments excrémentiels, au cadavre, ou au sang menstruel, et que ces éléments convergent vers l'autorité maternelle (on pense au rôle décisif de la mère dans la procréation, mais aussi à sa fonction déterminante dans le réglage de la maîtrise sphinctérielle chez l'enfant). L'exclu c'est donc le *féminin* en tant que lié à l'autorité d'une mère fantasmatique détentrice d'un pouvoir dont il s'agit de se séparer pour instaurer un autre interdit, l'interdit symbolique coextensif aux systèmes patrilineaires et à leurs religions. Ce que les mouvements féministes ne comprennent pas, c'est que la séparation du maternel n'a pas pour origine une quelconque haine des femmes, elle répond en fait à une nécessité logique de

l'être parlant ; ce qui a pu se développer plus tard comme persécution des femmes a son amorce dans le fait que tout être humain pour qu'il devienne être *parlant* et acquière un pouvoir de sublimation, doit se séparer du maternel. »¹⁹

Les artistes femmes qui abandonnent le sang menstruel pour se tourner vers des procédés plastiques qui soient de l'ordre de la représentation et non de cette sidération médusée provoquée par la vision du sang informe – VALIE EXPORT et l'expanded cinema, Judy Chicago et le « core », ORLAN et la chirurgie esthétique, etc. – effectuent peut-être ce trajet envisagé par Kristeva, de séparation non d'avec les femmes, mais d'avec le maternel, après en avoir tâté la force pulsionnelle, auprès des Actionnistes viennois, ou dans les abattoirs et les *consciousness raising*. Il apparaît cependant nettement que cette expérience du sang menstruel est une pierre de touche dans la définition de leur art et de leur statut d'artistes par de nombreuses artistes femmes conscientes de leur position au monde en tant que telles et se proposant de revendiquer un statut d'artiste à part entière pour les femmes.

Agrégée de lettres modernes, Emilie Bouvard est doctorante à l'Université Paris I-Panthéon Sorbonne et travaille sur « la violence chez les artistes femmes des années 1960 à nos jours ». Elle enseigne, et est la rédactrice en chef de www.portraits-lagalerie.fr

Pour citer cet article :

Bouvard, Emilie. « Présence réelle et figurée du sang menstruel chez les artistes femmes : les pouvoirs médusants de l'auto-affirmation ». Communication réalisée dans le cadre de la journée d'études « Les fluides corporels dans l'art contemporain » organisée à l'INHA, Paris, le 29 juin 2010. Mise à jour le 09 avril 2011. [En ligne]. <http://hicsa.univ-paris1.fr> [consulté le xx xx xx]

¹⁹ Propos recueillis par Jacques Henric et Guy Scarpetta, *ArtPress* n°37, 1980, repris dans *Tel Quel* n°86, novembre 1980.