Les mises en scène du corps d'Ana Mendieta (1948-1985)

Renée Clémentine Lucien

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/2575>

DOI : 10.4000/agedor.2575

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Renée Clémentine Lucien, « Les mises en scène du corps d'Ana Mendieta (1948-1985) », *L'Âge d'or* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 07 mars 2010, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/2575> ; DOI : 10.4000/agedor.2575

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

Les mises en scène du corps d'Ana Mendieta (1948-1985)

Renée Clémentine Lucien

Introduction

- ¹ Du 7 octobre 2005 au 15 janvier 2006, le *Museo de Arte de Miami* a présenté une exposition de l'œuvre d'Ana Mendieta, née à La Havane en 1948. Ce qui reste de cette œuvre, ce sont des photographies et des vidéos sur ses performances que les musées nomment des « prácticas conceptuales y corpo-orientadas ». Ses parents appartenaient à la classe dirigeante sous le régime du dictateur cubain Fulgencio Batista. Son père, que l'on soupçonna d'avoir collaboré avec la CIA américaine, fut emprisonné après la Révolution de 1959. Sa famille, comme beaucoup d'autres, dans ces années-là, l'envoya aux États-Unis en 1960, dans le cadre de l'Opération Peter Pan, mise en œuvre par les parents pour soustraire, disaient-ils, leurs enfants à l'influence néfaste du communisme, bien que le gouvernement cubain n'eût pas encore clairement fait ce choix de société. Si l'on se souvient de ce que représentait symboliquement ce personnage littéraire qui refusait de grandir et des implications psychanalytiques de ce blocage, il est possible d'imaginer les répercussions du traumatisme de l'arrachement de sa terre natale sur l'identité en devenir d'une adolescente de douze ans, contrainte de vivre loin de sa famille pendant plusieurs années. En effet, la mère ne rejoindrait ses deux filles, Ana et sa sœur Raquelina, que cinq ans plus tard, après qu'elles avaient fréquenté plusieurs écoles en Floride et vécu, dans l'Iowa, dans des familles d'accueil.
- ² C'est dans la décennie de 1970 que Mendieta, inscrite à l'Université d'Iowa, s'orienta vers les arts plastiques, la photographie, le cinéma super-8 et la vidéo. Elle y réalisa ses premières performances, dans une Amérique en proie, non seulement à la subversion politique et sociale, où se conjoignaient le refus de la Guerre du Vietnam, la revendication féministe et l'affirmation vigoureuse de tendances nettement multiculturalistes, mais où se développait aussi un art résolument anti-muséal et conceptuel dont les présupposés esthétiques et les exigences ontologiques tournées vers une redéfinition des canons

artistiques, de l'objet artistique et du processus de création, lui convenaient. Les artistes conceptuels croyaient que l'objet traditionnel de l'art n'avait plus d'importance, que cet art était inutile et mort. Avec l'émergence du « Post-studio » Movement, dont le sculpteur conceptuel Carl André, le futur mari de Mendieta, inventa le nom, les artistes conceptuels allèrent jusqu'à simplement donner des instructions à d'autres, qui avaient uniquement pour tâche d'exécuter leur travail. Il s'agissait bel et bien d'inventer un anti-style. Le professeur de Mendieta, Hans Breder, invita beaucoup d'artistes d'avant-garde sur le campus, ce qui la mit en contact avec plusieurs orientations de l'art conceptuel.

- 3 En tenant compte de ce contexte, nous tenterons d'approcher l'œuvre d'Ana Mendieta, en l'interprétant comme une interrogation sur son identité de femme, constituée par une culture syncrétique, comme une quête incessante des origines et donc comme une démarche proprement ontologique. S'étant utilisée elle-même comme une métaphore de l'affirmation de la vie et de la résistance à la destruction, Ana Mendieta semblerait avoir trouvé dans son art et dans ses performances rituelles une compensation à la dilution identitaire, en utilisant de façon singulière des orientations de l'art conceptuel pour étancher sa soif d'être et apaiser son angoisse existentielle.

L'identité féminine

- 4 La question de l'identité féminine a été l'une des lignes de force des obsessions de cette artiste, car elle traverse l'œuvre presque entièrement autobiographique, et il est remarquable que le recours à son propre corps comme sujet et objet de son activité artistique soit une constante de son travail. Ce choix pose, d'entrée de jeu, la question de la relation de l'artiste à son propre corps. Nous serons tentée d'examiner cette question à la lumière de la réflexion de Mikhaïl Bakhtine, dans son *Esthétique de la création verbale*, autour de la relation du sujet à l'objet corporel, à son propre corps, ou du processus par lequel le sujet devient objet de son œuvre. Pour suivre encore Bakhtine, nous serons attentive à la distinction entre le corps intérieur de Mendieta, émanation de la conscience intérieure qu'elle a d'elle-même en tant que sujet féminin, et le corps extérieur, celui auquel on accède par la contemplation, par une activité créative et de l'imaginaire¹.
- 5 Il n'est pas inutile de rappeler que jusqu'à la fin des années soixante, l'image du corps féminin était presque exclusivement produite par les hommes. Une nouvelle approche du corps, après mai 68, notamment à la suite de la réflexion menée par Michel Foucault, Gilles Deleuze et Roland Barthes, qui s'engagea en particulier sur la question de l'érotisme féminin, ne manqua pas d'influencer les arts plastiques. Le corps féminin cessa d'être un modèle utilisé par des peintres et des sculpteurs, ou à des fins érotiques ou pornographiques. Le mouvement féministe des années soixante-dix a refusé cette exploitation iconique du corps de la femme et mené un combat sans merci à un art dénoncé comme phallocrate. C'est dans cette perspective de volonté de réappropriation de leur corps par les femmes que la plasticienne américaine Cindy Sherman², l'une des représentantes les plus fermes de cet art engagé déclarait : « Notre corps est à nous », ce qui légitimait la production d'autoportraits par les femmes. De nombreuses femmes artistes ont eu recours à la performance et à la photographie pour revendiquer une identité sexuelle indépendante de la vision masculine dominante et des stéréotypes en vigueur.
- 6 S'il est vrai que la performance photographiée fait du corps sujet un objet, et que la troublante présence du sujet résulte de cette association hybride, ce qu'il faut retenir,

c'est que la mise en scène du corps dans les premières performances de Mendieta défie des situations symboliques du conditionnement corporel et de la société qui les a produites. Il ne fait aucun doute que dans le cas de Mendieta, « au-delà du simple sujet (motif) artistique, le sexe est partie prenante des processus de l'art lui-même »³, comme le fait remarquer Marie-Laure Bernadac à propos du corpus d'œuvres de l'exposition *Fémininmasculin, le sexe de l'art*, organisée par le Centre Georges Pompidou, du 24 octobre 1995 au 12 février 1996, où ont été exposées trois des *Siluetas* réalisées au Mexique par Mendieta entre 1973 et 1977. Mendieta n'appartient pas encore à cette génération qui dépasse la bipolarité sexuelle et qui s'oriente vers « de nouvelles configurations éthiques et formelles qui se situent au-delà de la différence sexuelle »⁴, parce que son questionnement et sa revendication identitaire se définissent, dans la première étape de son cheminement, comme radicalement féministe.

- 7 Les deux photographies de la performance réalisée à l'Université de l'Iowa, en 1972, *Serie Facial Variation Cosmetic*, de 50,80 cm sur 40,60 cm chacune, s'inscrivent, avec d'autres, *Facial Hair Transplant*, et *Ocean Bird Washups*, de 1974, dans la phase où Mendieta, engagée dans la sédition féministe, explore les potentialités du corps et sa capacité d'être modifié par des actions orientées vers la transmission d'un message subversif, qui lui permettent de mettre l'accent sur la violence exercée contre les femmes par le corps social dominé par les hommes. Les photos, prises frontalement, et dont le cadrage rappelle évidemment la traditionnelle photo d'identité, présentent au spectateur le visage d'Ana Mendieta écrasé contre une vitre qui lui résiste, métaphore des espérances féminines en lutte contre la société phallocrate. Elles baignent dans une lumière artificielle qui renvoie à une codification de la mise en scène opérée pour la photographie.
- 8 Si nous nous reportons à l'analyse que fait Barthes de la photographie⁵, dans *La chambre claire*, nous pouvons avancer l'idée que le *studium* de ces photos se dégage du visage déformé ou anamorphosé par la vitre qui semble dénoncer l'objectif justement trop policé de l'appareil, que c'est la résistance de l'artiste sujet Mendieta aux canons d'une société qui la réprime, l'emprisonne. Comme dirait Barthes, ce visage déformé fait reconnaître au *Spectator* les intentions du photographe, le somme de « les approuver et les discuter », « de vivre les visées qui fondent et animent les pratiques de l'*Operator* »⁶. Mais intéressons-nous davantage au *punctum*, qui vient, selon Barthes, d'un trouble, de l'impuissance du *Spectator* à nommer ce qu'on lui présente. Or, en regardant les photos de Mendieta, celui-ci est envahi par le sentiment d'une imprécision du statut ontologique de l'individu représenté, résultant de l'indistinction générique d'un visage dont on ne sait pas bien s'il est masculin ou féminin, sur la première photographie, puis d'une hésitation face à l'indétermination de l'état du visage sur les deux photographies. Appartient-il à un mort ou à un vivant ? L'absence de regard, les paupières fermées ou fripées par la vitre, entrouvertes et déformées, comme celles d'une morte aux yeux mal fermés, laissent planer le doute. Et c'est de là que procèdent la force de ces photographies et leur impact phénoménologique. Qui suis-je ? demande ce visage. Au-delà de la dimension subversive dont rend compte le *studium* des photos, l'ambiguïté générique des visages et celle procédant de leur appartenance indéterminée à un être vivant ou à une morte pose une question plus radicale. Si, comme le dit Deleuze, dans son étude de la peinture de Francis Bacon, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, les arts non discursifs obéissent non pas à une logique du sens mais à celle de la sensation⁷, qu'ils nous incitent à extraire la pensée d'une matière non linguistique, à définir une sémiologie puisqu'au fond, ils nous induisent à capter des forces existantes, nous, ayant statut de *Spectator*, nous ne pouvons

que conclure que Mendieta, à l'identité lacunaire, est en quête d'elle-même, non seulement en tant que femme, puisque la photographie elle-même fait douter du genre du sujet, mais plus radicalement qu'elle est à la recherche de son être au monde.

Land art et body art

- 9 L'effort incessant d'affirmation du moi et l'obsession d'une quête identitaire par Mendieta se poursuivirent et trouvèrent leur épanouissement dans une utilisation très originale du *body art* et du *land art*, deux tendances de l'art conceptuel qu'elle combina avec la performance et la photographie, et qui la projetèrent dans un cheminement ontologique vers la remontée aux sources originelles.
- 10 Dès le départ, à l'étape des premières performances, mais plus encore lorsqu'elle décida de devenir le support de ses réalisations représentatives du *Body art* et du *land art*, il ne faut pas négliger la dimension spéculaire d'une œuvre où est photographiée Mendieta en train de se mettre en scène. Faut-il parler de narcissisme et d'exhibitionnisme de la part d'une artiste dont le corps ne cesse de se montrer ?
- 11 Il convient, à cet égard, de prendre en compte plusieurs considérations, les unes tenant à la nature même des choix esthétiques pour la mise en scène corporelle opérés par Mendieta à l'occasion de la réalisation de la série qu'elle a intitulée *Siluetas*, des centaines d'œuvres produites entre 1973 et 1980, les autres ressortissants au besoin existentiel de trouver, comme le précise si pertinemment le critique cubain Gerardo Mosquera, « un rito compensatorio de su escisión personal, una solución imaginaria a su ansia imposible de afirmación mediante el regreso, a la vez en términos culturales, sociológicos, sociales y políticos »⁸. En effet, il faut insister sur l'évidence que, pour cette génération d'exilés, le retour à Cuba était difficilement envisageable.
- 12 Pour ce qui concerne le premier axe de la problématique de la mise en scène du corps, Paul Ardenne fait remarquer, dans *l'Âge contemporain*, que l'art tend à relever du théâtre, et que le terme de théâtre appliqué à l'art est légitime, que le théâtre suppose, par étymologie, la vision. « Or, tout un pan de l'art, à l'orée de l'âge contemporain, choisit de se donner à voir en usant de gestes de nature théâtrale. Le 'happening', le 'body art', le recours à 'l'événement' vulgarisés dès les années soixante : autant de pratiques convergentes inconcevables sans un espace scénique. Le théâtre suppose aussi la présence réelle, l'implication physique, le corps disponible »⁹.
- 13 À propos du *body art*, le critique Gilbert Lascault rappelle, dans un article intitulé « Les bonheurs de l'amour »¹⁰, l'invention d'une curieuse pratique par l'utopiste Charles Fourier, qu'il nomme « l'orgie de musée », et qui serait annonciatrice du *body art*, dans « Le Nouveau Monde amoureux ». Dans ce nouveau monde, les hommes et les femmes se montrent. « Pour Fourier, le plaisir des yeux est lié à des présentations et non à des représentations, non pas seulement, en tout cas, à des représentations. Il anticipe ce que l'on a appelé au XX^e siècle le « *body art* », mais c'est un *body art* où ne seraient pas évoqués les dangers, la douleur, la mort, le sang, les risques de mutilation. Ce serait un *body art* heureux »¹¹. Sans aller jusqu'à qualifier le *body art* de l'artiste cubano-étasunienne de « *body art* heureux », puisqu'il n'est pas question de nier la veine de violence intrinsèque de ses performances, il faut pourtant constater que ses attitudes diffèrent radicalement de celles d'artistes où l'exhibitionnisme est affiché de façon provocante, tel un Ben Vautier, artiste niçois qui, en 1965, s'expose dans une vitrine de sa

ville pour être durablement regardé, ou les Anglais Gilbert and Georges, qui s'exposent à plusieurs reprises comme des sculptures vivantes, en 1969. Mendieta choisit, pour réaliser ses performances, des lieux isolés, éloignés des regards. À cet égard, elle se distingue même des artistes américaines de sa génération, telles que Cindy Sherman et Laurie Simmons, qui mettent aussi en scène leur corps afin d'attirer l'attention sur les stéréotypes sexistes. Ses performances ne présentent pas les atteintes spectaculaires portées à l'intégrité physique à la façon d'une Gina Pane, qui incise son corps avec une lame Gillette. N'oublions pas que le body art est aujourd'hui récupéré par les pratiquants du piercing et du tatouage.

- 14 Il importe alors de préciser dans quelles conditions l'artiste réalise les *Siluetas*. Lorsque Ana Mendieta entreprit un voyage au Mexique, en 1973, en compagnie de Hans Breder, dans la vallée d'Oaxaca, la revendication et l'affirmation multiculturalistes battaient leur plein aux États-Unis. Pendant que le mouvement des artistes Chicanos s'organisait sur la côte ouest autour de projets muralistes, tels que *The Great Wall of Los Angeles*, de 1967-1984, mis en œuvre par Judy Baca, les artistes Afro-Américains réagissaient contre leur marginalisation par les musées, protestaient contre le dédain manifesté par le Metropolitan Museum of Art dans son exposition *Harlem on my mind*, de 1969, au prétexte que l'histoire de leur communauté n'était représentée qu'à travers un point de vue qui n'était pas le leur. C'est ainsi que Romare Bearden, Robert Colescott, par exemple, se mirent à peindre des sujets sur l'histoire de leur communauté. C'est dans ce climat d'excitation propice à une exaltation du sentiment d'appartenance d'Ana Mendieta au monde latino-américain qu'émergea l'incoercible désir de réaliser des performances ayant pour scène les ruines zapotèques d'Oaxaca, sur le site de Yagul, et ce n'est pas un hasard si l'œuvre de Mendieta a été revendiquée comme représentative d'un art ethnique par les Latino-Américains et les Afro-Américains, car ses questions d'ordre existentiel et identitaire tentèrent de trouver une réponse par le biais de la rencontre et de l'interprétation de l'histoire, l'art, les mythes et les rites populaires mexicains.
- 15 Sur ce lieu mythique, son corps mis en scène est installé dans la nature, avec laquelle il établit un lien fusionnel, par un recours très personnel aux principes du land art.
- 16 Le land art est un mouvement artistique apparu dans l'ouest des États-Unis, à la fin des années soixante. La nature y est utilisée, non pas pour être mimétiquement reproduite, mais comme vecteur ou médium. Les artistes travaillent dans la nature, utilisent les matériaux de la terre, le bois, la pierre, le sable, les rochers, y introduisent aussi des objets manufacturés pour aboutir à des réalisations conceptuelles, minimalistes et monumentales. Il s'agit bien évidemment d'éloigner l'art des musées et des galeries, mais la photographie et la vidéo les y ramènent malgré tout.
- 17 Mendieta a évidemment eu connaissance des travaux de Robert Smithson, lequel, aux États-Unis, eut le premier l'idée de les intituler *Earthworks*, nom tiré d'un roman de Brian Aldiss, qui traite d'un monde détruit par une catastrophe écologique provoquée par l'homme. Un nouveau mouvement appelé aussi Land art était né. Les tenants du Land Art, qui avaient commencé par introduire les éléments naturels dans les galeries, se transportèrent dans la nature pour réaliser leurs œuvres appelées à être éphémères. Les célèbres *Annual Rings* de Denis Oppenheim, tracés dans la neige, en 1968, réalisés avec des cailloux jetés en spirale dans la neige superficielle, Christo et son île emballée, sont des références en la matière. Mais le représentant incontesté du Land Art est l'Anglais Andy Goldsworthy, qui a travaillé sans relâche dans la nature, et en ayant recours à des matériaux naturels, aux États-Unis, en France, au Pôle Nord, au Japon et en Italie, et

surtout dans la lande écossaise. Pour tous les artistes du Land Art, ce n'est pas le matériau naturel lui-même qui est intéressant, c'est la recherche d'une ouverture vers les processus internes de la vie ; ils sont convaincus que ceux-ci se prolongent même après que l'œuvre véritable, éphémère par nature, a disparu. La photographie prend alors le relais, tenant lieu de document, telle une représentation dupliquée de la performance. « La photographie jouait de nouveaux rôles dans l'art, allant de l'usage qui en était fait comme élément de l'art conceptuel à l'outil de documentation pour le Land art et les performances. »¹²

- 18 L'œuvre d'Ana Mendieta est celle d'une femme entre plusieurs mondes. Le deuxième volet de l'interrogation autour de ses choix trouve sa réponse dans les figures, mises en scène de son propre corps, par lesquelles elle a pu enrichir son œuvre, sur le plan philosophique, dans le sens d'une quête des origines, d'une identité qui lui permettrait de maîtriser les contingences de la vie quotidienne. Elle recherchait, elle aussi, des situations qui la ramènent à ces processus internes de la vie.
- 19 La première silhouette qui nous intéresse, *La imagen de Yagul*, a été réalisée à Oaxaca, en 1973, dans les ruines zapotèques de Yagul, avec pour seul spectateur, son photographe.
- 20 Pourquoi une Cubaine appartenant à la diaspora américaine a-t-elle choisi la vallée de Oaxaca pour réaliser des performances ? L'on sait bien que ce lieu mythique est un concentré de mémoire des civilisations zapotèques s'étant épanouies sur le site de Monte Albán, du IV^e au VII^e siècle, puis de celle des Mixtèques guerroyant contre les premiers, qui s'enfuirent vers Mitla. Le corps de Mendieta est dressé dans les ruines de Yagul, contre un arbre, et la posture choisie est telle qu'aucune partie du corps oint de boue n'est dissociée du tronc colossal. La boue dont est enduit le corps rend presque indistincts les traits du visage, et le chromatisme vert brun foncé renforce la sensation de fusion/confusion entre une nature déjà habitée par le souffle du monde précolombien zapotèque et mixtèque, et la culture introduite par la présence de Mendieta, désireuse de revenir aux origines de ce monde qu'elle découvre et qu'elle ressent comme sien, de réhabiter ce passé de l'Amérique latine. Cette femme sujet dont le corps est uniquement paré d'éléments constitutifs d'une nature primitive ou originelle, boue, herbe, eau, bois, se désigne comme être atemporel. L'artiste est bien consciente aussi que les implications de cette union avec l'arbre sont multiples et complexes, que le dialogue entre le corps féminin, source de fécondité, et l'Arbre de vie, l'installe dans le domaine du rituel et à la croisée de plusieurs cultures et mythes des origines. Pour le christianisme, l'arbre est symbole de la connaissance, du bien et du mal mais c'est également, dans l'Ancien Testament, l'arbre de la Genèse lié au mythe de la création d'Ève. Dans la Santería afro-cubaine et ses croyances, que Mendieta avait déjà intégrées dans ses premières performances, dans l'Iowa, dans *Death of a Chicken*, de 1972, l'arbre est le symbole de la présence des orishas ou des esprits. Le contact intime entre le corps immobile de l'artiste et l'arbre l'identifie non seulement à une divinité du Mexique précolombien, liée à la fertilité et à la Terre Mère, mais renvoie également à son hybridité culturelle et, de ce fait, lui confère un statut identitaire en cohérence avec celui du monde ontologiquement syncrétique de l'Amérique Latine.
- 21 Dans la même série des *Siluetas*, toujours sur le site de Yagul, Mendieta réalise une performance où son corps dénudé est posé au contact du sol et enterré sous les fleurs, reprenant ainsi un rituel zapotèque, lié au culte des Morts. Les bras sont allongés le long du corps, comme ceux d'un gisant, mais la nudité visible du corps de l'artiste secrète une certaine sensualité relevant davantage d'Éros que de Thanatos. Le fait que le visage soit

enfoui sous les fleurs signifie que, dans cette mise en scène du corps, ce qui est en jeu dans le sentiment d'autoconscience du corps intérieur de l'artiste dont parle Bakhtine, ce n'est pas l'individualité narcissique de Mendieta mais sa soif de se fondre ontologiquement dans une communauté à laquelle elle appartient, et le rite qu'elle renouvelle est celui d'une renaissance, selon les croyances zapotèques pour qui la vie et la mort ne font qu'un, dans une partie d'un monde originel latino-américain qu'elle avait perdu en émigrant aux États-Unis, et qu'elle se réapproprie par le rite des Morts zapotèque.

- 22 Continuant d'associer land art et body art, Mendieta renouvelle l'installation de son corps dans la boue des origines pour se mettre en scène. En 1977, la boue, à la fois terre et eau, se conjoint à une autre matière naturelle, le bois, partie de l'Arbre de la Genèse. Mendieta n'est qu'une silhouette sans visage, de la même couleur que les éléments qui l'entourent, fondue dans la matière, engagée dans la recherche d'une pureté des origines, innommable, indicible. La terre imbibée d'eau, creusée autour du corps, sorte de flaque fangeuse, ramène peut-être à une sorte de liquide amniotique de la Terre Mère. La boue est également cette terre de la Genèse dont est née la première femme. La performance pourrait s'interpréter comme une authentique naissance de Mendieta, à la façon des êtres nés de la Terre, et s'alimentant d'elle, comme dans le *De rerum natura* de Lucrèce.
- 23 Dans la variation de la série *Siluetas*, de 1980, lorsque la boue primitive et naturelle recouvrant le corps se marie au pigment rouge, simulacre du sang, symbole de la procréation, il est aisé de reconstituer la signification mythique et la volonté de retrouver de nouveau le rite du contact avec la Terre Mère, divinité de la fécondité. L'immobilité figée du corps n'est donc pas celle de la mort. La photographie prise en plongée met l'accent sur la géométrie du corps, de la ligne des membres inférieurs et supérieurs, et souligne d'un signe plus insistant le visage et l'emplacement du lieu du souffle de vie, le plexus solaire. Une fois encore, la matière qui enrobe le corps de Mendieta, poudre à canon au chromatisme sensiblement pareil à celui de la terre, l'identifie au lieu de la mise en scène. Cette poudre à canon, symbole de la barbarie humaine, signifie la violence attachée aux armes de guerre destructrices, renvoyant sans nul doute à l'omniprésente Guerre du Vietnam, et le sang est celui de la blessure mais aussi de la vie, et c'est donc à la condition humaine que renvoie cette performance, tout homme étant le théâtre de forces de vie et de destruction.
- 24 Des trois éléments que Mendieta choisit comme théâtre de ses performances, c'est l'eau, à la fois dans son milieu terrestre, sous forme de flaque, ou mêlée à la terre et maritime, qui joue le plus grand rôle. En 1976, une performance est réalisée sur la plage. Le corps est installé dans un trou creusé dans le sable qui se mêle au pigment rouge. Il n'est pas anodin que cette performance précède de quatre ans le retour de l'artiste dans son île natale. Les bras en croix rappellent ceux de *La imagen de Yagul*, les mains ouvertes traduisent la même fusion avec la nature mais, en l'occurrence, il s'agit d'un espace limite entre Terre et Mer. Le rouge du pigment, significatif de la violence mais également de la vie qui s'exalte, se répand par l'effet de l'humidité dans le gris de la plage. Mendieta, fille d'île, est donc Terre et Mer. Cette performance la conduit sur la voie du retour à la terre d'origine insulaire et à la rencontre avec son passé.
- 25 L'artiste poursuit ses happenings à Oaxaca, avec une série intitulée *Siluetas de Cohetes, Alma*, dans laquelle le matériau dont elle use est une armature en bambou. Dans le paysage nocturne d'Oaxaca, le feu, un troisième élément naturel, consume la silhouette, où l'idée de la violence est intégrée dans un rite de purification. Le titre qu'elle attribue à

cette réalisation est significatif d'une hybridité identitaire car la problématique de l'âme ou du souffle de vie ou de l'Esprit peut aussi bien s'inscrire dans des croyances et des représentations animistes que chrétiennes. De même, la signification du feu, qui s'associe tout autant aux rituels de purification précolombiens et païens que d'exorcisme pratiqué par le christianisme en vue d'une régénération et d'un renouveau de la vie, participe de cette hybridité.

- 26 Dans l'intense agitation déclenchée par l'affirmation des cultures aux États-Unis, l'importance de l'Égypte pour certaines communautés, notamment l'afro-américaine, a été soulignée par les tenants du post-colonialisme dont Mendieta a été considérée, à tort ou à raison, comme l'une des pionnières. L'on peut penser que c'est dans ce contexte qu'a été entreprise la performance où la mise en scène du corps de l'artiste s'opère dans un rituel renvoyant à la momification. Son corps est enroulé dans du tissu peint, rappelant des bandelettes, et posé sur un drap où ont été réalisées des empreintes de ses mains. L'Égypte, terre d'origine, berceau de l'humanité accueille ainsi l'artiste. Cette attirance envers l'Égypte se renforcera après le dernier voyage de Mendieta à Cuba, comme il sera précisé plus tard. Lorsque le corps lui-même, sujet et objet de la performance, n'est pas photographié, c'est son empreinte, en tant que trace de la présence du corps de Mendieta qui vient rappeler sa résistance à la perte identitaire et son obsession d'un retour aux origines.
- 27 Dans l'histoire de l'art des années soixante, le peintre italien Antonio Recalcati, né à Milan en 1938, avait réalisé des empreintes de son corps, qui rompaient avec l'abstraction picturale de la peinture italienne du moment, et le critique Alain Jouffroy en soulignait la puissance d'expression. C'était, selon Jouffroy, « une image d'une simplicité radicale de la nouvelle situation de l'homme dans le temps que nous vivons... ». C'était sa propre trace que Recalcati mettait en jeu, il y avait fusion entre son corps et son œuvre. Jouffroy soulignait la puissance d'expression dramatique du corps habillé enduit de peinture, et le report de l'empreinte en négatif sur la toile¹³. Ce qui retient l'attention dans la réflexion d'Alain Jouffroy à propos de l'empreinte, c'est sa puissance expressive, l'idée de fusion entre le corps et l'œuvre et d'intensité d'expression dramatique. Il en va de même pour les empreintes de Mendieta. L'artiste a marqué la nature, la roche, l'herbe de l'empreinte de son corps, encore une fois dans un souci de fusion rituelle avec le monde, fidèle à sa quête ontologique. C'est ainsi que par son œuvre, « Son corps devient l'instrument des forces cosmiques. Elle s'approprie les éléments dont elle puise les propriétés magiques »¹⁴. Par exemple, dans la série *Silueta*, figure une empreinte du corps de l'artiste réalisée en Iowa sur le sol, qu'elle a elle-même teintée de pigment rouge et de poudre à canon. Sur un fond de terre de Sienne, les contours du corps sont matérialisés par le pigment écarlate dont nous savons qu'il signifie de façon ambivalente la blessure destructrice et le sang de la vie. La forme du corps se détache dans la masse plus claire de la poudre à canon et semble être infiltrée et irriguée par le rouge sanglant du pigment. Le corps travaillé par la destruction symbolisée par le médium de la poudre à canon y résiste par la force invincible du sang irrigant le corps. L'empreinte, c'est l'affirmation de l'être au monde de Mendieta, ce qui perdure par-delà la finitude du corps et les contingences de l'existence.

L'étape cubaine, *la vuelta a la semilla*

- 28 La découverte du Mexique, où elle revint pendant plusieurs étés, fit naître en Mendieta une irrésistible envie de retourner à Cuba. À cause de la rupture entre ses parents et leur

pays d'origine, Cuba était devenue pour Ana Mendieta, comme pour tous les Cubains de la diaspora, une représentation intériorisée et mythifiée. De 1980 à 1983, elle fut l'un des rares artistes exilés à établir des relations avec ceux de l'île, où elle se rendit plusieurs fois, profitant de ce qui fut appelé *El Diálogo* entre le gouvernement cubain et la communauté cubaine de l'extérieur. Il faut se rappeler que dans la période de 1971 à 1976, appelée *quinquenio gris* par l'écrivain et intellectuel Ambrosio Fornet, à la suite du Congrès pour l'Éducation et la Culture, la culture officielle avait tenté d'imposer des canons à la création artistique en accord avec les principes du réalisme socialiste, et qu'à partir des années quatre-vingt, les arts cubains, animés par une volonté de renouveau, se détournèrent délibérément de ces codes. Comme l'écrit le critique d'art Gerardo Mosquera, « Esta mudanza fue impulsada por una nueva generación crecida durante el período revolucionario, para quienes la Revolución no era un icono sino la vida de todos los días. Provenían de estratos populares de la población, habían recibido una formación profesional completa, reaccionaban frente al oficialismo impuesto en la cultura... »¹⁵. Attirés par l'art conceptuel en vogue aux États-Unis, ces artistes se livrèrent à une réflexion et une profonde remise en question de la production artistique de l'île. Mendieta arriva à point nommé pour établir un lien entre l'art de Manhattan et celui de Cuba. Elle se désintéressa très vite de la dimension politique du *Diálogo* et se lia avec les groupes de nouveaux artistes. L'intérêt que présentait Mendieta pour ses compatriotes était que, non seulement elle partageait avec eux les mêmes racines ethno-culturelles, mais qu'elle apportait une expérience neuve, fruit de son exil et du travail déjà élaboré aux États-Unis et au Mexique. Quant aux jeunes artistes cubains, ils aidèrent Mendieta à se réapproprier une culture qui était la sienne, soit par un contact réel avec des œuvres, soit par leur propre érudition. Ce fut probablement le jeune peintre Juan Elso qui, par une utilisation assez semblable des croyances et des pratiques religieuses à celle de Mendieta, parvint, comme cette dernière, à une forme d'hybridation de l'art et de la religiosité. Tous deux pratiquaient « un ritualismo a la vez real y simbólico »¹⁶.

- 29 Ayant obtenu une bourse de la Fondation Guggenheim, Mendieta décida de marquer de son empreinte l'île où elle était née, dans un souci de consolider l'œuvre travaillée par des préoccupations d'ordre identitaire entreprise au Mexique. Et c'est l'intégration d'éléments des mythes des indigènes Tainos des Antilles et de ceux de la *santería*, synthétisant des données des croyances yoruba introduites à Cuba par les esclaves noirs et catholiques, qui a présidé à la réalisation des sculptures créées au cours des années cubaines. Elle se passionna pour les *zemi*, les esprits des Taïnos, et leurs célébrations rituelles, et son œuvre s'enrichit d'une dimension personnelle émotionnelle accrue et d'un apport archéologique nouveau.
- 30 Dans les grottes de Las Escaleras de Jaruco, près de La Havane, elle réalisa ses *Esculturas Rupestres*, silhouettes féminines gravées dans le roc. Ce qui est ici frappant, c'est que, de façon indirecte, ces sculptures auxquelles Mendieta attribua des noms de déesses indo-cubaines, restaient en étroite relation avec son questionnement sur l'identité féminine, tout en enrichissant son propre cheminement ontologique. Les sculptures de ces divinités, qui ont aujourd'hui disparu, appartiennent à ce panthéon de figures mères des origines que Mendieta n'a cessé de rechercher¹⁷. Les photographies de ces sculptures furent exposées dans le Petit Salon du Musée des Beaux-Arts de La Havane. Il s'agissait, bien évidemment, du point ultime d'un cheminement entrepris depuis l'époque de la grande lacune identitaire des performances féministes de 1972, que la Cubano-étasunienne avait commencé à combler par la rencontre avec les forces mythiques du

monde précolombien et le contact rituel avec la terre mexicaine. Outre les *Esculturas Rupestres*, Ana Mendieta réalisa une œuvre pour *El Salón de Pequeño Formato*, qui eut lieu à La Havane. Il s'agissait d'une boîte en bois pleine de terre de Jaruco, creusée de cinq cœurs taillés dans des morceaux de racines correspondant aux cultures cubaines précolombiennes, selon la classification archéologique de l'époque.

- 31 Dans cette même période, Mendieta travailla à Miami, où elle créa des sculptures et des silhouettes. Elles étaient le témoignage d'une souffrance secrétée par la scission de la conscience caractéristique de la cubanité, écartelée entre l'exil et l'obsession de la téléologie du retour vers le paradis perdu. L'œuvre *Isla* date de cette époque. Une île à laquelle elle s'était identifiée et qu'elle avait retrouvée éphémèrement.

Laisser des traces durables

- 32 Avant la mort de Ana Mendieta survenue prématurément en 1985, à l'âge de 36 ans, dans des conditions assez troubles, son goût pour les cultures ancestrales se renforça mais la poussa à s'intéresser à des sites archéologiques autres que ceux de son monde américain, en Italie, en Égypte, qu'elle visita en compagnie de son mari, le sculpteur conceptuel américain, Carl André. Tout se passait comme si, étant parvenue à une conscience de sa propre identité, symptomatique de la maturité ontologique, elle avait décidé de franchir le pas entre des préoccupations identitaires travaillées par une nécessité de type culturaliste et une exigence d'universalisme, qui était pour elle le signe de l'accession à la vraie humanité. Ayant sans doute pris conscience de la relativité de la diversité culturelle, de la fragilité de sa propre condition, elle était parvenue à la conviction que, malgré les différences dues à l'espace et au temps dans lesquelles s'inscrit la vie humaine, ce qui importe, c'est de perdurer dans le temps. La sculpture *Nacida del Nilo*, de 1984, exposée au MOMA de New York, atteste de cette nouvelle étape caractérisée par une plus grande stabilité identitaire, un état d'apaisement de l'être.
- 33 C'est à ce moment qu'intervint la fin accidentelle de Ana Mendieta. Même sa mort fut qualifiée par un critique du New York Times de « *acto especial* », comme si elle avait été préméditée, comme pour l'une de ses performances, une ultime mise en scène de son corps tombé par l'une des fenêtres de son appartement new yorkais, écrasé sur le trottoir, et que des photographes des faits divers vinrent immortaliser comme sa dernière contribution au body art.

NOTES

1. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
2. Cindy Sherman a réalisé des pantins désarticulés, qui s'opposent au stéréotype de la femme-poupée, mannequin servile pour fantasmes masculins. Son œuvre d'artiste féministe a évolué de l'autoportrait à ces mannequins qui rappellent ceux de Hans Bellmer.
3. *Fémininmasculin, Le sexe de l'art*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1995, p. 11.
4. *Id.*

5. Roland Barthes, *La chambre claire, Notes sur la photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 48-51.
6. *Ibid.*, p. 51.
7. Gilles Deleuze, Francis Bacon, *Logique de la sensation*, La Vue, le Texte, Editions de la Différence, Paris, 4^e édition, 1996.
8. Gerardo Mosquera, « De regreso », *Encuentro de la cultura cubana*, Madrid, n° 15, invierno de 1999/2000, p. 147-153.
9. Paul Ardenne, *Art, « L'Âge contemporain »*, Édition du regard, Paris, 1997/
10. Gilbert Lascault, « Les bonheurs de l'amour », in *Fémininmasculin, Le sexe de l'art...*, op.cit., p. 339.
11. *Id.*
12. Lisa Phillips, *The American Century, Art and Culture, 1950-2000*, Whitney Museum of American Art, New York, 1999, p. 270.
13. Jean-Luc Chalumeau, *Histoire de l'art contemporain*, Klincksieck, 2005, p. 111.
14. *Fémininmasculin*, op.cit., p. 237.
15. Gerardo Mosquera, « De regreso »..., op. cit.
16. *Ibid.*, p. 150.
17. On pourra se reporter à l'article de Renée Clémentine Lucien, « Ego et alter dans l'œuvre de l'artiste cubano-étasunienne Ana Mendieta : le retour aux Taïnos », in *La représentation de l'INDIEN dans les Arts et les Littératures d'Amérique latine*, Collection Littératures des mondes contemporains, Série Amériques, Université Paul Verlaine-Metz, centre de Recherche « Écritures », 2008, p. 75-86.

RÉSUMÉS

Cette étude s'intéresse à la frustration et au trouble identitaires de l'artiste cubano-étasunienne Ana Mendieta, qui a quitté Cuba à l'âge de douze ans, et montre que son corps, à la fois objet et sujet d'une œuvre essentiellement autobiographique, est au cœur de son dispositif esthétique. Les mises en scènes de son corps vont des performances produites à l'université d'Iowa, influencées par l'art conceptuel des années 1970 et nourries par les revendications du mouvement féministe et multiculturaliste, aux empreintes rituelles de son corps réalisées dans le site précolombien zapotèque de Yagul, pour aboutir aux sculptures rupestres de la grotte de las Escaleras de Jaruco des années 1980, à La Havane. Outre les codes propres à ces genres travaillés par l'artiste, il faut prendre en considération ceux de la documentation qui donne accès à ses performances et *Siluetas* et qui relève de la photographie.

Este estudio se enfoca en la perturbación y frustración identitarias de la artista de origen cubano Ana Mendieta, quien emigró a Estados Unidos a los 12 años. Apunta a demostrar que su cuerpo, a un tiempo objeto y sujeto de su obra por antonomasia autobiográfica, nutre su estrategia estética. Las puestas en escena de su cuerpo van de las performances realizadas en la Universidad de Iowa, influidas por los códigos del arte conceptual vigentes en los años 1970 y la impronta de las reivindicaciones del movimiento feminista y multiculturalista, a las huellas rituales, *Siluetas* de su cuerpos llevadas a cabo en la gruta de las Escaleras de Jaruco, en el año 80, en La Habana. Además de los códigos propios de los géneros mencionados, hay que tener en cuenta la importancia de la fotografía, base de la documentación que da acceso a las performances y *Siluetas* de Mendieta.

INDEX

Mots-clés : identité, cubanité, syncrétisme, performances, land art, body art, sculpture, photographie

Palabras claves : identidad, cubanía, sincretismo, performances, land art, body art, escultura, fotografía

AUTEUR

RENÉE CLÉMENTINE LUCIEN

Université de Paris Sorbonne-Paris IV, CRIMIC EA 2165