

Autobiographie et politique dans l'œuvre de la plasticienne cubaine Tania Bruguera

Renée-Clémentine Lucien

Université Paris-Sorbonne

Resumen : Pour faire entendre un discours traversé par l'Histoire collective de Cuba et l'expression d'une réaction aux forces de Pouvoir, la performeuse Tania Bruguera expose son corps comme le lieu rituel d'un acte politique. C'est dans cette perspective qu'elle rend hommage aux performances d'Ana Mendieta, exilée aux Etats-Unis, produites dans la décennie de 1970-1980, dans des *reenactements* visant à lui faire une place dans l'histoire de l'art cubain dont elle avait été exclue. Elle érige aussi son corps en théâtre du suicide collectif des premiers habitants des Antilles, les Taïnos refusant leur asservissement par les Conquistadors espagnols.

Mots-clés : Performance, corps féminin, rituel politique, Histoire, Mémoire

Resumé : La autora de performance cubana Tania Bruguera expone su cuerpo convertido en lugar ritual de un acto político para expresar un discurso impregnado por la Historia colectiva y reaccionar contra las fuerzas del Poder. Desde este enfoque, rinde homenaje a las performances de Ana Mendieta exiliada en Estados Unidos realizadas en la década del 70, mediante *reenactements* con vistas a insertarla en la historia del arte cubano de la que había quedado excluida. También ella convierte su cuerpo en teatro del suicidio colectivo de los primeros habitantes de las Antillas, los Taínos reacios al sojuzgamiento de los Conquistadores españoles.

Palabras claves : Performance, cuerpo femenino, ritual político, Historia, Memoria

*

Introduction

Ce travail sur Tania Bruguera s'inscrit dans le prolongement de celui consacré à l'œuvre de deux femmes cubaines, Ana Mendieta et Sandra Ramos. Tania Bruguera, née à La Havane en 1968, a d'abord étudié à l'Institut Supérieur des Arts de San Alejandro de la Havane, lieu de formation obligé pour tous les artistes de sa génération dans laquelle l'on a vu émerger des créateurs aujourd'hui internationalement connus, puis aux Etats-Unis, au Chicago Art Institute. Cette visibilité internationale a été, comme on le sait, rendue propice par la crise que traversait l'Île, pendant la Période Spéciale en Temps de Paix, décrétée par le gouvernement révolutionnaire cubain après 1990, consécutivement à l'effondrement du bloc socialiste. Incapable de prendre entièrement en charge l'encadrement matériel de la production artistique, le gouvernement cubain dut laisser une plus grande marge de manœuvre aux artistes. Ils purent ainsi se faire connaître à l'étranger et trouver une place sur le marché de l'art. Née presque la même année, Sandra Ramos (1969) se met en scène, pareillement à Tania Bruguera, non pas en utilisant son corps vivant comme sujet et objet à l'instar de la première, mais en se projetant dans le personnage d'Alice au Pays des Merveilles, de Lewis Carroll. Retravaillant le motif du personnage confronté aux bouleversements d'un univers qui le déstabilisent, elle se montre, en Sandra-Alicia projetée au cœur des Merveilles de la Période Spéciale qui a transformé Cuba en un lieu d'étrangeté pour ses habitants paupérisés à l'extrême, dans des variations inspirées des gravures de George Teniell, elles-mêmes inspirées de l'œuvre littéraire anglaise, en ayant recours à la technique mixte de la gravure et de la digitalisation, tout en cubanisant les décors et en déclinant par ailleurs le motif de la femme-île¹. Dans le cas de ces deux artistes, il est impossible d'ignorer l'héritage de la Cubano-Etatsunienne Ana Mendieta, de vingt ans leur aînée, née en 1948, envoyée aux Etats-Unis à l'âge de 12 ans par son père convaincu de complicité avec les antirévolutionnaires appuyés par la CIA, lors du débarquement de la Baie des Cochons, d'avril 1961, et morte tragiquement à New York, à 37 ans. Très imprégnée par les expériences de l'art conceptuel, que son professeur Hans Breder mettait en œuvre à l'Université d'Iowa, en particulier, celles du Body Art et du Land Art, en vogue aux Etats-Unis, elle avait inauguré un modèle de performance original dans la décennie des années soixante-dix et quatre-vingt du XXe siècle, en marquant ainsi de son empreinte les codes d'une dramaturgie rituelle et d'une grammaire inédite dans les arts plastiques féminins cubains. Nous verrons que le corps de Tania Bruguera, qui revendique par son œuvre le lien ombilical la reliant à Mendieta, s'expose dans un dispositif performatif pour faire entendre un discours traversé par le poids de l'Histoire collective et l'expression de la réaction à la violence des forces de Pouvoir, ce que le critique d'art cubain Gerardo Mosquera a conceptualisé sous la dénomination de *autobiografía centrífuga*². Il est question, en somme, d'un art autobiographique où l'on met en jeu son propre corps, mais dédié à l'expression de préoccupations de toute une communauté, repérables tant dans l'œuvre artistique d'Ana Mendieta, de Sandra Ramos que de Tania Bruguera. Pour ce qui concerne Bruguera, le corps ainsi conçu se montre au spectateur comme le lieu rituel d'un acte politique, où la performance lui confère le rôle d'un tabernacle où le moi individuel s'esquive pour prendre en charge

1 Voir l'article de Lucien, Renée Clémentine, « Alice au Pays de la Révolution dans l'œuvre de l'artiste cubaine Sandra Ramos ». 15 mai 2015 <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal/lucien.pdf>>.

2 MOSQUERA, Gerardo, « De regreso », *Encuentro de la cultura cubana*, Madrid, n° 15, invierno de 1999/2000, p. 147-153.

la voix de la mémoire collective. De façon paradoxale, c'est parfois par le silence que s'exprime cette voix, celle de ce que la chercheuse Yolanda Wood appelle l'alter ego de l'artiste³.

1/ Variations autour des performances d'Ana Mendieta

Le corps de l'Histoire, l'Histoire rendue visible par le corps de l'artiste prend d'abord forme, – il convient de se rappeler l'étymologie « per forma » du genre qu'est la performance –, dans l'œuvre de Bruguera par le biais de *reenactements* des performances d'Ana Mendieta. Bruguera cherchait à faire revivre Ana Mendieta par la reproduction physique de ses performances. L'hommage de Bruguera n'était pas seulement dédié à la féministe militante des années 1970, marquée par la mode de l'art anti-muséal et engagée dans le rude combat contre la violence symbolique et phallogratique de la société. Il était rendu, par l'implication physique, à celle qu'il s'agissait d'intégrer dans l'histoire de l'art de Cuba dont elle avait été exclue. Il a été question à propos de ce type d'art de sa parenté avec le théâtre, comme le théorisa Paul Ardenne, dans *L'Age contemporain* : « 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'event* vulgarisés dans les années soixante : autant de pratiques convergentes inconcevables sans un espace scénique. Le théâtre suppose aussi la présence réelle, l'implication physique, le corps disponible⁴ ». Mais il faut insister sur le fait que le corps disponible de Bruguera n'obéisse pas aux règles de la représentation. C'est ce qu'elle exprime elle-même, en déclarant : « No me interesa actuar, yo no interpreto personajes ». L'exhibition de sa nudité n'est pas mise au service d'une féminité provocatrice, revendicatrice d'un genre, au sens féministe du terme, à la différence de Mendieta qui signe dans certaines de ses performances son appartenance à un genre en simulant un viol qu'elle fait photographier, *Rape Performance*, en 1973, à l'Université d'Iowa. Dans un premier temps, ce qui oriente le travail de l'artiste, c'est la volonté d'établir un dialogue avec l'artiste Mendieta obsédée par l'affirmation d'une identité souffrante et tronquée par le traumatisme de l'exil auquel l'avait condamnée l'histoire tendue de ses parents avec la Révolution. Militante et rebelle, tout comme le fut Mendieta, Bruguera met en évidence son souci de montrer des pratiques d'oppression et de marginalisation sociale et politique, inscrites dans l'Histoire de son pays.

La mort violente et prématurée de Mendieta ne laissa pas indifférentes les Cubaines, même celles restées dans l'île et proches de la Révolution. On en veut pour preuve le poème vibrant et élégiaque de Nancy Morejón, « Mendieta ». Cette mort intervint dans les années 1980, après qu'une autorisation lui avait été octroyée, dans le cadre du *Diálogo* permettant à quelques artistes de revenir très éphémèrement au paradis perdu. C'était également une année de remise en question des canons et paramètres imposés dans la littérature et les arts en général, durant le quinquennat gris de la culture à Cuba (1971-1976). Exclue par son statut d'exilée de la communauté des artistes cubains, les arts et la poésie cherchent donc à la rendre visible.

3 WOOD, Yolanda, « La aventura del silencio en Tania Bruguera », *Arte Cubano*, n° 3, La Habana, 2000, p. 34-37.

4 ARDENNE, Paul, « L'Age contemporain », *Art*, Paris, Edition du Regard, 1997, p. 46.

Ana adoraba esas figuraciones
Porque le traían memoranzas,
Viejas, sonoras, dulces memoranzas
De cierto callejón del Sur, en el Vedado,
Ana lanzada al vacío.
Ana nuestra de la desesperanza,
Esculpida tú misma en el cemento hostil de Broadway.
Un desierto como el desierto
que en contraste en los orfanatos,
Un desierto amarillo y gris te alcanza
y te sujeta por los aires⁵.

Les premières performances de Tania Bruguera ramènent, sous une forme rituelle, le corps de Mendieta dont elle reprend la gestuelle, dans le même dispositif que son aînée, pour réparer le déni de cubanité dont elle fut victime.

Dans la série de performances intitulée *No por mucho madrugar amanece más temprano*, dont le titre rappelle un dicton espagnol qui recommande la prudence plutôt que la précipitation, réalisée en 1986, dans une pièce de la Photothèque de La Havane, 14 ans après que Mendieta eut réalisé ses premières performances en Iowa, Bruguera, fraîchement diplômée de l'Académie de San Alejandro, s'exhibe devant un public d'amis artistes et d'étudiants, en donnant à voir ses avant-bras maculés de sang frais de porc et de peinture rouge. Elle partage avec Mendieta la fascination à l'égard du sang, de sa symbolique vitale et sa puissance performative à l'endroit du public. Utilisant la documentation trouvée dans le catalogue de la rétrospective du New Museum of Contemporary Art de Withney, organisée par Olga Viso⁶, Bruguera réanime les performances de Mendieta créées par son corps dessinant des traces de sang sur un mur vertical. La documentation photographique montrait sur un triptyque des gestes rituels évocateurs de la Santería, rituel synchrétique, et marqueur de son identité cubaine, où sa présence finit par être dissoute dans les traces. Si Bruguera conçoit d'abord de se faire photographier dans la même posture qu'Ana Mendieta, elle réinvente cependant l'acte de la performance, pour la bonne et simple raison que le spectateur est sommé de prendre part à la réalisation, et de ce fait, la performance obéit, selon le concept forgé par Bruguera elle-même, à la dynamique du « Momento político específico ». La réalisation de la performance est en connexion directe avec le contexte politique dans lequel elle a lieu, ce qui retentit forcément sur sa réception qui ne peut se concevoir que dans un processus évolutif. En 1996, la performance où furent détruites les photographies de la série créée par Bruguera sous la pression des ayants-droits de Mendieta avait la puissance d'un acte d'adieu. Tout son travail fut avant toute chose un hommage individuel, le geste émotionnel de relation avec une artiste admirée, devenue une icône, non la représentation du personnage d'Ana Mendieta. Puis il fut également, ainsi que l'exprima la performeuse Bruguera, un manifeste destiné à revendiquer la place légitime d'Ana parmi les créateurs de l'art cubain.

5 MOREJÓN, Nancy, *La Habana expuesta, Bilingual Anthology*, La Habana, Ediciones Vigía, Col. Del San Juan, 2012, p. 67.

6 VISO Olga, historienne de l'art, a été commissaire de l'exposition *Ana Mendieta : Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985* du Whitney Museum of American Art, New York, en 2004. Cette exposition fut également visible au Miami Art Center.

Selon ses dires, pour répudier la représentation du politique, elle récuse ce qui dans la vie politique est un théâtre, une représentation de ce qui ne se réalise jamais, et la façon dont elle use de son corps vise à déjouer cette illusion. Dans le but de « crear un verdadero acto político », elle privilégie, outre la présence de son corps offert au regard des spectateurs, les matériaux organiques, la terre, les cheveux, des chairs d'animaux, comme dans la performance *El peso de la culpa* réalisée le 4 mai 1997, lors de Biennale de La Havane, chez elle, avec pour public les visiteurs de la manifestation. Dans cette performance, s'engage un dialogue avec la Ana Mendieta qui avait entrepris un long voyage de retour vers les traces des origines amérindiennes du peuple cubain saccagées par les découvreurs, celles des Tainos, après son premier retour dans son île natale, dans le cadre de l'Opération *El Diálogo*. Les retrouvailles entre 1980 et 1983 avec Cuba, son travail avec l'artiste Juan Elso très engagé dans la ritualisation de l'art afro-cubain, avaient consolidé son goût déjà patent de la performance tenant du rituel, mais cette fois, autour des divinités Tainos de Cuba. Les mises en scène de son corps par Mendieta dans des performances réalisées selon des rites de la Santería, la religion afro-cubaine, à New-York, puis les silhouettes des divinités amérindiennes creusées par elle dans les grottes de las Escaleras de Jaruco près de La Havane, inspirent sans doute à Bruguera *El peso de la culpa*. Dans cette performance, le corps de l'artiste présente l'Histoire nationale comme le lieu d'une oppression, sous le signe du drapeau cubain, dont le chromatisme symbolique a été modifié, et produit à partir du tissage de cheveux par la plasticienne elle-même. Devant elle, à ses pieds, un récipient contient de la terre. Elle répète l'acte de manger de la terre que pratiquaient les Tainos, les premiers habitants de l'île, en signe de résistance aux envahisseurs espagnols. Devant le drapeau endeillé, Tania Bruguera se tient debout, et un agneau écorché s'enroule autour de son cou. L'agneau est lié à la symbolique de celui que l'on assujettit à un pouvoir, de la docilité. En revanche, Bruguera lui assigne, par sa performance, la capacité de résistance, celle de la résistance par la mort, par le suicide consenti, ritualisé dans l'ingestion prolongée de la terre pratiquée par les Indiens des Antilles. La performance se déroule face aux spectateurs qui l'observent tandis qu'elle ingère pendant quarante-cinq minutes un mélange de la terre de Cuba et d'eau, à la mémoire des Tainos, qui pratiquaient ainsi un suicide rituel pour se soustraire à la domination des Espagnols. Que dit, que subit le corps de Bruguera dans ce rituel synchrétique où le sang de l'agneau victime, référence au christianisme, se mêle à la terre des Tainos mais également se réfère au rituel archaïque de communion avec la Terre-Mère, comme celui pratiqué par Mendieta? Quels risques fait-elle courir à son corps en s'enduisant de matière organique, de sang, en se couvrant du corps écorché d'un animal sanguinolent ? Ce qui s'offre au regard du spectateur cubain est une performance où le corps dit l'Histoire d'une catastrophe, celle de la destruction des Tainos, préférant le suicide à l'assujettissement mais peut-il ne pas se rappeler que « comer tierra » à Cuba veut également dire vivre très mal, dans le contexte de pénurie de nourriture de la Période Spéciale? Au plan de la réception, évidemment polysémique, l'artiste soumet le spectateur à une phénoménologie puissamment agissante dont il ne sort pas indemne. Son corps est mis à l'épreuve presque autant que celui de Bruguera. Comme le souligne l'historienne de l'art Corina Matamoros, « Las obras de Bruguera pueden olerse, tocarse, inundarnos con el gesto o con la experiencia de un acto⁷ ».

7 MATAMOROS, Corina, *Las cabezas trocadas*, Editorial, septiembere de 2003, La Habana. 15 mai 2015 <www.taniaibruguera.com/cms/509-1-Las+cabezas+trocadas+editorial.htm>.

2/ Les voix de l'autobiographie politique

Artiste de la post-utopie, pour reprendre la catégorie de Gerardo Mosquera, dont l'œuvre s'ébauche dans les années 90, après l'effondrement du bloc socialiste et pendant la Période Spéciale, dans son pays exténué par les pénuries de toute sorte, Tania Bruguera a continué comme d'autres artistes, de produire de la « superestructura », comme le dirait Mosquera⁸, en s'emparant, par la force des choses, d'un espace d'interrogation et de discussion sur la société désenchantée issue de la Révolution, autre que celui des canaux officiels de la culture et de la politique. L'émergence d'une veine autobiographique va de pair avec l'appesantissement de cette conjoncture dépressive sur la société cubaine. Le malaise ressenti à l'échelle individuelle par ces jeunes plasticiennes, au lieu de susciter un processus de création marqué par un repli en soi, un ancrage du regard en soi, donne lieu au contraire à un discours, une esthétique où le corps de la femme cherche à faire éclater la dimension simplement autoréférentielle. Dans l'œuvre créée, le corps, à la fois sujet et objet, s'offre dès lors comme caisse de résonance des tensions sociales qui l'affectent, comme l'allégorie d'une résistance contre toutes les forces qui le contraignent et en quête d'un nouvel horizon. Allégorie dans le sens où l'entend Walter Benyamin, comme l'action qui transforme en ruines les sens établis et figés, et par ce processus, son auteur œuvre comme un archéologue qui parvient à bâtir un nouveau sens pour sa société, au lieu de poursuivre une essence éternelle et définitive, en l'occurrence, celle de la Révolution.

Zaida Capote Cruz introduit son essai consacré à la reconnaissance de la place des femmes cubaines dans le processus de la construction nationale « La Nación íntima », publié en 2008, par un commentaire sur sa réception de la performance réalisée par Tania Bruguera lors de la 8^{ème} Biennale des Arts Plastiques de La Havane, le 15 décembre 2003. Intitulée *Autobiografía*, le théâtre en était une grande salle du Museo de Bellas Artes, et le dispositif qui s'offrait non seulement au regard du spectateur mais surtout à son oreille, se composait d'une tribune, au centre de laquelle un microphone était disposé. De plusieurs haut-parleurs, s'échappaient continuellement des voix, hors de la présence du corps dont elles émanaient et qui configuraient un concentré de l'Histoire de Cuba des 4 dernières décennies, où se succédaient des consignes politiques révolutionnaires de Fidel Castro, notamment les plus offensives telles que « Socialismo o Muerte ». Tania Bruguera, dont on entendait également la voix était, elle aussi, absente, et le corps national se construisait donc par un hors-champ, par une absence-présence. Pour ce qui est de la réception, Zaida Capote écrit que :

Lo que percibí fue la capacidad de autorrepresentación de las mujeres como parte integrante de una sociedad - una voz más en el coro- y la borradura del cuerpo femenino en el discurso político como cuerpo específico. En ausencia del cuerpo -de todos los cuerpos, cierto- y su huella auditiva conformaba, según la artista, el recorrido de una autobiografía personal, aunque también colectiva, en la que podríamos reconocernos sus visitantes. ¿Cómo el performance negocia su identidad en la Historia y la representación de la nación cubana? La obra de Bruguera es una metáfora reciente de

8 MOSQUERA, Gerardo, *op.cit.*

cuán difícil es aún ubicarnos satisfactoriamente dentro de esa representación de lo nacional⁹.

Dans cette « évocation acoustique de l'Histoire nationale » conçue et mise en scène par Bruguera, l'archéologie allégorique dont parlait Walter Benyamin ne serait pas sans rapport avec ce que la conservatrice du Musée des Beaux-Arts, Corina Matamoros, analyse comme le travail « d'une muséologue », qui construit et réunit des voix d'une collectivité historique dans la durée. Mais ce qui attire l'attention dans le cas de cette performance, par définition art conceptuel de l'éphémère, antinomique de la tradition de la conservation muséale, réalisée dans un monument abritant nombre d'œuvres dédiées à la geste révolutionnaire dans la durée, c'est que sa puissance performative réside paradoxalement dans le surgissement d'un happening qui ne vécut que l'espace de quelques heures pour donner corps à un acte politique répétitif par excellence, celui de la propagande diffusée par des slogans depuis plus de cinq décennies. S'appliquer à faire surgir la voix de l'Histoire dans ce dispositif vocal, surprendre le public en lui faisant entendre des slogans, une rhétorique dont les éclats sonores faisaient vibrer les parois de la salle, pouvait paraître transgressif. L'allégorie pouvait signifier qu'ils sont devenus des objets de musée, d'un passé à dépasser en le chargeant d'un sens nouveau.

Le silence du corps de Bruguera est paradoxalement constitutif de l'impact performatif de son esthétique, de son code personnel, et joue pleinement son rôle au plan de la sensation qu'elle éveille chez celui qui assiste à son action. On en veut pour preuve ce qu'elle a présenté sous le titre oxymorique de *El cuerpo del silencio*, en 1997. Selon Bruguera, « El arte es como crear un mundo », et les espaces où elle travaille se présentent souvent comme des lieux retirés où viennent jusqu'à elle ceux qu'elle soumet à une phénoménologie de l'extrême. S'étant constitué une sorte de cavité sanguinolente de viande de brebis et de viscères dégageant une odeur crue et écœurante, l'artiste y a installé son corps entièrement dénudé faisant montre de son goût pour les mises en scène extrêmes de son corps. Pendant des heures, munie d'un crayon, Bruguera s'est employée à corriger des pages d'un livre d'Histoire, de l'histoire officielle de Cuba. Une fois la correction terminée, elle s'est ingénieusement à faire disparaître avec sa langue les feuillets portant son écriture. Comment l'Histoire nous est imposée? Que pouvons-nous en faire? Geste politique d'autocensure, action rituelle parachevée par une longue tentative d'ingestion des pages corrigées de sa main.

Conclusion

Des quelques exemples que nous avons sélectionnés pour explorer le travail de Tania Bruguera, il ressort que l'artiste a choisi son corps comme lieu d'expression d'une Histoire qui excède les frontières de son propre conditionnement autoréférentiel. Elle privilégie l'éphémère et on peut déceler dans ses performances une appétence pour l'extrême dans des dispositifs requérant un décodage multidimensionnel, qu'elle impose à son corps auquel elle dénie le statut de personnage. Comme beaucoup d'autres artistes cubains, elle répugne à ce que son œuvre soit reçue et comprise exclusivement comme un dialogue forcené avec les forces politiques agissantes de son pays car si son

9 CAPOTE CRUZ, Zaida, *La Nación íntima*, La Habana, Ediciones Unión, 2008, p. 6.

corps est toujours agi par des forces de pouvoir, celles-ci peuvent aussi se définir comme transhistoriques et polysémiques.

Bibliographie

- ARDENNE, Paul, « L'Age contemporain », *Art*, Paris, Edition du Regard, 1997.
- CAPOTE CRUZ, Zaida, *La Nación íntima*, La Habana, Ediciones Unión, 2008.
- LUCIEN, Renée Clémentine. « Alice au Pays de la Révolution dans l'œuvre de l'artiste cubaine Sandra Ramos ». 15 mai 2015 <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal/lucien.pdf>>.
- MATAMOROS, Corina, *Las cabezas trocadas*, Editorial, septembre de 2003, La Habana. 15 mai 2015 <<http://www.tanaiabruquera.com/cms/509-1-Las+cabezas+trocadas+editorial.htm>>.
- MOREJÓN, Nancy, *La Habana expuesta, Bilingual Anthology*, La Habana, Ediciones Vigía, Col. Del San Juan, 2012.
- MOSQUERA, Gerardo, « De regreso », *Encuentro de la cultura cubana*, Madrid, n° 15, invierno de 1999/2000, p. 147-153.
- VISO, Olga, *UNSEEN MENDIETA, The Unpublished Works Of Ana Mendieta*, London, Munich, Berlin, New York, Ed. Prestel, 2008.
- WOOD, Yolanda, « La aventura del silencio en Tania Bruguera », *Arte Cubano*, n° 3, La Habana, 2000, p. 34-37.