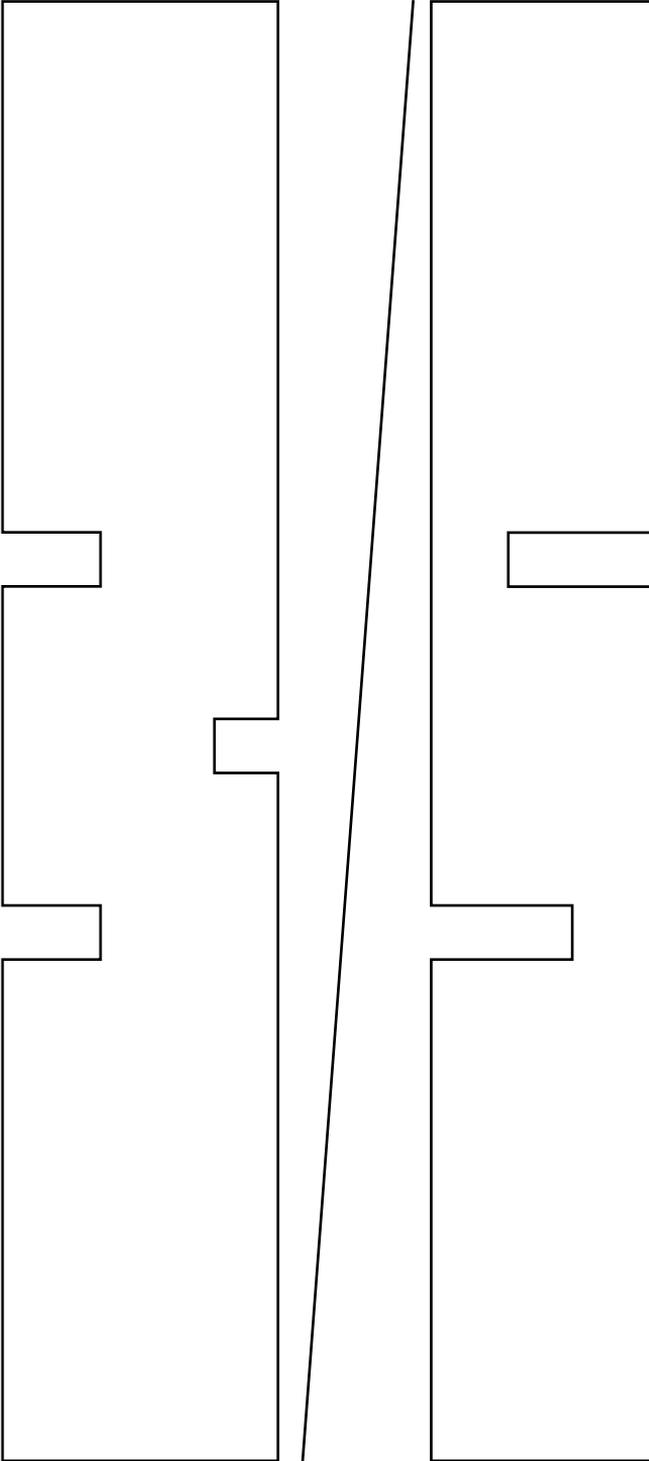


Cross Cultural Studies Review

A journal for comparative studies
of culture, literature, and the arts



Hétérotopies du féminin

Les hétérotopies perturbatrices : expositions artistiques du sang généré de la menstruation dans les musées

Rezvan Zandieh*
Université Paris III - Sorbonne Nouvelle

Abstract

Since *Menstruationsfilm* (1966-67), the pivotal work of Valie Export, many contemporary artistic creations highlight the menstrual value of “gendered blood,” to use the term of Mary Jane Lupton in *Menstruation and Psychoanalysis* (1993: 3). In the form of painting, performance, installation and video, these creations apply “menstrual blood” in a feminist context, as was the case with the first works made with this type of blood. This article will focus on the crucial link between these works and the concept of heterotopia. On the one hand, we will show in what sense these works can constitute heterotopias and/or how they integrate this concept of by their subversive dimension. On the other hand, we will seek to understand how these works contribute to the extension of heterotopias, both in mental spaces, than in those of the real in our time

Keywords: heterotopia, menstrual blood, gendered space, museum, feminist art.

* rezvan_zandieh@yahoo.com

Une esthétique dérangement

Depuis les années 70 et jusqu'à nos jours, le sang généré de la menstruation est considéré comme un matériau artistique se prêtant à des pratiques artistiques engagées et féministes.

En guise de court rappel historique de la valorisation esthétique du sang menstruel, il faut tout d'abord commencer par *Menstruationsfilm* qui constitue une œuvre pionnière en 1966/1967. Pour la première fois cette œuvre matérialise le sang généré de la menstruation.

Il s'agit d'un film 8 mm, de trois minutes, réalisé chez la sœur de l'artiste, en Suisse, dans lequel Valie Export crée des motifs rouges sur un mur tout blanc, avec son sang menstruel et en urinant pendant ses règles. La sœur de l'artiste filme. Aujourd'hui, il n'existe aucune trace visuelle de cette performance filmée, ni dans la filmographie de l'artiste – qui commence en 1966 – ni ailleurs (valieexport.at). On ne prend connaissance de l'existence de cette performance qu'en 2003, dans l'entretien de l'artiste publié dans le catalogue de son œuvre photographique exposée au Centre National de la Photographie (Export 2003: 157).

En raison de la disparition du film, cette utilisation du sang menstruel reste pourtant ambiguë, comme l'explique Émilie Bouvard dans une communication faite dans le cadre de la journée d'études «Les fluides corporels dans l'art contemporain» à l'INHA en 2010, d'autant plus que l'utilisation de ce sang devient évidente, assumée et audacieuse dans les œuvres qui lui succèdent, c'est-à-dire: *Red Flag* (1971) et *Menstruation Bathroom* (1972) de Judy Chicago, *Blood Work Diary* (1972) de Carole Schneemann, *Menstruation* (1973) de Judy Clark, *Une semaine de mon sang menstruel* (1973) de Gina Pane, *Tête de Méduse* (1978) d'ORLAN, *Menstruations I et II* (1979) de Catherine Elwes dans les années 70 et puis, *History of Painting, Part 1* (1999) de Tracy Emin, *Mouchoirs Menstruels* (1997- 2005) de Laëtitia Bourget, *Panōs* (2013) de Carina Ubeda, *Bloody Trump* (2015) de Sarah Levy et *Menstrual painter* (2000 - 2003) de Vanessa Tiegs, *Unfinished Puberty* de Jinoos Taghizadeh (2017), etc.

La liste est longue et ne se limite pas aux œuvres susmentionnées. Elle est surtout signifiante à l'égard du nombre et de la variété de l'utilisation du sang menstruel à des fins artistiques. Le mouvement appelé «l'art menstruel» ou «menstrala» – terme forgé en 2000 par l'artiste Vanessa Tiegs – témoigne de l'importance de ces œuvres encore aujourd'hui: «Son néologisme, Menstrala, désigne le mouvement artistique controversé du 21^e siècle, connu pour son affirmation sans faille du sang menstruel des

femmes – le tabou le plus ancien et le moins compris au monde¹) (vanesatiegs.com). En outre, ce terme confirme la matérialité du sang menstruel en tant que médium de communication². Notons que l'image dans laquelle Judy Chicago retire de son entrejambe un tampon hygiénique imprégné de sang menstruel, *Red Flag* (1971), est devenue iconique et largement acceptée comme la première image représentant la menstruation dans l'art contemporain occidental.

Dans toutes ces œuvres, c'est la valeur menstruelle du sang qui est mise en exergue. Le sang menstruel est à la fois le matériau et le sujet de la création artistique, de sorte que, parfois, le corps féminin est entièrement absent et représenté par celui-ci. Kathy Battista, dans son livre *Renegotiating the body*, explique que les artistes des années 1970 comme Carolee Schneemann (*Blood Work Diary*), Judy Clark (*Menstruation*) et Mary Kelly (*Post-Partum*) partagent le même souci : « Bien qu'apparemment disparates, les travaux de ces trois pionnières féministes se heurtent au même problème : comment communiquer les expériences physiques de la féminité sans nécessairement représenter le corps féminin ?³ » (2013 : 40).

Or, un « déplacement » métonymique déterminant, voire révélateur, est activé dans ces œuvres, qui reflètent le souci commun de la représentation des expériences physiques de la féminité par le sang menstruel : il s'agit de déplacer « fièrement » le corps de la femme, considéré comme abject lors de ses menstruations, vers un corps valorisé exposé dans un espace muséal.

Ces artistes utilisent une grande variété de techniques artistiques sous forme d'installation, de peinture, de sculpture, de vidéo, de photo et de performance :

-Installer des œuvres avec des motifs abstraits créés en déposant du sang menstruel sur des chiffons pendant cinq ans dans *Panōs*, Carina Ubeda, 2013 ;

-Réduire une maison à sa salle de bain remplie de tampons rouges et de serviettes hygiéniques usées et non usées dans le cadre de la performance *Menstruation Bathroom*, Judy Chicago, 1972 ;

-Inscrire le sang menstruel séché sur un tissu pendant un mois dans *Blood Work Diary*, Carolee Schneemann, 1972 ;

-Inscrire des taches de sang pendant un cycle mensuel sur des diapositives dans *Menstruation*, Judy Clark, 1973 ;

1 "Her neologism, Menstrala, names the controversial 21st century art movement known for its unflinching affirmation of women's menstrual blood - the world's oldest yet least understood taboo". [ma traduction]

2 "In the Menstrala art movement, menstrual blood is the chosen primary communication medium".

3 "Although seemingly disparate, the work of these three feminist pioneers struggled with the same issue: how to communicate the physical experiences of womanhood without necessarily depicting the female form".

-Enregistrer les détails de vingt-sept femmes parlant de leur cycle menstruel dans *Water into Wine*, Judith Higginbottom, 1980 ;

-S'exposer dans un espace blanc dans lequel l'artiste fait des inscriptions sanguines, écrit et dessine avec des saignements dans *Menstruation I and Menstruation II*, Catherine Elwes, 1979 ;

- Exposer 700 mouchoirs maculés de sang menstruel pendant huit ans dans *Les Mouchoirs Menstruels*, Laëtitia Bourget, 1997-2005 ;

-Peindre avec son propre sang menstruel dans la série *Menstrual painter*, Vanessa Tiegs, 2000-2003 ;

-Peindre avec le sang menstruel le portrait des hommes politiques dans *Bloody Trump*, Sarah Levy, 2015.

- Broder vingt-trois serviettes hygiéniques avec soin dans des cadres dorés représentant vingt-trois ans de règle de l'artiste dans *Unfinished Puberty*, Jinoos Taghizadeh, 2017 ;



Figure 1: Jinoos Taghizadeh, *Unfinished Puberty*, (collection de l'artiste), Teheran (Iran), 2017

Est également mise en scène, dans toutes ces œuvres, la pluralité de l'expérience menstruelle des femmes – et non de «la» femme – issues de différentes origines et divers milieux sociaux: Jinoos Taghizadeh, artiste iranienne plasticienne-multimédia; Carina Ubeda, artiste chilienne plasticienne, Judith Higginbottom, cinéaste anglaise; Laëtitia Bourget, artiste française plasticienne-multimédia; Vanessa Tiegs, artiste américaine plasticienne (ancienne ballerine professionnelle) etc. Cette pluralité confère par là même une singularité esthétique aux œuvres. Mais ce qui

retient à chaque fois l'esprit, c'est la revalorisation du sang genré une fois exposé dans un espace muséal ou une galerie. L'exposition favorise un déplacement significatif de sens : elle permet de passer de l'intime au social, de l'espace privé à celui du public. Entre les sanitaires ou la salle de bain (qui sont les lieux les plus intimes et intérieurs), et le musée ou la galerie (des lieux parfaitement publics de sociabilité et surtout d'échanges symboliques), s'opère un déplacement réalisé par la juxtaposition d'espaces incompatibles (la salle de bain et le musée).

Comme Hélène Doyon le montre dans sa thèse *Hétérotopie . De L'in Situ À L'in Socius*, l'art relève des « espaces autres » dès lors que l'on peut établir « un parallèle avec les productions artistiques qui se développent là où, normalement, on ne rencontre pas l'art, là où on ne s'y attend pas » (2007: 60). Non seulement la rencontre inattendue du sang menstruel dans un espace muséal, mais aussi la nature inhabituelle des œuvres exposées, est ce qui d'emblée permet de percevoir une hétérotopie.

Hétérotopie dans l'hétérotopie?

Nous savons, d'après Michel Foucault, que ces œuvres touchent aux hétérotopies d'une manière évidente et directe à deux niveaux : le sang menstruel et les musées.

Premièrement, l'état menstruel des femmes désigne l'unité spatiale d'une des

hétérotopies de crise, c'est-à-dire qu'il y a des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise. Les adolescents, les femmes à l'époque des règles, les femmes en couches, les vieillards, etc. (Foucault 2004: 15).

On peut déduire de la réflexion foucauldienne sur les hétérotopies que non seulement la désacralisation (pratique) de l'espace contemporain⁴ est restée inachevée et hétérogène, mais aussi que les hétérotopies de crise n'ont disparu que pour être remplacées. En effet, poursuit Foucault, « ces hétérotopies de crise disparaissent aujourd'hui et elles sont remplacées, je crois, par des hétérotopies qu'on pourrait appeler de déviation, celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant

4 « [L]espace contemporain n'est peut-être pas encore entièrement désacralisé (à la différence sans doute du temps qui, lui, a été désacralisé au XIXe siècle). Certes, il y a bien eu une certaine désacralisation théorique de l'espace (celle à laquelle l'œuvre de Galilée a donné le signal), mais nous n'avons peut-être pas encore accédé à une désacralisation pratique de l'espace. » (Foucault, 2004: 15)

par rapport à la moyenne ou à la norme exigée» (15-16). Au regard de ces deux assertions, la menstruation peut être considérée dans les sociétés modernes – sur le plan réel et imaginaire – comme une forme de déviation ou d'exclusion d'une norme générale (plus ou moins explicitement masculine), c'est-à-dire d'un espace, d'un discours et/ou d'une certaine conformité que cet état vient déranger, et qui donc doit être tenu pour marginal et rendu invisible, autant dans l'espace public que dans les discours dominants. Ainsi peut-on mieux comprendre comment, dans la société contemporaine, les femmes sont encore définies comme des sujets-autres, et plus généralement, comment elles sont associées aux espaces intérieurs et domestiques. Bref, la menstruation retire l'illusion que les espaces contemporains aient été désacralisés.

Si la crise et la déviance signalent une temporalité humaine décalée ou défaillante par rapport à la norme sociétale, Foucault introduit par ailleurs l'idée qu'une unité temporelle spécifique (hétérochronie) fonde certaines institutions culturelles :

Il y a d'abord les hétérotopies du temps qui s'accumule à l'infini, par exemple les musées, les bibliothèques : musées et bibliothèques sont des hétérotopies dans lesquelles le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même. (Foucault 2004 : 17).

Quand l'hétérotopie du musée expose les œuvres menstruelles, celles-ci juxtaposent en un seul lieu tous les espaces intimes, enferment tous les temps de leur crise et de leur déviation, et accumulent la diversité infinie des expériences de femmes dans leur féminité. Leurs règles sont exposées non seulement en tant que phénomène biologique, mais aussi social. Dans ces expositions, le temps et les expériences «des» femmes (et non pas d'une femme, comme le montre la diversité des œuvres produites du Chili à l'Iran en passant par la France et les États-Unis) sont isolés de leur contexte originel et s'accumulent dans un seul lieu pour constituer un tout multiple, ce qui permet d'en révéler un trait commun, de caractère politique. Car ce temps et ces expériences accumulés concernent davantage la mise à l'écart sociale des femmes, que simplement une temporalité et une expérience biologiques.

Ainsi, depuis l'exposition (de l'hétérotopie) du sang menstruel des femmes, jusque dans (l'hétérotopie) des musées ou des galeries, les sujets autres (et pluriels) féminins s'incluent dans le sujet universel comme un sujet esthétique/(existentiel) qui brouille les frontières de l'art et de la vie⁵.

5 Pour cette question du sujet de l'art moderne (sujet masculin, blanc, hétéronormatif) et postmoderne (sujet autre et marginalisé) voir Foster, 1998.



Figure 2: Carina Úbeda Chacana, *Paños*, Quillota (Chili), 2013.

Dès lors, la multiplicité de ces œuvres, en juxtaposant deux hétérotopies, produisent elles-mêmes des hétérotopies universelles, où l'histoire de l'exclusion et de l'abjection du corps féminin cumule, pour la mettre en lumière, la reproductibilité d'expériences aussi invisibles que réelles.

Ainsi, parmi les cinq principes qui déterminent une hétérotopie selon Foucault, quatre touchent directement à ces œuvres et en attestent le caractère hétérotopique, à savoir: que l'expérience de mise à l'écart des femmes existe dans toutes les cultures, comme en témoigne la variété des œuvres (premier principe); que ces œuvres changent la fonction des musées, qui de lieux d'exposition d'artefacts nobles et culturellement valorisés, rassemblent des objets *a priori* abjects et dégoûtants (deuxième principe); qu'en accumulant les temps, les espaces et les expériences des femmes, ces œuvres exposées juxtaposent les espaces attribués aux femmes (maison, chambre, salle de bain, etc.) (troisième principe); qu'enfin, les musées deviennent le lieu où s'amoncèle le temps de la menstruation des femmes (de différents origines et milieux sociaux), et où se constitue une sorte d'archive de leurs vécus (matérialisés par le sang menstruel sur un support plastique) (quatrième principe).

Hétérotopie perturbatrice

Ce premier constat est la condition nécessaire mais non suffisante d'une réflexion plus approfondie sur le lien entre ces manifestations publiques du sang généré et le concept d'hétérotopie. Il faut à présent se demander si l'analyse des expositions muséales du sang menstruel matérialisé dans l'art permet d'étendre la notion d'hétérotopie. Si l'on suit le principe de l'appropriation des hétérotopies par les *Cultural Studies* américaines (Soja 1989; West 1993) – en passant de l'extension des espaces autres aux « modes de vies autres » –, peut-on en faire de même pour des « œuvres d'art-autres » ?

Pour y répondre, utile est la déclaration foucauldienne selon laquelle les hétérotopies sont « en rapport avec tous les autres emplacements mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent, l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis » (2004 : 14).

Autrement dit, si l'on réussit à démontrer la nature subversive et perturbatrice de ces œuvres d'art, au point d'inverser ou de suspendre l'ordre régnant dans les relations de genre à l'intérieur de l'espace contemporain, nous pouvons les définir comme des œuvres d'art-autres. Ces œuvres perturberaient alors, soit sur le plan réel, soit sur le plan symbolique, les oppositions (espace privé/ public, espace familial/ social, etc.) qui assurent « une sourde sacralisation de notre vie » (Foucault 2004 : 13). Une telle suspension et/ou inversion (de l'ordre déterminant dans les relations de genre), une fois réalisée, aurait sans doute un effet sur la répartition du pouvoir sur les corps, le « sexe faible » étant précisément celui qui saigne, vulnérable et maladif. Cette suspension, au bout du compte, a pour objectif de mettre fin aux dominations et exploitations (des femmes) issues de la naturalisation et normalisation de la division sexuelle du travail.

Réciproquement, l'analyse de la notion d'hétérotopie étendue aux expositions muséales du sang généré permet d'expliquer la nature subversive des œuvres exposées, en éclairant notamment les dimensions invisibles de l'abjection du corps féminin et de son exclusion sociale.

Quelle est alors cette nature subversive et perturbatrice des œuvres d'art créées à partir du sang généré des femmes dans l'espace du musée ou de la galerie ? Avant de répondre, il est d'abord nécessaire d'analyser plus précisément en quoi consiste le « déplacement de l'intime au public », qui lui-même dépend de l'explicitation de deux autres notions : la « dissimulation » et la « propreté ».

Le côté subversif de ces œuvres s'inscrit dans ce que nous appelons le principe de la dissimulation, inhérent à l'ordre patriarcal, selon lequel le sang menstruel et tout ce qui l'entoure doivent impérativement être dissimulés. Cette dissimulation, associée à un autre registre, celui de la propreté, tout aussi important, tend à étiqueter et à stigmatiser le corps des femmes.

Explicitement, c'est à cet aspect-là que les artistes s'en prennent en premier lieu. Un système strict de valeurs, qui prend ses sources dans la religion, la tradition, les pouvoirs patriarcaux, les imaginaires primitifs et tribaux, etc., affecte la position sociale des femmes et sous-tend leur stigmatisation. Établissant une différence entre les genres, ce système attribue les caractéristiques de la saleté, de l'impureté, de la déviance, voire du mal, au corps féminin dans son état de menstruation, d'où procède le sentiment de honte et d'humiliation.

Le principe de la dissimulation du sang genré affirme, tout d'abord, qu'il existe une prétendue vérité – construite et fictive – qui passe par le désir masculin de jouissance, mais aussi d'appropriation de la fécondité (Héritier 1996: 205-237 et 2002: 288) – selon laquelle le corps féminin est soumis à deux états, l'un normal, l'autre anormal, ce dernier lié au sang menstruel: «Son flux menstruel devient le symptôme significatif d'un dysfonctionnement propre à la nature féminine» (Burel-Debaecker 2005: 160).

Autrement dit, dans l'ordre social (basé sur le patriarcat), le corps par défaut est un corps qui ne saigne pas, sauf en cas de blessure infligée (précisément par le guerrier: suivant la différence entre un sang spontané féminin et volontairement versé, masculin). Donc, le corps en état de menstruation est un corps anormal, qui est en désordre et hors de contrôle. En outre, en raison de l'association du sang menstruel à l'organe sexuel, la stigmatisation du corps féminin est double:

Pour interpréter, par contre, l'impureté du sang mensuel, il faut la rapporter à la fois à l'impureté du sang criminellement versé et à la sexualité. Le fait que les organes sexuels de la femme soient le lieu d'une effusion de sang périodique a toujours prodigieusement impressionné les hommes dans toutes les parties du monde parce qu'il paraît confirmer l'affinité à leurs yeux manifeste entre la sexualité et les formes les plus diverses de la violence, toutes susceptibles, elles aussi, de provoquer des diffusions de sang. (Girard 1972: 57).

Cette association aggrave alors la dimension d'impureté féminine et comme Mary Douglas le montre à juste titre dans son essai, *De la Souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou* (1992), fait du corps une sécrétion immonde.

Le principe de dissimulation et l'imaginaire du désordre se fortifient mutuellement⁶. Dans cette perspective, on voit que la signification du désordre (et de l'informe) pour le corps féminin ayant ses menstruations, équivaut pour le moins à de la pollution, tout comme l'ordre équivaut à

6 Ce qui est anormal et hors des principes considérés comme normaux, doit être dissimulé. Le désordre doit être caché, ce qui nourrit l'imaginaire de l'anormalité.

la pureté. Dès lors, la suprématie masculine, en se fondant à la fois sur le principe de dissimulation et l'imaginaire du désordre (liés au corps féminin et à son association historique aux fluides corporels⁷) et paradoxalement sur l'exhibition et la démonstration de l'ordre (liées au corps masculin et son association aux éléments solides) impose et assigne une subjectivité fractionnée, abjecte et menaçante aux femmes. Elle associe alors l'état de pollution à l'angoisse des fluides corporels, particulièrement celui du sang menstruel incontrôlable. Cette subjectivité fractionnée est basée sur l'exclusion de ce qui est considéré comme sale et impur (par opposition à ce qui est considéré propre et pur). C'est là que le principe de dissimulation trouve son origine: ce qu'il impose de retirer de la vue des autres, aboutit à une forme d'ostracisme, et finalement, à l'exclusion et à la mise à l'écart des femmes de la vie sociale.

La menstruation, et plus généralement le fait qu'elle soit associée aux liquides corporels – comme source de répulsion –, représente le maléfique et le néfaste dans les structures patriarcales, qu'elles soient primitives, traditionnelles ou religieuses. C'est ce qu'illustrent les différents exemples d'isolement, de séparation et de ségrégation des femmes lors de leurs menstruations, dans les lieux que Foucault considère comme les hétérotopies de crise⁸.

Les tabous liés au sang menstruel dans les structures culturelles et religieuses renforcent l'impureté des femmes, même pour elles-mêmes. En effet, puisqu'il faut certaines règles pour protéger la société, le tabou du sang menstruel permet d'établir une distinction stricte entre le sacré et le profane: d'où l'interdiction aux femmes en état de menstruation d'entrer dans les lieux saints et religieux. Aujourd'hui encore, le tabou survit dans l'ignominie assignée au sang menstruel par la société moderne, à l'inverse de l'image immaculée de la femme idéale dans les publicités.

Partant de ces systèmes patriarcaux de dévalorisation du corps féminin en état de menstruation, les œuvres des artistes féministes poursuivent une stratégie subversive sur plusieurs plans.

Au premier chef, la transformation de la matérialité du corps féminin définie comme répulsive dans l'œuvre d'art, perturbe en soi tous les pré-supposés de l'ordre social. Cette transformation tire sa force du déplacement subversif de deux principes: premièrement celui de se cacher lors de la menstruation, deuxièmement, celui d'être considéré comme œuvre

7 Luce Irigaray, dans son essai *Ce sexe qui n'en est pas un*, observe que les fluides corporels, historiquement, sont associés au corps féminin, à la maternité et à la menstruation, et les éléments solides à la masculinité. D'autre part, elle nous éclaire sur la prééminence de ceux-ci sur les fluides. Enfin elle montre que l'économie phallogocentrique de la psyché doit sa primauté à la théologie de ré-absorption des fluides dans les formes solides. (1977: 111-112)

8 Pour en savoir plus sur la ségrégation et l'isolement des femmes lors de la menstruation voir Grahn (1993: 14).

d'art. Dans ce déplacement, l'abject devient objet d'exhibition d'abord, voire d'admiration et d'humour.

Déplacer la matérialité reniée et abjecte du sang menstruel – qui représente le rejet total du corps féminin – en une œuvre d'art, qui dans le même ordre social et la même structure culturelle est appréciée comme une valeur supérieure, aboutit à un système esthético-politique selon lequel la place du corps féminin prédéfinie socialement est remise en cause. Par conséquent, ce qui est censé être caché se donne fièrement à voir. L'invisible devient visible ; d'abject, le sang genré devient activement revalorisé dans les musées. La manifestation menstruelle dans ces œuvres agit alors contre les stéréotypes négatifs du corps féminin, elle pose sur lui un éclairage positif défiant le cadre habituel de l'œuvre d'art.

De plus, dans ces œuvres, nous constatons la remise en question du désir masculin. L'imaginaire, qui considère le corps en menstruation comme relevant d'un état anormal, s'appuie sur une certaine normalité de la beauté du corps féminin, objet du *male gaze*. Ce regard, qui n'accepte qu'une représentation idéalisée du corps féminin, considère le sexe féminin en menstruation comme un état anormal et dégradé. Dès lors, la représentation du corps féminin non conforme aux critères du désir masculin développe une stratégie féministe ; celle-ci réclame que le « territoire occupé » (qu'est le corps féminin par la force fantasmatique du regard masculin) soit libéré, comme le postule Lisa Tickner, dans « The Body Politic: Female Sexuality & Women Artists since 1970 » (1978 : 236-251).

A partir de là, nous pouvons clairement tenir pour subversives les œuvres qui exposent le sang genré de la menstruation dans un espace muséal : en introduisant dans les musées l'espace intime et privé – attribué généralement aux femmes, comme la salle de bain ou la maison –, les artistes retirent à ces lieux leur caractère genré, qui précisément contribue à la discrimination sociale des femmes. En effet, elles politisent l'espace privé, de l'intime et de soi.

En exposant le liquide qui sort directement du corps féminin, ces travaux attirent l'attention sur un espace intérieur corporel où sont évoqués la reproduction, la menstruation, la grossesse et l'allaitement, etc. La référence à l'intériorité du corps féminin et à son rapport à la question de la reproduction intensifie encore davantage l'opposition entre espace intérieur/ intime et extérieur/public. Or, le lien (naturel) avec la reproduction est ce qui relie davantage les femmes aux espaces intérieurs, leur attribuant des places spécifiques dans la société et justifiant leurs rôles dans les tâches domestiques.

En rendant public l'espace corporel ou liminal de l'intimité féminine, ces œuvres défient, d'un côté, les fonctions sociales des espaces historiquement attachés aux femmes, séparés de ceux des hommes ; de l'autre, elles déstabilisent les règles culturellement construites qui déterminent un

ensemble de comportements normatifs. En effet, en brouillant les frontières entre l'intime/le public, le sale/le propre, l'abject/le valorisé, ces œuvres perturbent non seulement la logique des oppositions binaires, celle-ci fonctionnant comme règle déterminante des espaces humains, mais aussi le partage genré des espaces. Selon le modèle classique de ce partage, le *manspace*, à savoir l'atelier ou l'extériorité des lieux de travail, est associé aux activités créatrices des hommes, alors que la maison, la chambre, la cuisine ou la salle de bain demeurent associées aux femmes et à la reproduction. Cela étant, la proposition d'un espace autre, dans lequel se produit une sorte de résistance contre les identités imposées et le partage genré des espaces, est mise en avant par ces œuvres.

Il est flagrant que ces œuvres activent alors une sorte de dévoilement, de déplacement et de renversement de l'espace intime/public, voire de suspension de ses fonctions et de la relation entre ce qui est appelé à être dissimulé et ce qui est appelé à être visible.

Perturber ce partage spatial et genré: voilà ce qui rend explicite la nature subversive du déplacement des espaces féminins, comme la salle de bain, vers les musées où ont lieu les manifestations publiques du sang menstruel. Ainsi, l'exposition collective de l'espace intime fragmente la totalité (masculine) de l'espace extérieur et public, l'entaille en faisant ressortir une féminité refoulée. Cette nature subversive sus-explicitée ouvre dès lors (dans le musée) la possibilité «de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée» (Foucault, 2004:18)



Figure 3: Laëtitia Bourget, *Les Mouchoirs Menstruel* (Expiration), Melbourne (Australie), 2005.

Justement, dans son article «Unravelling Foucault's different spaces», Peter Johnson discute des différentes interprétations du concept d'hétérotopie et explique que l'une d'elles, l'«hétérotopie perturbatrice», est fondée sur une conception des espaces autres en tant qu'espaces faits pour résister à la culture dominante. Il montre que pour certains chercheurs (comme par exemple Kevin Hetherington), les espaces autres représentent des sites marginaux, des contre-sites qui préparent les espaces postmodernes à la résistance. Ces espaces fonctionnent aussi comme des espaces liminaux. «[P]armi toutes les tentatives visant à appliquer et à donner un sens à ce concept, dit-il, il existe une association persistante avec les espaces de résistance et de transgression⁹». (Johnson 2006: 81)

Dans ce sens, quand les œuvres menstruelles, hétérotopiques par définition, entrent dans un espace muséal ou une galerie, elles «suspendent, neutralisent ou inversent» le rapport genré qui définit les espaces que nous habitons. Car

l'opposition entre privé et public, individuel et social, intérieur et extérieur n'est que l'efflorescence d'un principe de distribution, de répartition, inhérent certes à toute organisation sociale, mais pouvant traduire des ordres, des logiques, des représentations très diversifiés, dans l'espace et dans le temps. Ce que nous appelons intimité ou rapport à soi n'est pas une donnée intangible ni un invariant transhistorique, car les formes que peut prendre ce rapport à soi sont étroitement tributaires de la place que chacun occupe, du contexte social dans lequel il s'insère et du temps dans lequel il vit. (Hortonéda, 2010: 70).

Ces œuvres mettent ainsi en question les autres espaces de notre vie et l'ensemble des relations qui règnent à l'intérieur de ces espaces.

Si, dans les carnivals, il y a cette possibilité, autant réelle qu'imaginaire, de sortir des relations de pouvoir ou de les renverser même momentanément, l'hétérotopie offerte par ces œuvres rend possible – et *a minima* propose l'idée d'– un renouvellement, voire d'une réinvention des relations sociales hors d'une logique binaire qui les détermine depuis le Moyen âge, comme nous le rappelle Foucault. Cette réinvention sera alors effectuée, d'abord par la révélation voire la mise en évidence de cette logique binaire, puis par son renversement, et finalement par une rupture qui intervient à l'intérieur de ses fonctionnements.

Dorénavant, les musées et les galeries qui exposent le sang genré dans une réappropriation féministe perdent leurs fonctions institutionnelles.

9 “[A]mong all the attempts to apply and make sense of the concept, there is a persistent association with spaces of resistance and transgression”.

Ils deviennent des espaces autres où l'histoire de la discrimination des femmes autant que celle de leurs luttes s'amassent. Ils ouvrent ainsi une place réelle et imaginaire aux autres récits, aux autres histoires et aux sujets autres.

Conclusion

Finalement, l'extension du concept des hétérotopies dans ces œuvres-autres met en évidence comment, d'un côté, les discriminations et les marginalisations sociales, fondées sur les particularités d'un processus biologique, se renforcent en s'appuyant sur les dimensions spatiales; et comment d'un autre côté, en donnant la possibilité de fluidifier entre eux les espaces et les catégories, ces hétérotopies suspendent, voire neutralisent les frontières strictes d'un système dualiste entre privé/public, sale/propre, et famille/société – oppositions intouchables qui imposent, en fin de compte, leurs règles. Mélangeant, les frontières entre l'espace privé et l'espace public, l'espace de la famille et l'espace social, l'espace culturel et l'espace utile – neutralisant dès lors leurs logiques –, ces performances et installations de menstrues étendent le concept d'hétérotopie; elles déstabilisent les concepts genrés de l'espace et transgressent les fonctions toujours sacrées de leurs frontières dans notre société contemporaine.

Ainsi, les femmes artistes accentuent l'écart entre être «sujet» (comme une identité «en devenir» politique) (Dorlin, 2021:110) et «objet» (du désir masculin); elles occupent des espaces de l'art dans lesquels les femmes ne figuraient que comme objets. Ce faisant, elles s'opposent à une approche machiste de l'art qui ignore la subjectivité des femmes et instrumentalise leur corps, telles les «Anthropométries» de Yves Klein, qui en retour provoquent des contestations féministes, comme la performance *Vagina Painting* de Shigeeko Kubota. Face aux Actionnistes viennois, Valie Export confirme cette critique:

Il était intéressant de voir la radicalité et la façon de traiter les matériaux, ainsi que la rupture avec les formes d'art conventionnelles. Mais la rupture ne se produisait pas toujours réellement; par exemple, dans les actions d'Otto Muel, le rôle de la femme est toujours resté réduit. Il n'a jamais témoigné d'une position dans laquelle les femmes seraient des sujets autonomes; [...] je ne veux pas dire que, dans son expression Actionniste de l'époque, il était contre les femmes, mais il n'a pas quitté le monde conceptuel masculin typique, répressif à l'égard des femmes. (Roussel, 2008: 118).

Exposer le sang genré met également en question la fonction traditionnelle des musées comme lieux abritant des œuvres dont le seul sujet

universel demeure masculin.

Féminiser l'espace de la galerie ou du musée par une œuvre d'art-autre, carréalisée avec le sang abject de la menstruation, ne conduit guère à genrer cet espace. *A contrario*, féminiser l'espace fonctionne en réalité comme une stratégie pour rendre fluides les distinctions genrées des autres espaces, voire des espaces basés sur la race et la classe sociale, traversant la distinction entre quartiers populaires et bourgeois par exemple.

On peut poursuivre la réflexion en se demandant si cette extension de l'hétérotopie, qui fluidifie les distinctions de privé/public, masculin/féminin, espace familial/espace social, etc. et suspend leurs frontières, ne signe pas aussi la disparition de l'hétérotopie qui fonctionne comme espace «séparé» et catégorie «alternative». S'agirait-il de «sortir» de l'hétérotopie par cela même (le sang menstruel) qui en figure «l'entrée» à travers les siècles et les cultures? Exposer le sang genré n'est-ce pas tenter d'abolir l'hétérotopie du sang genré?

Bibliographie

- Battista, Kathy. *Renegotiating the Body. Feminist Art in 1970s London*. London & New York: I.B. Tauris, 2013.
- Bouvard, Emilie. «Présence réelle et figurée du sang menstruel chez les artistes femmes : les pouvoirs médusants de l'auto-affirmation». Journée d'études *Les fluides corporels dans l'art contemporain*, le 29 juin 2010, INHA Paris, <http://hicsa.univ-paris1.fr>.
- Burel-Debaecker, Anne. «La danse et le sang, une symbolique du féminin». *Champ psychosomatique*, n° 40, avril 2005, pp. 165-180. DOI 10.3917/cpsy.040.0165.
- Dorlin, Elsa. *Sexe, genre et sexualité, introduction à la philosophie féministe*. Paris: PUR, 2021.
- Douglas, Mary. *De la Souillure . essai sur les notions de pollution et de tabou*. Anne Guérin (trad.). Paris: La Découverte, 1992.
- Doyon, Hélène. *Hétérotopie . De L'in Situ À L'in Socius*. Thèse du Doctorat en Études et Pratiques des arts. Montréal:Université de Québec, 2007.
- Foster, Hal. *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*. New York: The New Press, 1998.
- Foucault, Michel. «Des espaces autres». *Empan*, n°54, février 2004, pp.12-19. DOI 10.3917/empan.054.0012.
- Girard, René. *La violence et le sacré*. Paris: Pluriel, 1972.
- Export, Valie. *Valie Export*. Montreuil-sous-Bois: Editions de l'Œil, 2003.
- Grahn, Judy. *Blood, Bread, and Roses. How Menstruation Created the World*. Boston: Beacon Press, 1993.
- Heritier, Françoise. *Masculin/Féminin I, Dissoudre la hiérarchie*. Paris: Odile Jacob, 1ère éd, 2002.

- Heritier, Françoise. *Masculin/Féminin II, la pensée de la différence*. Paris: Odile Jacob, 1996.
- Hetherington, Kevin. *The Badlands of Modernity. Heterotopia and Social Ordering*. London & New York: Routledge, 1997.
- Hortonéda, Jeanine. «Utopie Et Hétérotopie. En Quête De l'intime». In *Érès/Empan*, n° 77, janvier 2010, pp. 69-78. <https://www.cairn.info/revue-empan-2010-1-page-69.htm>.
- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Minuit, 1977.
- Johnson, Peter. "Unravelling Foucault's different spaces". In *History of the Human Sciences*, Vol. 19, n° 4, nov 2006, pp. 75- 90. DOI: 10.1177/0952695106069669.
- Lupton, Mary Jane. *Menstruation and psychoanalysis*. Urbana: University of Illinois Press, 1993.
- Navarro Swain, Tania. «Les hétérotopies féministes : espaces autres de création». Colloque international *La recherche féministe francophone ruptures, résistances et utopies*. Toulouse, 17-22 septembre 2002. https://www.tanianavarroswain.com.br/francais/anah3.htm#_ftn1.
- Roussel, Danièle, *L'Actionnisme viennois et les Autrichiens*. Nicole Thiers (trad.). Dijon: Presses du Réel, 2008.
- Soja, Edward W. *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory and the Politics of Difference*. London: Verso, 1989.
- Tickner, Lisa. «The Body Politic: Female Sexuality & Women Artists since 1970». In *Art History*, vol. 1, n° 2, June 1978, pp. 236-251.
- Tiegs, Vanessa. "Introduction". *Menstrala*. <https://www.vanessatiegs.com/menstrala/>.
- West, Cornel. *Keeping Faith. Philosophy and Race in America*. New York: Routledge, 1993.