À l'épreuve

**N° 5 | 2018**
**Habiter**

# Habiter le monde à travers l'écogynie

***Maïlys GIRODON***

**Édition électronique :**
**URL :** https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-5/2723-habiter-le-monde-a-travers-l-ecogynie
**DOI :** numerev_2093
**Date de publication :** 18/02/2018

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : GIRODON, M. (2018) Habiter le monde à travers l'écogynie. *À l'épreuve*, (5). https://doi.org/10.34745/numerev_2093

Envisager l’habiter au prisme de l’*écogynie* revient à établir des liens entre différents champs, comme ceux de l’art et de la philosophie. En effet, l’*écogynie* articule des références artistiques et théoriques dépliant un double corpus qu’oriente une esthétique de la trace. Ce texte se propose ainsi d’étudier la notion d’habiter à travers les traces visibles et invisibles laissées dans les corps et dans les paysages, puisqu’elles peuvent guider vers une manière d’habiter différemment la Terre. Nous verrons, de manière synthétique dans le cadre de cet article, en quoi les œuvres de l’artiste cubano-américaine Ana Mendieta (La Havane, 1948 – New-York, 1985), analysées au regard de certains écrits de Jacques Derrida (El Biar, 1930 – Paris, 2004), principal théoricien de la trace, permettent de concevoir l’étendue des horizons ouverts par la notion d’*écogynie*. Il s’agit en premier lieu de définir cette notion, consolidée dans un second temps grâce à la pensée derridienne. Enfin, l’œuvre d’Ana Mendieta est étudiée à travers la trace qu’elle laisse depuis ses chairs dans l’environnement naturel, permettant de penser une manière d’habiter le monde à travers l’*écogynie*.

---

**Mots-clés :**

---

Envisager l’habiter au prisme de l’*écogynie* revient à établir des liens entre différents champs, comme ceux de l’art et de la philosophie. En effet, l’*écogynie* articule des références artistiques et théoriques dépliant un double corpus qu’oriente une esthétique de la trace. Ce texte se propose ainsi d’étudier la notion d’habiter à travers les traces visibles et invisibles laissées dans les corps et dans les paysages, puisqu’elles peuvent guider vers une manière d’habiter différemment la Terre. Nous verrons, de manière synthétique dans le cadre de cet article, en quoi les œuvres de l’artiste cubano-américaine Ana Mendieta (La Havane, 1948 – New-York, 1985), analysées au regard de certains écrits de Jacques Derrida (El Biar, 1930 – Paris, 2004), principal théoricien de la trace, permettent de concevoir l’étendue des horizons ouverts par la notion d’*écogynie*. Il s’agit en premier lieu de définir cette notion, consolidée dans un second temps grâce à la pensée derridienne. Enfin, l’œuvre d’Ana Mendieta est étudiée à travers la trace qu’elle laisse depuis ses chairs dans l’environnement naturel, permettant de penser une manière d’habiter le monde à travers l’*écogynie*.

# La notion d’*écogynie*

L’*écogynie* est un néologisme que j’ai créé afin d’orienter le regard vers les traces qui

se logent dans les corps et dans les paysages. C'est au constat des stigmates contemporains[1] présents dans les sols terrestres et dans les chairs corporelles, que la trace s'impose comme la principale source d'inspiration de la notion d'*écogynie*. Visible dans le présent, la trace ne peut toutefois s'y restreindre : « C'est ce qui nous a autorisé à appeler *trace* ce qui ne se laisse résumer dans la simplicité d'un présent[2] ». Pour Derrida, comme pour Mendieta, faire trace revient à poser la question du sens. Comme elle est de l'ordre du double, la trace n'apparaît jamais seule obligeant à se placer depuis un lieu *originaire* :

> *La trace est en effet l'origine absolue du sens en général. Ce qui revient à dire, encore une fois, qu'il n'y a pas d'origine absolue du sens en général. La trace est la différance qui ouvre l'apparaître et la signification. Articulant le vivant sur le non-vivant en généra*l, origine de *toute répétition, origine de l'idéalité, elle n'est pas plus idéale que réelle, pas plus intelligible que sensible, pas plus une signification transparente qu'une énergie opaque*[3].

Ainsi, la trace renvoie à ce qui permet son apparition, articulant l'absence et la présence de l'objet dans le signe. Selon Derrida, le signe est d'abord une unité linguistique[4] constituée matériellement par le signifiant et conceptuellement par le signifié. Les différences phoniques prononcées oralement modifient l'écriture, parfois sans laisser de trace[5]. L'approche linguistique de la trace place le corps au centre de la réflexion : c'est lui qui ressent et transforme la langue en s'exprimant. Depuis sa matérialité, le corps rend possible les traces qui marquent les échanges entre les êtres vivants. Cette enveloppe, apparence, vecteur d'appartenance au monde visible est, selon Derrida, « archive[6] ». Ainsi, le corps renferme dans ses tissus des histoires dont le contenu et la temporalité peuvent demeurer impénétrables : il interagit dans l'environnement à travers ses mémoires inconnues, oubliées ou manquées.

L'écogynie se dévoile de cette manière : dans un dialogue entre les traces visibles et invisibles que revêtent malgré eux les corps dans leurs interactions avec l'environnement. La notion s'attache, à travers les traces laissées par les interventions humaines dans les paysages culturels ou naturels, à décrypter les résonances que produisent ces traces, mettant en évidence les interpénétrations propres à l'ensemble du vivant.

Dans sa création, le néologisme est aussi inspiré de la pensée écoféministe, que l'activiste indienne Vandana Shiva et la sociologue allemande Maria Mies définissent ainsi :

> [E]nsemble avec beaucoup d'autres femmes, nous avons commencé à entrevoir le lien étroit entre la relation d'exploitation et de domination de la nature par l'homme (mise en place par la science moderne réductionniste depuis le 16e siècle) et la relation d'exploitation et d'oppression des femmes

> par les hommes qui prédomine dans la plupart des sociétés patriarcales, même dans les sociétés industrielles[7].

Toutefois la conception du mot *écoféminisme* est attribuée à la femme de lettres Françoise d'Eaubonne :

> Bien que Sulamith Firestone ait déjà fait allusion au contenu écologique du féminisme dans *La Dialectique du Sexe* [1970], cette idée est restée à l'état de germe jusqu'en 1973. Elle fut reprise par certains membres du « Front Féministe » qui l'inscrivit d'abord sur son manifeste, puis y renonça ; leurs auteurs se séparèrent alors d'un nouveau mouvement si timoré, et fondèrent un centre d'information, « Ecologie-Féminisme Centre », destiné à devenir plus tard, dans leur projet le creuset d'une analyse et le départ d'une nouvelle action : l'*écoféminisme*[8].

Le courant émerge simultanément aux quatre coins du monde avec la naissance de mouvements militants comme *Chipko* en Inde (1973), *Green Belt Movement* au Kenya (1977) ou la *Women's Pentagon Action* aux États-Unis (1980). L'écoféminisme regroupe un large corpus de textes majoritairement anglophones[9] puisque le mouvement est surtout mené aux États-Unis. À cette période, Ana Mendieta entre à l'Université d'Iowa. Au vu de son œuvre qui tisse des liens entre féminin, nature et culture, elle est répertoriée dans le corpus d'art écoféministe par la femme de lettres et critique Gloria Feman Orenstein[10] (1938, New-York) qui voit la série de performances *Silueta* (1973-1980) comme un argument en faveur de cette orientation :

> [Ana Mendieta] exécute des rituels où elle se fond à l'esprit et à la matière de la Terre-Mère : elle imprime sur la terre l'image de son corps, les bras levés comme dans le motif de la Déesse crétoise et minoenne, pour ensuite faire exploser de la poudre [à canon] sur le contour. De telles images en forme de silhouettes imprimées dans la terre consacrent la revendication que fait la femme contemporaine de sa lignée maternelle spirituelle à partir de la Terre-Mère[11].

**Ana Mendieta, *Untitled (from the Silueta Series)*, 1976**
Photographies couleur 50, 8 x 40, 6 cm, Salina Cruz, Mexico. Courtesy of the Estate of Ana Mendieta and Galerie Lelong.

*Untitled (from the Silueta Series)* montre, par exemple, l'empreinte du corps de l'artiste les bras levés. Toutefois, Mendieta se défend des critiques d'Orenstein lors d'une conférence donnée en 1981 à l'Université Alfred située à l'ouest de New-York et affirme

qu'elle ne fait pas précisément référence à la déesse serpent crétoise et minoenne. Par la suite, elle décide de ramener ses bras le long du corps[12]. Mendieta refuse de verrouiller son œuvre. Bien que féministe, elle ne souhaite pas que son travail y soit directement relié puisqu'elle s'adresse d'abord à toutes les expériences humaines. Selon elle, son histoire est aussi celle que les autres traversent[13]. Le caractère spirituel qu'elle confère à son œuvre l'amène à parler plus volontiers de la déesse de la Terre-Mère[14], comme d'une terre que chacun doit retrouver afin de se reconnecter à soi et à la nature. À ce titre, l'historienne de l'art Abigail Solomon-Godeau écrit :

> Même si elles [ses performances] oscillent entre le corps individualisé de l'artiste (ou sa trace dans les *Silueta*), et la scénographie visuelle générique de corps de femme dans ses travaux sur papier, ses œuvres résistent à toute universalisation – mythique ou autre – par la place obsessionnelle qu'elles accordent aux différences sexuelles et corporelles[15].

Mendieta et Derrida font part de leur sentiment d'habiter un monde pluriel, qu'aucun mouvement ou courant ne saurait réduire. C'est pourquoi l'écogynie fait en premier lieu référence à la notion de trace. Mendieta rejoint ainsi un point important de la pensée derridienne, notamment développé dans le texte « *Geschlecht* : différence sexuelle, différence ontologique[16] » dans lequel le philosophe (re)place l'être humain dans un ensemble plus grand, celui du *Dasein*[17] qui fait référence à l'*être-là* en tant que présence. L'éthique du *Dasein* précèderait toutes considérations relatives à la sexuation des organes. Ainsi l'écogynie permet d'analyser l'œuvre d'Ana Mendieta sous un angle plus grand : celui, avant tout, d'un être humain qui, par la trace qu'il laisse dans le paysage naturel ou culturel, ne cherche qu'à transmettre le besoin de liberté inhérent au corps de chaque individu.

## La trace indicatrice de l'habiter

Les traces laissées par Mendieta et Derrida résonnent dans un écho similaire à travers la pensée de la déconstruction[18], peut-être parce que leurs histoires personnelles sont intimement liées à leurs œuvres. Majoritairement théorisée par Derrida, la déconstruction peut se définir par la quête de transmission de meilleures connaissances dans l'interprétation des traces vues, vécues et intériorisées dans les cultures occidentales. Mendieta a elle aussi travaillé en ce sens et écrit un texte titré *La Lutte pour la Culture est Aujourd'hui la Lutte pour la Vie*[19], dans lequel elle évoque la déculturation de la culture américaine.

Née à La Havane en 1948, dans une famille catholique éminente du pays, Mendieta fut exilée en 1961[20] aux États-Unis par ses parents craignant la répression croissante du régime castriste en place depuis 1958. Avec sa sœur aînée Raquelin, elle se déplace de familles en institutions d'accueil avant que leur mère ne les rejoigne avec leur petit frère en 1966, après que leur père, accusé de collaborer avec la CIA, a été

emprisonné[21]. Ce déracinement est le premier déchirement que connaît Mendieta. L'exil lui fait vivre de près le sentiment de non-appartenance et marque l'ensemble de son œuvre :

> Ce fut une expérience très dure, car je me sentais coupée de tout ; c'était un vrai choc des cultures. L'Amérique est une société bigarrée, mais je venais d'un pays où tout le monde était pareil. Quand plus tard, j'ai appris la langue et que j'ai pu converser avec d'autres gens, je me suis rendue compte que nous regardions un même événement, que nous en discutions mais que nous avions une façon très différente de l'envisager. J'ai pris conscience à ce moment-là que je vivais dans un petit monde à moi, dans ma tête. Je ne souffrais pas de ne pas être comme les autres, mais, jusque-là, je ne m'étais pas rendu compte à quel point les gens étaient différents. L'idée de trouver une place dans la terre et d'essayer de me définir vient de cette prise de conscience[22].

En 1967, Mendieta intègre l'Université d'Iowa et obtient en 1972 une maîtrise de lettres et un mastère en peinture, médium qu'elle abandonne pour la photographie et la vidéo avec lesquelles elle réalise des performances à l'Université. Hans Breder, son professeur et amant, dirige le master en Intermédia et la guide sur les pas de Bruce Nauman, Dennis Oppenheim et Vito Acconci. Par la suite, Mendieta réalise ses performances dans la nature où elle laisse la trace de son corps *via* le sang, le feu, l'eau et la terre. Elle titre *earth/body* ses œuvres retranscrites par le biais de la photographie ou de la vidéo. Mendieta s'inscrit alors dans les champs du *body art*[23] et du *land art*[24] par son désir de travailler en extérieur, *in situ*, dans un contact physique, sensible et charnel avec la nature. En 1978, elle s'installe à New York puis devient membre l'année suivante de l'A.I.R Gallery[25] où elle expose les photographies de la série *Silueta*. Entre 1980 et 1983, elle retourne sept fois à Cuba où elle est la seule artiste féminine acceptée sur la place publique. Elle reçoit une commande de l'État et sculpte les *Esculturas Rupestres* dans la roche.

**Ana Mendieta, *Untitled (Guanaroca, First Woman),* de la série *Sculptures Rupestres* [*Esculturas Rupestres*], 1981**

Grottes d'Àguila, Parc de Jaruco, La Havane. Courtesy of the Estate of Ana Mendieta and Galerie Lelong.

En 1982, Mendieta crée des objets en matériaux naturels et accepte en 1983 le prestigieux Prix de Rome en sculpture et la résidence d'un an qui l'accompagne. Deux années plus tard, elle se marie à Rome avec Carl Andre, et trouve la mort en tombant de la fenêtre de son appartement new-yorkais[26]. Mendieta est l'une des seules plasticiennes à s'être forgé une place dans un contexte artistique misogyne qui, depuis les avant-gardes[27], montre encore des réticences à concevoir que les *muses* peuvent

devenir artistes.

Derrida est lui aussi marqué par les traces de l'exil. Né en Algérie en 1930[28], il s'installe à Paris en 1949 pour étudier la philosophie. Après son parcours universitaire et dès ses premiers ouvrages[29], il entreprend la théorisation de la déconstruction en commençant, comme nous l'avons vu, par les systèmes de la langue analysés dans la linguistique. Il s'inspire ensuite de ces raisonnements pour déconstruire les textes aux fondements de la métaphysique occidentale[30]. C'est ainsi que la déconstruction s'étend, se dissémine dans ses ouvrages, marquant l'ensemble de la pensée derridienne du sceau de la trace laissée et à venir. Dans *Mal d'Archive. Une impression freudienne*[31], il affirme :

> Les désastres qui marquent cette fin de millénaire, ce sont aussi des *archives du mal* : dissimulées ou détruites, interdites, détournées, « refoulées ». Leur traitement est à la fois massif et raffiné au cours de guerres civiles ou internationales, de manipulations privées ou secrètes. On ne renonce jamais, c'est l'inconscient même, à s'approprier un pouvoir sur le document, sur sa détention, sa rétention ou son interprétation. Mais à qui revient en dernière instance l'autorité sur l'institution de l'archive ? [...] Extériorité d'un lieu, mise en œuvre topographique d'une technique de consignation, constitution d'une instance et d'un *lieu d'autorité* (l'archonte, l'*arkheîon*, c'est-à-dire souvent l'État, et même un État patriarchique ou fratriarchique), telle serait la condition de l'archive. Celle-ci ne se livre donc jamais au cours d'un acte d'anamnèse intuitive qui ressusciterait, vivante, innocente ou neutre, l'originalité d'un événement[32].

Ainsi, il n'y a pas de pouvoir politique qui ne contrôlerait pas l'archive et donc, la mémoire : « [L]'archive a lieu au lieu de défaillance originaire et structurelle de ladite mémoire. [...] L'archive est hypomnésique[33]. » Cette suite de sélections, imposée et mise en œuvre au cours des siècles pour parvenir aux connaissances dont nous disposons aujourd'hui, forment les cultures qui guident les interactions humaines. L'archive renseigne sur la manière dont l'humain habite le monde puisque habiter revient à laisser, trier ou détruire ce qui est produit. La trace est dans ce cas primordiale puisqu'elle constitue un objet d'observation et un matériau de base, un signe qui informe sur l'Histoire. Elle est l'héritage dont nous disposons :

> *Mal d'Archive* rappelle sans doute un symptôme, une souffrance, une passion : l'archive du mal mais aussi ce qui ruine, déporte ou emporte jusqu'au principe d'archive, à savoir le mal radical. Se lève alors infinie, hors de proportion, toujours en instance, « en mal d'archive », l'attente sans horizon d'attente, l'impatience absolue d'un désir de mémoire[34].

Ainsi, la trace renvoie à l'expérience, au vivant même : elle fait surgir le jeu que la

présence tient dans l'absence ou inversement, que l'absence tient dans la présence. Les legs culturels appelés « patrimoniaux », s'ils sont inscrits dans les archives, le sont également dans les chairs[35]. Qu'il s'agisse de stigmates visibles ou invisibles, ces traces peuvent mettre en éveil une sorte d'ardeur : « Que devient alors l'archive quand elle s'inscrit à même le corps dit propre ? Par exemple selon une *circoncision*, dans sa lettre ou dans ses figures[36] ? » En effet, pour Derrida le corps est aussi propice à l'écriture et les marques qu'il porte l'amènent à générer une pensée profondément novatrice et transformatrice.

À l'articulation entre esthétique de la trace et pratique artistique, l'écogynie rend compte des conséquences des actes sur l'habitat commun, la Terre, et (re)met l'accent sur les traces du passé qui restent inscrites dans le présent. L'écogynie propose ainsi une réponse entre art et théorie, entre des phénomènes présents, pensés depuis un regard tourné vers leurs traces. Par conséquent, l'écogynie tente d'influencer le sentiment présent d'habiter à l'intérieur du vivant. Car les traces restent, dans la visibilité de leur support, des marques concrètes d'appartenance à des formes de vies abstraites, desquelles peuvent naître une volonté d'indépendance comme l'affirme Mendieta. À travers l'art, elle cherche le moyen de mieux habiter le monde et tente de se réconcilier avec l'histoire de son propre corps.

## Ancrer dans la Terre

Ana Mendieta a une conscience aiguë de ce que peut représenter l'habiter et de ce que ce travail de cohabitation entre le monde vivant, qu'il soit humain, végétal ou animal, et soi, peut signifier et impliquer. Elle est extrêmement prolifique puisque c'est l'art qui l'aide à penser et à panser son être au monde. En effet, l'art permet à Mendieta de témoigner de son histoire à la manière dont elle en est affectée. Elle semble ainsi œuvrer par nécessité : « [le travail] m'apprend tout ; il a toujours été en avance sur moi, et je ne le comprends vraiment que des années plus tard. Mon travail me rend forte, il me définit[37]. »

Mendieta opère par catharsis dans le but de se « purifier[38] » mais également de sensibiliser le spectateur sur ce que la culture impose comme violence aux individus. En tant qu'exilée disposant de peu d'argent, Mendieta crée simplement à partir de son corps, comme le montre ses premières performances réalisées à l'Université d'Iowa entre 1972 et 1974. *Untitled (Glass on Body Imprints)* est, par exemple, une performance retranscrite grâce à des photographies où l'on voit le corps de l'artiste énergiquement comprimé contre une vitre transparente, ce *mur de verre* qui le déforme. Dès l'année suivante, Mendieta crée en extérieur à partir de matières naturelles telles que le sable, l'herbe, le bois ou la terre. Progressivement, elle passe de la verticalité de son corps agissant à l'horizontalité de sa silhouette allongée statiquement pour retourner à la terre d'où elle vient.

Dans le but de se connecter à la Terre, notamment à sa terre natale perdue depuis le lieu d'accueil qui lui a été donné de force, Mendieta commence à ancrer son corps dans

la nature, donnant vie à la série *Silueta*. La première, titrée *Imagen de Yagul* (1973), est réalisée sur le site archéologique de Yagul, dans la région d'Oaxaca au Mexique. Entre 1971 et 1981, elle y retourne pratiquement chaque été pour travailler. Ce pays latin représente pour elle un passage entre Cuba et les États-Unis : elle renoue avec ses origines, tente de retrouver ses racines, recherchant les liens qu'entretenaient ses ancêtres avec la nature. La série de performances *Silueta* évolue avec l'empreinte des contours de son corps laissée dans le paysage lors de rituels faisant écho à la religion de la Santería, dérivée de la culture Yoruba pratiquée à Cuba. Mendieta s'inspire de ces pratiques afro-cubaines qu'elle qualifie elle-même de primitives[39]. Tout au long de son œuvre, elle conserve cet héritage dans le rapport qu'elle entretient avec la nature, ses symboles, sa magie. Elle le montre avec force lorsqu'elle s'ancre charnellement dans la terre, agissant comme si la vue même éphémère de son empreinte pouvait lui redonner un peu de sa substance organique. En fusionnant son corps avec la Terre, Mendieta mêle art et réalité tangible dans une dialectique commune. En 1984, elle visite des temples néolithiques sur l'île de Malte et déclare : « Les habitants de l'île avaient jadis une culture matriarcale qui reposait sur l'image d'une grosse femme asexuée. […] C'est vraiment là qu'il faut chercher le sens de l'art, dans les liens qu'il tisse avec l'histoire[40].»

**Ana Mendieta, *Imagen de Yagul,* 1973, de la série *Silueta Works in Mexico* (1973-1977)**

Photographie, 50.8 cm x 33.97 cm, Yagul, México. Courtesy of the Estate of Ana Mendieta and Galerie Lelong.

**Ana Mendieta, *Silueta sangrienta,* 1975**

Vidéo Super 8, couleur, 1 minutes 51, Iowa. Courtesy of the Estate of Ana Mendieta and Galerie Lelong.

Cette démarche permet d'envisager l'habiter comme participant de l'élaboration d'une œuvre par son attention tournée vers le corps qui, dans ses relations à l'environnement, devient matière et processus constitutif de l'art lui-même : « Je suis retournée à maintes reprises sur certains sites, simplement parce que je me sentais reliée à eux. […] Quand j'ai trouvé mon site, j'y accomplis certains rituels de travail[41]. » Le corps, dans les multiples informations qu'il reçoit de l'environnement, est appréhendé tel un vecteur de transformation. Il devient un outil permettant d'entrer en union avec la Terre comme l'affirme Mendieta : « À travers les *earth/body* je ne fais qu'un avec la terre... Je deviens une extension de la nature et la nature devient une extension de mon corps[42]. » Cette prise de parole par le corps témoigne d'une recherche de réappropriation de celui-ci par l'affirmation d'un nouvel espace de liberté créé grâce à l'art. En sollicitant les profondeurs de la Terre pour se panser, Mendieta transmet dans un langage qui lui est propre, l'idée d'un *faire monde* humble et démiurgique :

Mon art est enraciné dans des accumulations primordiales, dans les pulsions

> inconscientes qui animent le monde, dans une tentative pour racheter non pas le passé mais plutôt – dans une confrontation avec le vide – le fait d'être orphelin, la terre non baptisée des débuts, le temps qui nous regarde depuis l'intérieur de la terre[43].

À travers la trace laissée, Mendieta interroge la violence du monde contemporain et atteste grâce à l'art que la trace visible dans les sols est par là même présente dans les chairs et leurs mémoires. L'ancrage de son corps dans des matières naturelles lie des gestes artistiques et des rituels purificateurs[44] qui invoquent des formes de vie interdépendantes, qu'elles soient célestes, terrestres, animales ou végétales, lui permettant d'enraciner son être au monde :

> J'ai poursuivi un dialogue entre le paysage et le corps féminin (à partir de ma propre silhouette). Je pense que c'est la conséquence directe d'avoir été séparée de ma terre natale à l'adolescence. Je suis submergée par le sentiment d'avoir été chassée du sein maternel (la nature). Mon art est ce qui me permet de rétablir les liens qui m'unissent à l'univers[45].

Avec le sentiment de faire partie intégrante du tout qui compose l'univers, Mendieta se fond aux éléments naturels en lesquels elle croit. Elle affirme : « Mon art est fondé sur la croyance en une unique énergie universelle qui imprègne tout : de l'insecte à l'homme, de l'homme au spectre, du spectre à la plante et de la plante à la galaxie[46]. » Cette croyance peut être qualifiée de sacrée dans le sens où certaines œuvres comme *Ochún*, réalisée en Floride en 1981, renvoient à la religion de la Santería. Pointée vers Cuba, l'Ochún, orisha des eaux des rivières, est représentée ouverte de bas en haut. L'eau ruisselle en son centre, marquant la séparation entre les États-Unis et Cuba, métaphorisées par la figure d'Ochún. Avec cette œuvre, Mendieta montre la possibilité de réconciliation entre ces terres voisines. Le caractère primitif d'*Ochún* réactive, par le rituel, le sentiment d'être intimement relié à la nature :

> Aujourd'hui, je crois en l'eau, en l'air et en la terre. Ce sont autant de divinités. De plus, elles parlent. Je suis reliée à la déesse de l'eau douce ; c'est son année et il pleut beaucoup. Pour moi, ce sont des forces très importantes ; je ne comprends pas pourquoi les gens s'en sont détournés[47].

À travers la série *Silueta*, Mendieta tente de recouvrer le sentiment d'habiter au sein d'une nature mouvante. Par le biais de ces performances, elle invite à renouer avec les éléments naturels et le monde non-humain d'où proviennent les humanités. L'œuvre de Mendieta tisse des liens entre art et philosophie mettant en lumière la notion d'écogynie : comme l'artiste s'adresse à tous les individus, les traces concernent l'ensemble du vivant.

L'écogynie s'attache, à travers les traces laissées par l'intervention humaine, à décrypter les interactions entretenues avec l'environnement et les résonances que celles-ci produisent dans les corps. Ainsi, l'écogynie introduit le lien entre l'humain et le non-humain à la faveur de dialogues entre art et théorie, mettant en lumière l'importance de la transdisciplinarité et la notion d'interdépendance. Les œuvres étudiées se joignent à la quête de ce que peut être habiter dans ce lieu clos, cet « enclos[48] » qu'est la Terre : à l'instar de ce qu'exprime Mendieta, cette réflexion peut tendre vers une certaine dimension du sacré. De même l'écogynie tente, dans le sillage de la déconstruction derridienne, de recouvrer certaines connaissances effacées par les sociétés occidentales, modifiant leurs manières d'habiter au sein du « jardin planétaire[49] ». Ce cheminement esthétique permet au corps et à l'esprit de faire chemin sans dichotomie afin de comprendre des points de vue féminin et masculin soutenant l'équité dans la différence. Derrida et Mendieta guident vers une perpétuelle recherche de sens : ils tentent de s'émanciper d'une Histoire qui occulte ce qu'elle ne veut pas concevoir et s'efforcent par là-même de modifier les traces à venir, dans l'espoir de changer la manière dont leurs sociétés habitent la Terre.

**Ana Mendieta, *Ochún*, 1981**
Vidéo couleur, son, 8 minutes 12, Key Biscayne, Floride. Courtesy of the Estate of Ana Mendieta and Galerie Lelong.

---

# Notes et références

### Bibliographie


Beauvoir, Simone de, *Le Deuxième sexe I* [1949], Paris, Gallimard, 1977.

Derrida, Jacques, *De la grammatologie* [1967], Paris, Minuit, 2006.

–, *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.

–, « *Geschlecht* : différence sexuelle, différence ontologique » [1983], in *Psyché. Inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 395-414.

D'Eaubonne, Françoise, *Le Féminisme ou la Mort*, Paris, Pierre Horay, 1974.

Moure, Gloria, Donald Kuspit, Charles Merewether, Mary Sabbatino, Ana Mendieta et Raquelín Mendieta, *Ana Mendieta*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996.

Orenstein, Gloria Feman et Irene Diamond (dir.), *Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism,* San Francisco, Sierra Club Books, 1990.

Orenstein, Gloria Feman, « Une vision gynocentrique dans la littérature et l'art féministe contemporain », dans *Études littéraires*, n° 1, Université de Laval, avril 1984, p. 143-160 [En ligne]. https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1984-v17-n1-etudlitt2224/500638ar/ [consulté le 15/11/2018].

Redfern, Christine et Caro Caron, préface de Lucy R. Lippard, *Qui a tué Ana Mendieta ?*, Montréal, Remue-ménage, 2011.

Rosenthal, Stephanie, Adrian Heathfield et Julia Bryan-Wilson, *Ana Mendieta. Traces*, Southbank Centre, Hayward Publishing, 2013.

Shiva, Vandana et Maria Mies, *Ecoféminisme* [1993], trad. Edith Rubinstein [1998], Paris, L'Harmattan, 2001.

Solomon-Godeau, Abigail, Linda Montano, Nancy Princenthal et Mary Sabbatino, *Ana Mendieta. Blood and Fire*, trad. Jean-François allain, Paris, Galerie Lelong, 2011.

Viso, Olga et Guy Brett, *Ana Mendieta. Earth Body : Sculpture and Performance, 1972-1985*, Washington DC, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Hatje Cantz, 2005.

---

[1]La nouvelle ère géologique appelée « anthropocène » permet de concevoir la présence des stigmates dans l'environnement naturel et culturel, comme le montre, dans sa conférence titrée « Anthropocène : quand l'histoire humaine rencontre celle de la Terre », Jean-Baptiste Fressoz, historien au CNRS et professeur au King's College de Londres, en avril 2018. [En ligne] https://www.franceculture.fr/conferences/campus-condorcet/anthropocene-quand-lhistoire-humaine-rencontre-celle-de-la-terre? [consulté le 23 novembre 2018].

[2]Jacques Derrida, *De la grammatologie* [1967], Paris, Minuit, 2006, p. 97.

[3]*Idem*, p. 95.

[4]Au début de sa théorie, Derrida s'inspire des cours du linguiste suisse Ferdinand de Saussure puisque c'est d'abord la langue qui permet la formulation des pensées, à travers lesquelles nous considérons le monde.

[5]Ces différences phoniques amènent Derrida à théoriser la notion de *différance*, notamment dans *Marges de la philosophie* (1972).

[6]« *Arkhé*, rappelons-nous, nomme à la fois le *commencement* et le *commandement*. Ce nom coordonne apparemment deux principes en un : le principe selon la nature ou l'histoire, *là où* les choses *commencen*t – principe physique, historique ou ontologique –, mais aussi le principe selon la loi, *là où* des hommes et des dieux *commandent*, *là où* s'exerce l'autorité, l'ordre social, *en ce lieu* depuis lequel l'*ordre* est donné – principe

nomologique », Jacques Derrida dans *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 11.

[7]Vandana Shiva et Maria Mies, *Ecoféminisme,* [1993], trad. Elisabeth Rubinstein [1998], Paris, L'Harmattan, 2001, p. 15. « [I]n common with many other women, we began to see that the relationship of exploitative dominance between man and nature, (shaped by reductionist modern science since the 16th century) and the exploitative and oppressive relationship between men and women that prevails in most patriarchal societies, even modern industrial ones, were closely connected. », Vandana Shiva and Maria Mies, in *Ecoféminism* [1993], London, Zed Books, 2014.

[8]Françoise d'Eaubonne, *Le Féminisme ou la Mort*, Paris, Pierre Horay, 1974, p. 216.

[9]Susan Griffin a, comme Shiva, Mies, Orenstein ou Diamond, contribué à la théorisation de l'écoféminisme, notamment avec l'ouvrage *Woman and Nature. The Roaring Inside Her* (The Women's Press, 1978). Des auteures comme Val Plumwood (*Feminism and the Mastey of Nature*, Routledge, 1994) ou Mary Mellor (*Feminism and Ecology*, Polity Presse, 1997) ont elles aussi participé à l'étude de ce mouvement.

[10]Gloria Feman Orenstein, « Artists as healers: envisioning life-giving culture », in *Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism,* Gloria Feman Orenstein, Irene Diamond (dir.), San Francisco, Sierra Club Books, 1990, p. 282.

[11]Gloria Feman Orenstein, « Une vision gynocentrique dans la littérature et l'art féministe contemporain », dans *Études littéraires*, n° 1, Université de Laval, avril 1984, p. 150 [En ligne]. https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1984-v17-n1-etudlitt2224/500638ar/ [Site consulté le 19 novembre 2018].

[12]« [C]e qu'il s'est passé, c'est que quelques critiques ont commencé à écrire sur mon travail très spécifiquement, en termes de la Grande Déesse, et je n'ai pas voulu que mon travail soit regardé d'une manière si spécifique. Je veux que mon travail soit ouvert parce qu'il est fait dans cet esprit là. Alors plus tard, je me suis débarrassé des bras. », trad. Maïlys Girodon. « [I] found happened was that some critics started writing about my work very specifically, in terms of the Great Goddess, and I didn't want my work to be looked at in such a very specific kind of way. I want my work to be open because it's made in that kind of spirit. So I later on got rid of the arm. », « Extracts from a lecture by Ana Mendieta. Delivered at Alfred State University, New-York, September 1981 », in Stephanie Rosenthal, Adrian Heathfield and Julia Bryan-Wilson, *Ana Mendieta. Traces*, Southbank Centre, Hayward Publishing, 2013, p. 208.

[13]Howard Oransky, un des commissaires de l'exposition *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent*, organisée par le Jeu de Paume du 16 octobre 2018 au 27 janvier 2019, rappelle, lors de sa conférence donnée le jour du vernissage public, que l'histoire de Mendieta est notre histoire [« Her story is our story »] puisqu'elle travaille des questions que tout le monde se pose.

[14]« [J]'ai été arrachée à l'utérus, au sol d'où je viens. Et je suppose que c'est l'une des raisons pour lesquelles je suis retournée travailler avec la nature, afin d'essayer de récupérer ça. », trad. Maïlys Girodon. « [I] was torn away from the womb, from the motherland. And that, I guess is one of the reasons why I've gone back and worked with nature, sort of trying to recapture that. », « Extracts from a lecture by Ana Mendieta. Delivered at Alfred State University, New-York, September 1981», in Stephanie Rosenthal, Adrian Heathfield and Julia Bryan-Wilson, *Ana Mendieta.Traces*, *op. cit.*, p. 208.

[15]Abigail Solomon-Godeau dans « Ana Mendieta sans atavisme », *Ana Mendieta. Blood and Fire*, trad. Jean-François Allain, Paris, Galerie Lelong, 2011, p. 13. « [E]ven as her works oscillate between the *Siluetas*, or the generic visual shorthand for female bodies in her works on paper, in their obsessive inscription of sexual, bodily difference they resist impulses to universalization, mythic or otherwise. », Abigail Solomon-Godeau in « Ana Mendieta without Atavism », *Ana Mendieta. Blood and Fire*, *op. cit*., p. 16.

[16]Jacques Derrida, « *Geschlecht* : différence sexuelle, différence ontologique » [1983], dans *Psyché. Inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 395-414. Le terme allemand *Geschlecht* est intraduisible en français mais peut, dans sa traduction et relativement à ce qu'écrit Derrida, renvoyer à la fois au sexe, au genre, à la famille, à la génération ou à la race. Ce point majeur de la pensée derridienne inspire la théorie *queer*. Mendieta elle aussi s'inscrit comme précurseuse de ce mouvement, mené par des individus qui ne se reconnaissent pas dans les sexes masculin ou féminin, notamment avec la performance *Untitled (Facial Hair Transplant)* réalisée à l'Université d'Iowa en 1972, où elle colle les poils de barbe de son professeur Hans Breder sur son visage.

[17]Le terme allemand *Dasein* est traduit par *être-là* en français. Il est théorisé par Heidegger dans *Être et Temps* (1927). Selon Derrida, le *Dasein* permet de penser une ontologie fondamentale.

[18]Derrida et Mendieta envisagent la déconstruction dans une dynamique de construction, par la réappropriation et la revalorisation de ce qui a été enfoui, caché, comme le lien à la Terre pour Mendieta, ou le lien à l'écriture pour Derrida, qui voit en elle une espèce de trace, *archi-écriture* ou *archi-trace*.

[19]Ana Mendieta, « The Struggle for Culture Today is the Struggle for Life », dans le catalogue *Ana Mendieta*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996, p. 171-176 [Texte en ligne] https://www.artpractical.com/uploads/columns/AnaMendieta-Excerpt-GloriaMoure-als-reduced.pdf [consulté le 23 novembre 2018].

[20]Ana Mendieta et sa sœur font partie des 14000 enfants envoyés depuis Cuba aux États-Unis au cours de l'Opération Peter Pan organisée par l'Église catholique de 1960 à 1962. Ayant perdu sa terre natale à cause des catholiques, Mendieta rompt avec l'Église et cherche une forme de spiritualité dans les éléments naturels.

[21]Leur père les rejoindra en 1979, après avoir passé dix-huit ans en prison à cause de son implication dans le débarquement de la baie des Cochons.

[22]Ana Mendieta citée par Linda Montano dans « Entretien avec Ana Mendieta », *Ana Mendieta. Blood and Fire*, *op. cit.,* p. 27. « It was a very devastating experience because I felt alienated and totally misplaced – a culture shock. America is a multicolored society, but I came from a place where everyone was alike, so when I finally got to Iowa and finally learned the language and talked to other people, I found that we would look at the same event, talk about it, and would see it totally differently. It was then that I realized that I lived in a little world inside my head. It wasn't that being different was bad; it's just that I had never realized that people were different. So, trying to find a place in the earth and trying to define myself came from that experience of discovering differences. », Ana Mendieta quoted by Linda Montano in « An interview with Ana Mendieta », *Ana Mendieta. Blood and Fire*, *idem.*

[23]Le *body art* voit le jour dans les années 1950. Cet art place le langage du corps au cœur même de son dispositif de performance ou d'installation, à l'image des œuvres produites par Michel Journiac, Chris Burden ou Carolee Schneemann.

[24]Les artistes *land art* comme Richard Long, Andy Goldsworthy ou Nancy Holt, se servent de la nature comme matériau de base à leur création. Leurs pratiques artistiques en extérieur permettent aux œuvres de poursuivre leurs destinées indépendamment de l'artiste qui en devient le témoin. Ce courant marque une rupture avec le monde institutionnel puisqu'il fait sortir l'art des musées et des galeries. Les premières œuvres ont été réalisées dans les paysages désertiques de l'Ouest américain à la fin des années 1960.

[25]L'A.I.R Gallery (Artists In Residence, Inc), fondée 1972, est le premier espace d'exposition féministe à New-York. De 1978 à 1982, Mendieta y est également commissaire et critique d'art.

[26]À ce propos, voir l'ouvrage de Christine Redfern et Caro Caron (préfacé par Lucy R. Lippard), *Qui a tué Ana Mendieta ?*, Montréal, Remue-ménage, 2011.

[27]Le terme « avant-garde » provient du vocabulaire militaire et désigne les soldats d'élites portés en avant du combat. En art, les avant-gardes renvoient aux artistes qui se sont portés en avant dans la construction sociale puisqu'ils ont innové à travers un langage qui dépasse les règles de l'académisme. Les avant-gardes débutent avec le Salon des refusés qui a lieu en 1863, au Palais de l'Industrie à Paris.

[28]Établis depuis deux siècles en Algérie, ses aïeux ont reçu la nationalité française lors de la promulgation du Décret Crémieux en 1870.

[29]En 1967, Derrida publie *La Voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl, L'Écriture et la différence* et *De la grammatologie*.

[30]Dans *L'Écriture et la différence,* Derrida déconstruit des textes comme ceux de Descartes, Freud ou Hegel. *L'Ecriture et la différence*, Paris, Le Seuil, 1967.

[31]Jacques Derrida, *Mal d'Archive. Une impression freudienne,* Paris, Galilée, 1995.

[32]*Idem*, p. 1-2.

[33]*Idem*, p. 26.

[34]*Idem*, p. 3.

[35]Jacques Derrida, *Circonfession*, Paris, Seuil, 1991. Construit en 59 séquences, le thème du sang est central dans ce texte autobiographique qui traite de la mémoire du corps.

[36]Jacques Derrida, *Mal d'Archive, op. cit*., p. 3.

[37]Ana Mendieta citée par Linda Montano dans « Entretien avec Ana Mendieta », *Ana Mendieta. Blood and Fire, op. cit.,* p. 32. « The work continues to teach me everything. It is always been ahead of me, and I learn what it is about years later. Work makes me strong – it defines me. », Ana Mendieta quoted by Linda Montano in « An interview with Ana Mendieta », *Ana Mendieta Blood and Fire, idem.*

[38]Ana Mendieta citée par Charles Merewether dans « From Inscription to Dissolution: an Essay on Consumption in the Work of Ana Mendieta », catalogue *Ana Mendieta, op. cit.,* p. 98.

[39]« [M]on œuvre a aussi été très inspirée et touchée par l'art ancien, l'art primitif [...]. Je voulais que mon travail projette cette sorte de pouvoir et de magie. », trad. Maïlys Girodon. « [M]y work has also been very inspired and moved by ancien art, primitive art [...]. So I wanted my work to project that some kind of power and magic. », Extracts from a lecture by Ana Mendieta delivered at Alfred State University, in *Nature Inside,* video of Raquelin Cécilia Mendieta, 2015, 8 minutes.

[40]Ana Mendieta citée par Linda Montano dans « Entretien avec Ana Mendieta », *Ana Mendieta. Blood and Fire, op. cit.,* p. 32. « Their culture was matriarchal and based on the image of a sexless fat woman. [...] That's really what art is about – it bonds us historically. », Ana Mendieta quoted by Linda Montano in « An interview with Ana Mendieta », *Ana Mendieta. Blood and Fire, idem.*

[41]Ana Mendieta citée par Linda Montano dans « Entretien avec Ana Mendieta », *Ana Mendieta. Blood and Fire, op. cit.,* p. 28. « There are many places that I've gone to time and time again just because I feel connected to them. [...] When I find the site, I have things to do there – work rituals. », Ana Mendieta quoted by Linda Montano in « An interview with Ana Mendieta », *idem.*

[42]Ana Mendieta citée par Donald Kuspit dans « Ana Mendieta, Corps autonome », catalogue *Ana Mendieta, op. cit*., p. 51, trad. Maïlys Girodon. « Through my *earth/body*

sculptures I become one with the earth... I become an extension of nature and nature becomes an extension of my body. », Ana Mendieta quoted by Donald Kuspit in « Ana Mendieta, Autonomous Body », catalogue *Ana Mendieta, idem.*

[43]Ana Mendieta citée par Abigail Solomon-Godeau dans « Ana Mendieta sans atavisme », *Ana Mendieta Blood and Fire, op. cit*., p. 8. « My art is grounded on the primordial accumulations, the unconscious urges that animate the world, not in an attempt to redeem the past, but rather, in confrontation with the void, the orphanhood, the unbaptized earth of the beginning, the time that from within the earth looks upon us », Ana Mendieta quoted by Abigail Solomon-Godeau in « Ana Mendieta without Atavism », *Ana Mendieta. Blood and Fire, idem.*

[44]Le rituel de purification est présent dans plusieurs performances, notamment *Blood Inside Ouside*, réalisée dans l'Iowa en 1975.

[45]Ana Mendieta citée par Olga Viso et Guy Brett dans *Ana Mendieta. Earth Body : Sculpture and Performance, 1972-1985*, Washington DC, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Hatje Cantz, 2004, p. 47. Citation traduite par Jean-François Allain dans *Ana Mendieta. Blood and Fire, op. cit.,* p. 57-58. « I have been carrying on a dialogue between the landscape and the female body (based on my own silhouette). I believe this to be a direct result of my having been torn away from my homeland during my adolescence. I am overwhelmed by the feeling of having been cast out from the womb (nature). My art is the way I re-establish the bonds that unite me to the universe », Ana Mendieta quoted by Olga Viso and Guy Brett in *Ana Mendieta. Earth Body : Sculpture and Performance, 1972-1985, idem.*

[46]Ana Mendieta citée par Olga Viso et Guy Brett dans *Ana Mendieta. Earth Body : Sculpture and Performance, 1972-1985*, *op. cit.,* p. 35. Citation traduite par Jean-François Allain dans *Ana Mendieta. Blood and Fire, op. cit.,* p. 56. « My art is grounded in the belief in one universal energy which runs through everything: from insect to man, from man to spectre, from spectre to plant, from plant to galaxy. », Ana Mendieta quoted by Olga Viso and Guy Brett in *Ana Mendieta. Earth Body : Sculpture and Performance, 1972-1985, idem.*

[47]Ana Mendieta citée par Linda Montano dans « Entretien avec Ana Mendieta », *Ana Mendieta. Blood and Fire, op. cit*., p. 28. « Now I believe in water, air, and earth. They are all deities. They also speak. I am connected with the goddess of sweet water – this has been her year, and it is raining a lot. I don't know why people have gotten away from these ideas. », Ana Mendieta quoted by Linda Montano in « An interview with Ana Mendieta », *Ana Mendieta. Blood and Fire, idem.*

[48]Expression utilisée par Gilles Clément dans ses ouvrages et conférences, notamment celle donnée à la bibliothèque de l'Alcazar de Marseille le 13 février 2018, intitulée « Le vivant, le jardinier : le partage de la signature ».

[49]Gilles Clément, Claude Eveno, Sylvie Groueff, *Le Jardin planétaire* [1997], La Tour-

d'Aigues, L’Aube, 1999.