

la représentation des femmes artistes dans leurs collections et rappelle l'importance du rôle social de l'art²³. Des études statistiques menées depuis 2012 démontrent que 90 % des artistes visuels illustrés dans les livres d'art sont des hommes ; qu'il y a 3 % à 5 % d'artistes femmes dans les collections permanentes des musées aux États-Unis et en Europe ; enfin, que dans les trente expositions les plus visitées, seulement trois femmes ont eu droit à des expositions monographiques²⁴.

De même que les arts visuels, la danse contemporaine subit une discrimination. En France, les hommes « mènent encore la danse²⁵ ». Parmi les dix-neuf centres chorégraphiques nationaux qui ont été créés en 1980 par Jack Lang, seize sont dirigés par des hommes. La place des femmes dans la création artistique de nos jours, comme leur empreinte dans l'histoire de la danse, sont minoritaires. Mathilde Monnier, aujourd'hui directrice du Centre national de la danse, parle souvent de la loi économique et du marketing qui poussent les femmes dehors. Dans un milieu majoritairement masculin, le manque de représentation des femmes ainsi que l'injustice qui leur est faite de ne pas reconnaître leurs travaux passés sont toujours en jeu et le chemin vers la reconnaissance est encore long.

LA DANSEUSE GÉOMÉTRIQUE NE CROIT PAS À L'AMOUR, ELLE TROUVE L'ASPIRATION ET L'EXTASE DANS LES SPIRALES

Daniela BRUNAND

« Femmes, trop longtemps dévoyées dans les morales et les préjugés, retournez à votre sublime instinct. »

Valentine de Saint-Point,
« Manifeste de la femme futuriste ».

Geometric Dancer Doesn't Believe in Love, Finds Aspiration and Ecstasy in Spirals (2015) est une installation vidéo de l'artiste contemporaine Mercedes Azpilicueta¹. L'analyse de cette œuvre, qui trouve son inspiration dans les écrits de Valentine de Saint-Point, permet de mesurer, parallèlement aux travaux menés par Maria Sideri, l'influence de l'auteure du « Manifeste de la femme futuriste » sur les pratiques artistiques contemporaines – notamment autour de la question du corps et du genre.

L'installation de Mercedes Azpilicueta, présentée successivement à Rotterdam (2015), Buenos Aires (2016, 2018-2019) et Eindhoven² (2016), est composée de deux plaques d'aluminium de grandes dimensions (200 × 100 cm) situées en regard l'une de l'autre. Sur chacune de ces plaques est projetée une performance filmée réalisée par Mercedes Azpilicueta. C'est l'image de son corps qui occupe les deux écrans, suspendus au plafond à une hauteur telle qu'ils forcent l'observateur à lever les yeux. Sur le premier écran, nous voyons l'ensemble de son corps dans la position du lotus ; sur le second, nous découvrons des plans rapprochés de certaines parties de son corps. La bande-son à deux canaux qui émane de cette

23. Cet article est basé sur une section de l'anthologie de *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, publié sur Basic Books. Cette version est parue initialement dans le numéro de janvier 1971 de la revue *Artnews* (p. 22), sous le titre « Why have there been no Great Women Artists? », [<http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists>] (page consultée le 25 juin 2018).

24. Pour une analyse statistique, voir notamment : [<http://www.artnews.com/2015/05/26/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes>] (page consultée le 25 juin 2018).

25. Article intitulé « Les hommes mènent la danse », paru dans *Vanity Fair*, n° 18, décembre 2014.

1. Mercedes Azpilicueta, artiste et performeuse originaire d'Argentine, travaille actuellement aux Pays-bas. Sa pratique artistique, basée sur une approche transdisciplinaire, l'amène à développer des projets qui explorent les qualités affectives du langage et de la voix, la dimension politique du désir féminin, et les relations entre corps, ancrage local et résistance.

2. TENT, Rotterdam, 2015, galerie SlyZmud, Buenos Aires, mai-juin 2016 et 2018-2019 ; Onomatopée, Eindhoven, juin-juillet 2016.

apparition fantomatique domine l'espace de l'exposition et nous plonge dans une atmosphère immersive. La hauteur inconfortable des écrans et l'apparence confuse des images du corps de Mercedes Azpilicueta qui défilent sur les plaques d'aluminium – résultant d'un choix délibéré de l'artiste de concentrer son attention sur la dimension visuelle – s'ajoutent à la prédominance du son de sa voix, déconnecté du sens des mots écrits, pour produire chez l'observateur une sorte de contact direct, qui nous éloigne du regard typiquement moderne, rationnel et catégorisant, porté sur les œuvres.

Le corps comme langage

La voix de Mercedes Azpilicueta, qui habite l'espace de l'exposition, appelle une perception centrée sur l'écoute, et une sorte d'empathie mimétique : comme une réaction primitive devant un langage que l'on entendrait pour la première fois, et qui nous serait offert sans la moindre grammaire, sans signification et sans fonction propre, ainsi qu'une oralité *dé-technicisée*. Cette confrontation ludique entre le corps de Mercedes Azpilicueta et le matériau sonore qu'elle a puisé dans le paysage environnant nous rappelle ce que Walter Benjamin écrit sur le « pouvoir d'imitation » : « Le jeu des enfants abonde en conduites mimétiques, dont le champ ne se limite nullement à l'imitation d'un individu par un autre. L'enfant ne joue pas seulement au marchand ou au maître d'école, il joue aussi au moulin et au chemin de fer³. » En effet, cette faculté mimétique nous dévoile un corps qui paraît tout entier engagé dans la production de sons. Respirations essouffées, voyelles déclamées, sons nasalisés, mots isolés et reconnaissables, chansons, sanglots, hoquets accompagnés d'une respiration diaphragmatique : autant d'éléments qui composent un unique paysage sonore qui jaillit de sa silhouette vigoureuse et non genrée.

Pour produire cette œuvre, Mercedes Azpilicueta s'est approprié les chants et les paroles des vendeurs d'origine étrangère qui fréquentent les marchés de Rotterdam. Elle a utilisé son corps comme un champ d'expérimentation pour capter des fragments de langage prononcés dans des langues étrangères qu'elle ne comprenait pas littéralement, mais qui lui offraient une stimulation vitale. Le matériau sur lequel elle a travaillé, c'est la langue parlée, le hollandais non officiel des immigrants de fraîche date venus de différents pays, une langue dont elle a réalisé une traduction singulière, incarnée dans un corps sans grammaire. Il semble que cette interprétation irrévérencieuse, énergique et vivante, des qualités

3. Walter BENJAMIN, « Sur le pouvoir d'imitation » (« Über das mimetische Vermögen »), in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2002, t. II, p. 359-363.

acoustiques présentes dans l'*Afrikaanderplein* de la ville de Rotterdam pouvait se charger de montrer, dans un même temps, ses conditions de production sociales et économiques. Comment pouvons-nous saisir et déchiffrer ces éléments linguistiques presque invisibles, au sein de notre fabrication sociale, sinon à travers des perceptions multi-sensorielles ?

Dans *Spinoza poème de la pensée*⁴, Henri Meschonnic soutient que le langage est imprégné d'affect. À ses yeux, la lecture ou la traduction d'un texte ne doivent pas seulement se focaliser sur la détection des marqueurs logiques, mais également tenir compte des marqueurs affectifs présents dans le langage. Ces deux types de marqueurs – logiques et affectifs – sont l'un et l'autre profondément enracinés dans la langue. Tout comme, pour Spinoza, le corps et l'âme composent une unité indissociable, ces deux marqueurs participent ensemble de la reconnaissance de ce qui donne sens au texte ; avec Walter Benjamin, nous envisageons le langage comme une forme domestiquée de *mimesis*, comme un révélateur de ressemblances indétectables et de correspondances immatérielles.

Le travail artistique de Mercedes Azpilicueta est significatif précisément en ce qu'elle met en lumière les marqueurs affectifs du langage vécu, alors même qu'elle ne saisit pas pleinement les marqueurs logiques qui les sous-tendent. Elle utilise son propre corps comme un espace dans lequel les traces affectives d'un autre langage viennent se rassembler comme un sédiment : ces traces, elle les ramène à la vie à travers son œuvre. À travers le choix privilégié des marqueurs affectifs, elle rend sensible l'évolution du langage vers la systématisation intégrale des anciennes forces de production langagière et de réception mimétique, en permettant la libération de ses impulsions magiques.

Présence de Valentine de Saint-Point

Le titre de cette installation fait référence à un article publié dans *The Evening World* (New York) en novembre 1916, consacré à l'œuvre de Valentine de Saint-Point⁵. La reprise littérale de cette référence à Valentine de Saint-Point peut être interprétée comme une sorte de caution artistique mise en avant par Mercedes Azpilicueta dans son projet : car il s'agit pour elle, comme pour Valentine de Saint-Point, d'exploiter son corps et son intuition féminine comme des agents transformateurs des phénomènes sociaux. Comme on sait, Valentine de Saint-Point avait écrit en 1912 son « Manifeste de la femme futuriste » en réponse

4. Henri MESCHONIC, *Spinoza poème de la pensée*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Biblis », 2017.

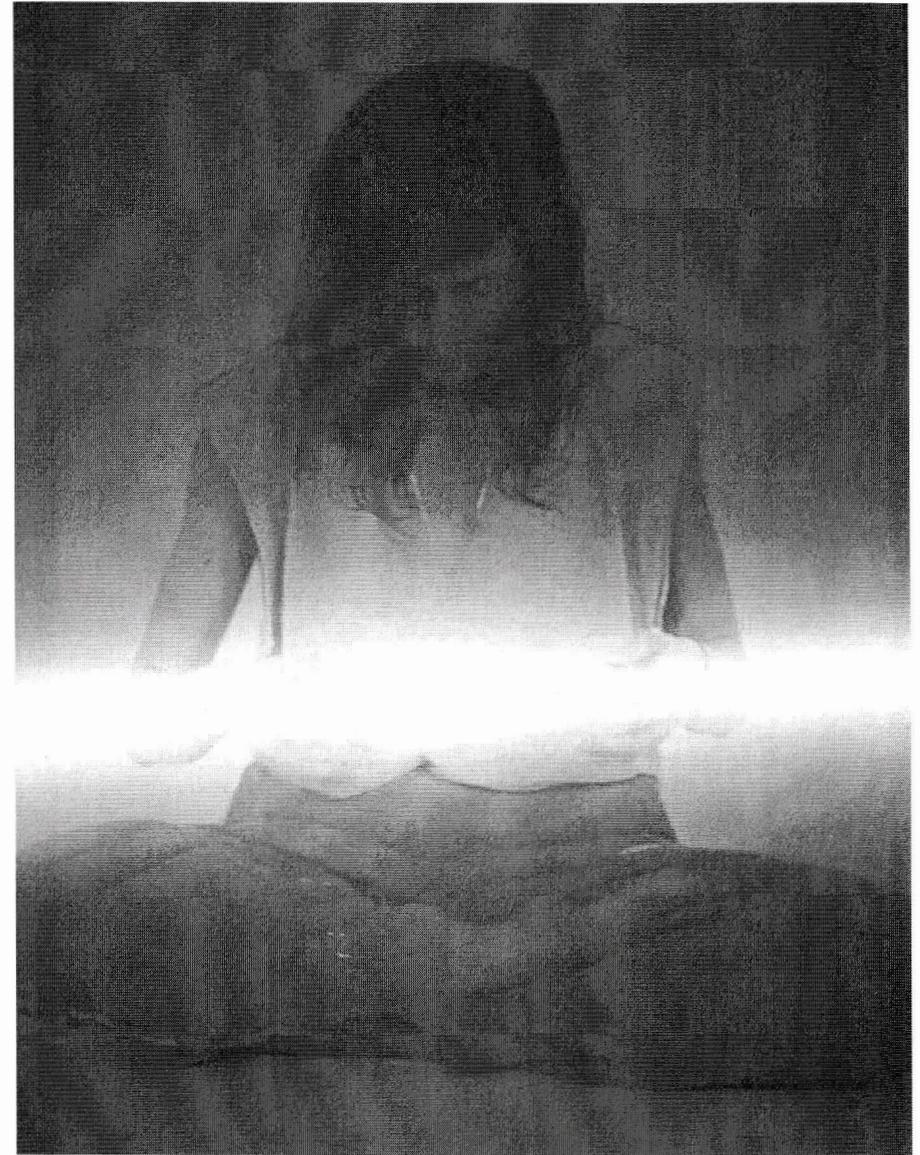
5. Nixola GREELEY-SMITH, « Geometric Dancer Doesn't Believe in Love. Finds Aspiration and Ecstasy in Spirals », *New York Evening World*, mercredi 15 novembre 1916.

au fameux « mépris de la femme » revendiqué en 1909 par Marinetti, dans le manifeste fondateur du mouvement futuriste. L'approche défendue par Valentine de Saint-Point – sans précédent dans le traitement de la question historique et sociale du genre – valorise les femmes en les invitant à être elles-mêmes des agents actifs et transformateurs, à travers la capitalisation de l'intuition féminine et la réappropriation de l'instinct masculin violent.

Geometric Dancer reprend plusieurs éléments du « Manifeste de la femme futuriste » de 1912. Le premier est le caractère performatif et déclamatoire du texte d'origine : l'écriture poétique du manifeste – et sa dimension orale – sont évidentes, notamment dans l'usage des aphorismes (« L'humanité est médiocre », « La luxure est une force, parce qu'elle détruit les faibles », « Tout peuple héroïque est sensuel », etc.). Le deuxième est la façon dont le manifeste interpelle le lecteur, en se présentant comme un appel pour une action urgente, et en invitant spécifiquement à en finir une fois pour toutes avec la dualité entre féminité et masculinité. Les éléments violents du texte, comme l'exaltation du ton adopté et la posture agressive de l'oratrice, sont des sources d'inspiration pour Mercedes Azpilicueta, en lien avec son besoin de construire une nouvelle féminité.

Le texte rédigé par Valentine de Saint-Point est également une manifestation de sa nature profonde d'artiste versatile et interdisciplinaire. La performance « multimédia » expérimentée par Valentine de Saint-Point sous le nom de Métachorie visait précisément à déconnecter la musique des mouvements du corps : ce que l'on retrouve dans la dissociation entre voix et corps de l'installation *Geometric Dancer*. Mercedes Azpilicueta voit en Valentine de Saint-Point une pionnière en matière de pratique inter- ou trans-disciplinaire, ce qu'elle-même cherche à développer dans son œuvre.

Le « Manifeste de la femme futuriste » se présente enfin pour Mercedes Azpilicueta comme un acte de foi en l'intuition ; un concept qu'elle transpose dans son propre processus créatif, et plus spécifiquement dans son œuvre *Geometric Dancer*, dans laquelle l'élément central est l'acte de jouer. Cette dimension *enjouée* est présente dans l'esthétisation de sa voix, dans la subjectivité de son langage non verbal, et dans les qualités affectives et sonores qu'elle travaille à rassembler autour de son corps. Pour reprendre les mots de Mercedes Azpilicueta elle-même : « ces forces libérées reviennent vers le spectateur en un chant qui n'est pas nécessairement centré sur un sujet en soi, mais qui peut plutôt être défini comme une *a-subjectivité* nourrie des paysages sonores de la ville portuaire de Rotterdam ; elles nous invitent à suivre un chemin qui part d'une situation d'inconfort et de difficulté, mais qui nous amène dans le même temps vers une création/recréation non rationnelle et intuitive de notre perception du monde ».



Mercedes Azpilicueta, *Geometric Dancer Doesn't Believe in Love, Finds Aspiration and Ecstasy in Spirals*, Rotterdam, TENT, 2015