

Goddess : de l'hypericône à l'hypertrophie du visible

Géraldine Gourbe

Numéro 112, automne 2012

SEXES à bras-le-corps

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67687ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gourbe, G. (2012). *Goddess : de l'hypericône à l'hypertrophie du visible*. *Inter*, (112), 49–53.

Goddess : de l'hypericône à l'hypertrophie du visible

par GÉRALDINE GOURBE

Dans un article fondateur sur les usages féministes de l'iconographie *goddess* (déesse) dans l'art, *The Re-emergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women*, publié en 1978¹, Gloria Feman Orenstein, spécialiste en littérature comparée et en étude de genre, a présenté ces performances, collages, lithographies, films d'artistes... comme une clé importante d'une politique des identités et de leurs représentations. Bien après la liesse et l'excitation du mouvement d'émancipation des femmes, Orenstein a désigné ces formes sensibles comme un « paradigme pour un nouveau mythe féministe de notre temps ». Ainsi l'auteure place-t-elle de fermes espoirs dans une transformation collective (révolution) où l'art serait un facteur déterminant quant à la reconfiguration d'un imaginaire commun.

Pourtant, si dès le début du mouvement d'émancipation des femmes, le rapprochement entre l'art contemporain et l'imagerie propre aux symboles et aux cultes de la *goddess* était prometteur quant à de possibles changements politiques fondamentaux pour la société démocratique, l'intérêt que l'on a pu porter à cette partie de l'histoire de l'art, depuis les années quatre-vingt, a souvent été entaché d'une suspicion quant à de possibles croyances naïves, *new age* et dépolitisées. Lucy Lippard, critique d'art marxiste et féministe nord-américaine, a analysé ce retournement d'intérêt comme un symptôme de la scission² opposant les féministes « culturalistes » (essentialistes) aux « socialistes » (constructivistes) : « Cependant, les féministes culturalistes [...] ont tendance à percevoir les féministes socialistes comme s'identifiant aux hommes [...] ; tandis que les féministes socialistes considèrent les féministes culturalistes comme un groupe d'étourdies [...] trouvant refuge dans leur "histoire des femmes" (*herstory*) matriarcale, réactionnaire et potentiellement fasciste avec ce penchant pour la supériorité biologique³. »

Les rapprochements possibles entre pensées écologiques et théories de genre sont encore rapidement affiliés dans les rhétoriques françaises à la caricature des féministes culturalistes déjà déconstruite par Lippard dans les années quatre-vingt-dix. Le livre d'Elisabeth Badinter *Le conflit : la femme et la mère*⁴ en témoigne à plusieurs reprises. Il assimile les enjeux d'une philosophie écologique contemporaine au seul retour à la nature et à une dite « prédisposition naturelle » de la femme aux activités domestiques et maternelles. Certes, la stratégie discursive de Badinter soutient un propos général qui s'avère légitime mais, en même temps, elle réduit considérablement les propositions éthiques de 40 ans d'histoire des idées écologiques et de genre, malheureusement encore peu présentes dans l'Hexagone français.

Par un jeu de déplacement conceptuel des cultures visuelles aux études de genre et *queer*, je souhaiterais montrer comment, dans l'art de la fin des années soixante jusqu'aux années quatre-vingt-dix, l'appropriation des symboles, des figures et des cultes propres à un imaginaire de la *goddess* peut déjouer la réitération de l'équation essentialiste *femme* = mère = nature, argument qui les couronne hâtivement.

Goddess : de l'hypericône...

L'iconologie *goddess*, d'après Gloria Feman Orenstein, a offert une contre-culture visuelle à un imaginaire patriarcal, lequel aurait participé à la distribution des rôles et des fonctions dans les espaces (privés/publics) selon une distinction ontologique des sexes biologiques puis des genres. L'auteure a suggéré qu'en apposant un nouveau mythe féministe, voire en le substituant à l'ancien mythe patriarcal (je reviendrai sur ce point problématique), le visage d'une société

plus égalitaire et progressiste aurait pu advenir. Une fois définis les enjeux métaphoriques et politiques des représentations collectives et artistiques autour de la *goddess*, cette spécialiste de littérature comparée a analysé la complexité des régimes visuels *goddess* puisqu'ils relevaient à la fois du symbole, des représentations imagées ancestrales, de l'artéfact mental et de la métaphore littéraire ou discursive. Cette intrication des différentes sources visuelles au cœur même de l'imaginaire *goddess* qui allie autant la notion d'image originale à celle de sa copie, l'idée de la représentation matérielle à celle de l'abstraction mentale ou bien la conception de l'image littéraire à celle de l'image conceptuelle n'est pas sans affinité avec le concept d'« hypericônes » que W. J. T. Mitchell définit comme « des figures de la figuration, des images qui se reflètent sur la nature de l'image. Toutefois, ces hypericônes ont tendance à perdre leur caractère dialectique ; leur statut même d'exemples canoniques les fait passer de "solicitations" ou d'objets de dialogue et de jeu totémique à des signes réifiés, des objets qui (comme des idoles) disent toujours la même chose. Par conséquent, l'un des principaux objectifs de l'iconologie est de restaurer le pouvoir provocateur et dialogique de ces images mortes [...] »⁵.

Dans son livre *Iconologie : image, texte, idéologie*⁶, précurseur de la discipline des cultures visuelles, Mitchell revient sur le différentiel idéologique entre texte et image, et propose de dialectiser les principes rhétoriques à l'œuvre dans le débat historique opposant les iconoclastes aux iconophiles : « Mon idée de l'idéologie se présente donc comme une tentative de conjuguer ces approches [l'idéologie à la fois comme système de croyances, comme scepticisme salutaire et comme critique anhistorique des illusions], employant les procédés d'interprétation de l'analyse idéologique pour mettre au jour les zones d'ombres de différents textes, mais usant par ailleurs de ces mêmes procédés pour critiquer le concept même d'idéologie. Il se trouve que la notion d'idéologie est enracinée dans le concept d'imagerie et qu'elle réanime les anciennes luttes de l'iconoclasme, de l'idolâtrie et du fétichisme⁷. » En m'appuyant sur ce que je nommerai une hypericône *goddess*, je voudrais dialectiser à mon tour les arguments liés à la dispute féministe entre essentialisme et constructivisme pour ainsi décoller l'idéologie « essentialiste », encore prégnante de nos jours, de l'iconographie *goddess* interprétée par des artistes contemporaines.

Les productions visuelles autour de l'hypericône *goddess* prennent la forme, par exemple dans la pièce *Goddess Head* (1975) de Mary Beth Edelson, d'un collage photographique où l'image d'un corps contemporain de femme, rehaussé d'une spirale en fossile à la place de la tête, est transposée dans un site naturel, vierge de toutes marques de civilisation. Une *pré-histoire*, depuis perdue, dans laquelle s'affirmaient des symboles et des mythes propres à une communauté de femmes, qui demandent à être réactivés par le pouvoir politique des collectifs féministes à la fois sur le terrain matérialiste et imaginaire. Cette valeur hypericônique autour de l'imaginaire *goddess* est présentée par Edelson « comme un symbole contemporain de l'activisme politique »⁸.

En mai 1977, dans les rues de New York, Betsy Damon performe *7,000 Year-Old Woman*. Elle porte quatre cent vingt petits pochons remplis de farine colorée, recouvrant en partie son corps. Les autres parties du corps (visage, mains, pieds) sont peintes en blanc et la scène de l'action est délimitée par un cercle peint au sol. Au fur et à mesure de la performance, elle coupe les pochons avec une paire de ciseaux, et l'action se transforme en sculpture. La performeuse témoigne de son geste comme suit : « Pendant la performance, j'étais un oiseau ;

un clown ; une clocharde ; une ancienne déesse de la fertilité ; [...] une artiste stripteaseuse [...]. Après la performance, j'étais sûre qu'à une certaine époque de l'Histoire, les femmes étaient tellement connectées à leur propre force que les idées de mère, de femme, de lesbienne, de sorcière, telles que nous les connaissons, n'existaient pas⁹. »

En dehors des catégories sociales, sexuelles ou symboliques, il existe, suggère Betsy Damon, la possibilité d'une classe politique émergente s'organisant autour de la citation puissante et rassembleuse d'« un devenir femme » (Simone de Beauvoir) générant un *empowerment* (une appropriation) à la fois individuel et collectif.

Gloria Feman Orenstein a cartographié puis désigné ces types de productions comme constitutives d'une « prise de conscience *goddess* »¹⁰. Tout comme les pratiques politiques du *consciousness raising* (que je résumerais comme une mise en avant par la prise de parole en collectif de la subjectivité des minorités dans la déconstruction des productions de savoirs dites « neutres » mais situées, c'est-à-dire blanches, bourgeoises, masculines, hétérocentrées, prémisses d'une technologie de la conscience pour Donna Haraway), le *goddess raising*, écrirais-je, pourrait être défini comme une *praxis* qui prendrait la forme d'actions de recitations, d'interprétations et donc de déplacements sémantiques à partir des hypericônes *goddess*. La production de ces formes favoriserait non seulement la prise de conscience d'une équation ontologique entre *nature = mère = femme*, mais aussi (et peut-être surtout) une « réinitialisation visuelle » de notre inconscient collectif phagocyté par le mythe du génie artistique, c'est-à-dire neutre, universel et égalitaire.

Dès lors, certaines artistes se sont servies de ce *goddess raising* comme d'un miroir réfléchissant un processus d'identification s'étendant au-delà des questions du sexe et du genre. Ce jeu de rôle (*role playing*) avec les icônes *goddess* transpose l'affirmation du *Deuxième sexe*, « on ne naît pas femme, on le devient », en un postulat critique dans le champ de l'art, « on ne naît pas artiste (génie artistique), on le devient ». Certaines pièces de Carolee Schneemann ont pris, entre autres choses, la forme œuvrée de ce laboratoire de montage et de démontage des actions performées entre « être et devenir femme » mais aussi entre « être et devenir artiste ».

Une des actions transformatives de sa performance *Eye/Body : 36 Transformative Actions* (1963) met en scène le déplacement de deux serpents sur son corps nu, rappelant ainsi l'hypericône Ève avant sa répudiation. Schneemann a souhaité ici matérialiser son corps fictionné en *goddess* comme un « territoire visuel » à part entière dans lequel elle serait à la fois sujet et objet de création. Schneemann réitère ses emprunts à l'imaginaire *goddess* dans *Homerun/muse* (1977). Par un collage de textes, elle interpelle les spectateurs sur le fait que les rares présences féminines dans les musées sont celles des muses, des figures désincarnées et spectralisées. Une situation d'abstraction que le mot

museum (musée) synthétise puisque *museum* comprend le mot *muse*. À partir de ce constat, elle invite les spectateurs à sortir d'une distribution genrée dans l'espace de l'art et propose une nouvelle avenue qui passerait par un protocole d'identification affirmative à partir des représentations relatives à la culture visuelle *goddess*.

Le recours à l'imagerie *goddess* chez Carolee Schneemann, Betsy Damon et Mary Beth Edelson a servi de catalyseur entre les actions du voir, du dire et du faire. En soulignant et en exposant la césure ontologique d'un être artiste et d'un *devenir artiste* comme fictive et, dans un même mouvement, inséminatrice des modalités de reconnaissance dans l'histoire de l'art, elles ont permis la déconstruction de certaines productions de savoir.

Le tissage complexe que proposent certaines artistes à partir de l'hypericône *goddess*, inscrit ainsi dans le maillage des mots et des choses, a produit une certaine force de frappe. Cette dernière, notamment chez Carolee Schneemann, Judy Chicago ou encore plus récemment Annie Sprinkle, a généré par ailleurs une action d'*hypertrophie* du sexe et de la sexualité. Cette hypertrophie performative s'est inventée en réaction à une *panique génitale* genrée... du côté du féminin.

... à l'hypertrophie du visible

La distinction « on ne naît pas femme, on le devient », évoquée tacitement ou explicitement dans les œuvres s'inspirant des hypericônes *goddess*, repose cependant dans le livre *Le deuxième sexe* (notamment le chapitre sur la biologie) sur une présentation de la biologie et de la sexualité féminines des plus caricaturales. Simone de Beauvoir, à force de métaphores apocalyptiques et d'associations inexpliquées entre le règne animal (femelle) et humain (femme), provoque à la lecture une certaine panique génitale (féminine) qui remet en circulation à son tour ce que Judith Butler, dans son livre *Le pouvoir des mots*, nomme « injure »¹¹. Une injure dans le sens où la biologie génitale féminine, présentée par Simone de Beauvoir dans les années cinquante, se recouvre subtilement mais réellement, par un glissement métaphorique entre la femelle et la jeune fille, du voile souillé de l'impropre source d'un cataclysme (hétéro)sexuel : la passivité, la soumission et, en dernière instance, le viol.

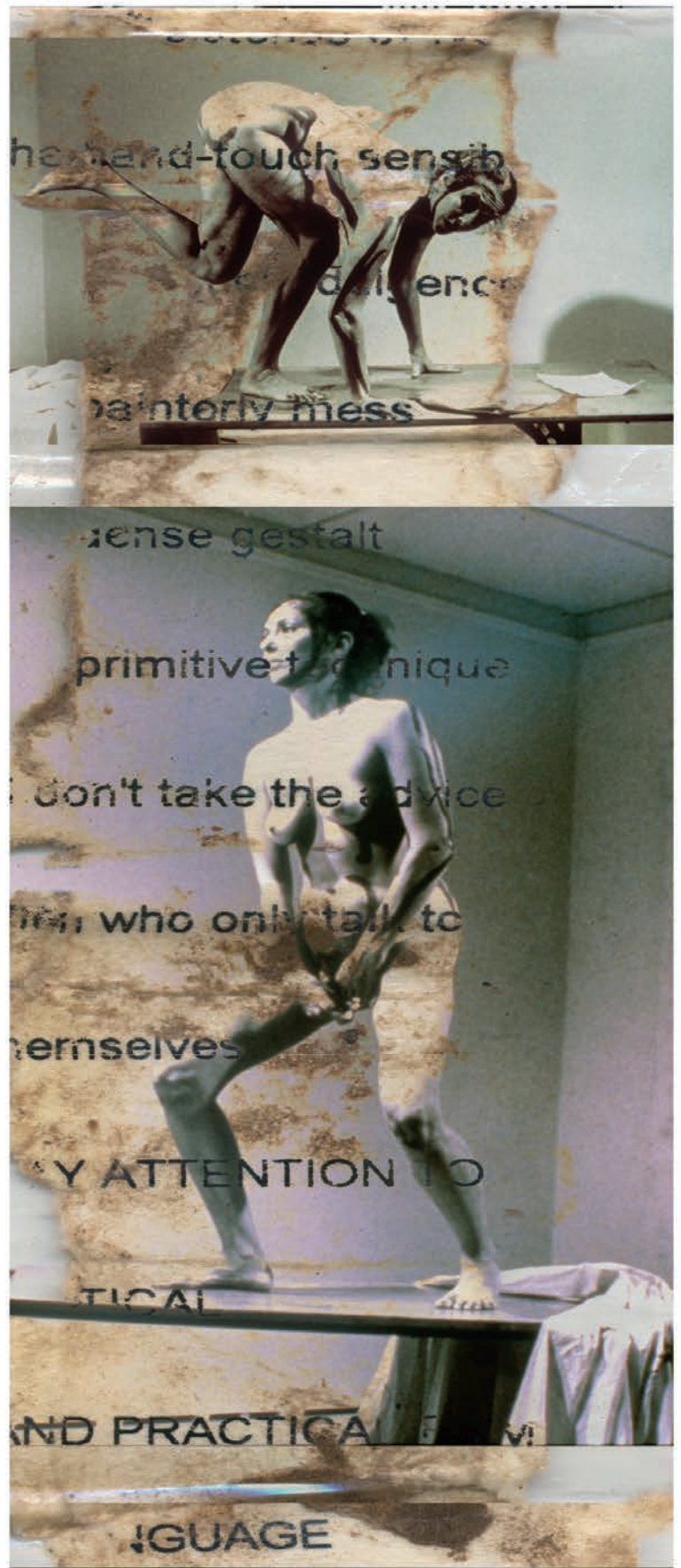
Néanmoins, quelques années après l'impact de la réception du *Deuxième sexe*, auprès notamment des artistes new-yorkais minimalistes très proches des pensées merleau-pontienne et sartrienne, Carolee Schneemann, tout en intégrant et en transposant le célèbre « on ne naît pas femme, on le devient », propose une alternative imagée et imaginaire à cette diffusion implicite d'une panique génitale femelle-féminin-femme fictionnée au cœur d'un ouvrage de philosophie.

L'hypertrophie génitale (féminine) de la performance *Meat Joy* (1964, Paris) de Carolee Schneemann repose sur un excès du visible orgiaque qui se présente sous la forme d'un rite ancestral dans lequel toutes chaires (poissons séchés, poulets, saucisses, peinture humide, plastique transparent, brosse, corps dénudés d'hommes et de femmes) seraient des sources d'énergies sensuelles et sexuelles grâce auxquelles les performeurs et les spectateurs, hommes et femmes, communieraient. Ou encore la performance *Interior Scroll* (1975, New York) montre Schneemann se présentant nue sur une table, comme si elle prenait la pose d'un modèle, et extrayant de son vagin un rouleau de papier sur lequel elle lit un essai tiré de son livre *Cézanne : She Was a Great Painter*.

Cette application de l'hypericône *goddess* vers une hypertrophie génitale chez Carolee Schneemann a préfiguré le projet de Judy Chicago nommé *Cunt Alphabet*. Il s'agit de se réapproprier une représentation du sexe biologique et d'une sexualité (blanche et hétérocentrée, ce qui lui a été reproché par la suite) en fabriquant et en répertoriant des images de sexes féminins à partir d'un point de vue et d'un imaginaire de femmes artistes. Sa lithographie *Red Flag* (1971) présente en gros plan l'entrejambe d'une femme avec un pubis fourni depuis lequel est extrait un tampon imbibé de sang tiré par une main extérieure. Un geste radical auquel s'apparente un excès du visible



> Judy Chicago, *Red Flag*, photolithographie, 51 x 61 cm, 1971.
Photo : © Donald Woodman.



> Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, New York, 1975. © Carolee Schneemann

général favorisé dans sa surexposition par le slogan « *My Body is my Temple* » propre au mouvement du *goddess consciousness raising*.

Durant les années quatre-vingt, cette production visuelle autour de la *goddess*, étroitement liée au médium de la performance, est désavouée par les féministes socialistes à cause d'un manque de déconstruction théorique de l'idéologie du regard masculin (*male gaze*)¹² à l'œuvre dans les représentations de plusieurs artistes plutôt nord-américaines. Par ailleurs, certaines artistes ont contribué à la réification d'une idéologie essentialiste en présentant diverses formes esthétiques comme favorables à une expression féminine, en ayant recours à un vocabulaire spirituel ou en adhérant aux cultes de la *goddess*, pensant ainsi substituer mécaniquement un idéal matriarcal au mythe patriarcal.



> Carolee Schneemann, *Meat Joy*, Paris, 1964. © Carolee Schneemann.



> Annie Sprinkle, *Public Cervix Announcement*, 1990. Photo : courtoisie de l'artiste.

Pour autant, il n'en demeure pas moins que certaines appropriations propres à ces hypericônes *goddess* ne peuvent se résumer à un essentialisme naïf. Au cœur des attaques antiessentialistes, l'actrice et performeuse nord-américaine *post-porn* Annie Sprinkle avait bien compris les possibilités politiques relatives à cet imaginaire et n'a pas hésité à se présenter littéralement comme une *sex goddess*.

Son expérience d'actrice pornographique et de prostituée lui a permis de transcender ce qu'elle a nommé une certaine « négativité sexuelle » en orientant les spectateurs vers une « sexualité positive ». La *sex goddess conscience* d'Annie Sprinkle a rejoint un mouvement activiste émergent, dans le courant des années quatre-vingt, nommé féminisme pro-sexe. Ce dernier, composé de militants LGBT, d'universitaires féministes (Gayle Rubin, par exemple), de travailleuses et travailleurs du sexe, a voulu répondre publiquement aux arguments antipornographiques des féministes comme Catherine MacKinnon, Andrea Dworkin et Robin Morgan en rejetant l'idée essentialiste que le sexe serait une force naturelle à recouvrer pour une émancipation individuelle et en avançant qu'il serait à la fois postulat et concept, c'est-à-dire un marqueur de l'influence des constructions sociales

et culturelles à la fois discursives et symboliques sur les orientations sexuelles et de genre.

En ce sens, la performance d'Annie Sprinkle *Post-Porn Modernism* (1984) demeure célèbre notamment pour une scène qu'elle a baptisée « Public Cervix Announcement » : assise sur une chaise, dénudée mais ornée de bas, de porte-jarretelles, de chaussures vernies à talons et de bijoux, les jambes relevées et ouvertes, elle propose de venir voir sur scène un.e à un.e son utérus en éclairant avec une lampe de poche son sexe écarté par un spéculum. Tel un rituel païen, les spectateurs qui décident d'aller voir (cette performance renvoyant le spectateur à sa propre décision d'y aller ou non) s'alignent et répondent au don de soi que la *sex goddess* Sprinkle ordonne. La vue de son utérus est exposée publiquement au regard des spectateurs, eux-mêmes soumis au regard de la performeuse. Cette surexposition génitale romprait avec une tradition picturale favorable au regard voyeuriste (orienté idéologiquement – *male gaze*) puisqu'elle serait à l'initiative de celle (ancienne prostituée, actrice pornographique, performeuse, militante féministe pro-sexe, etc.) qui serait consciemment à la fois objet et sujet de son sexe et de sa sexualité, et qui plus est avec sa complicité actée en fin de compte dans l'échange de regards entre celle qui est regardée et celui ou celle qui regarde.

Si plusieurs critiques d'art ont reproché à la performeuse *post-porn* de donner littéralement « trop à voir », Rebecca Schneider, dans son ouvrage sur le genre et la performance *The Explicit Body in Performance*¹³, défend cet excès du visible génital. Selon la théoricienne de la performance, cet abus, exagération ou encore dérèglement d'un voir rend perceptible (et ainsi pourrait rendre effective) la possibilité de désamorcer l'apparente naturalité des relations regardeur-voyeur au cœur des différents régimes (populaires et élitistes) de représentations sexuées et sexuelles des femmes¹⁴, de *L'origine du monde* de Gustave Courbet à *Étant données* de Marcel Duchamp, en passant par des films pornographiques industriels, par exemple. « Faire d'un corps », écrit Schneider, « un corps explicite qui serait socialement marqué, c'est mettre au premier plan les problématiques historiques, politiques et culturelles de ce marquage social, une stratégie à la base de beaucoup de travaux contemporains féministes où le corps est explicite¹⁵. »

Rebecca Schneider attire ici notre attention sur le fait que cette critique d'une prétendue surabondance du visible est un argument qui délégitime brutalement la pertinence politique des usages à partir de ce que j'ai précédemment analysé et nommé hypericône *goddess* tandis que, et sur ce point précisément je rejoins Schneider, cette *hypertrophie du visible* est une tactique plastique et performative qui amorce la possibilité d'un contre-récit, ici en images.

Celui-ci aurait pour vertu de souligner la manière dont certains textes, discours et œuvres (ou récits) considèrent la différence dans une rhétorique de la négation, qui contribue *in fine* à l'illégitimité de cette différence, ou encore de montrer comment ces derniers se trouvent « autorisé[s] à promulguer une loi comme norme »¹⁶. Ces prises de conscience et de déprogrammation visuelle *goddess* nous interpellent sur les situations de « mécontentement » (Jacques Rancière) que rencontrent certains artistes dans les récits et modalités de reconnaissance du Grand Artiste ou du Grand Art, mais plus encore servent de levier pour désigner l'ambiguïté fondatrice d'un idéal républicain aux vertus performatives d'une égalité entre ceux qui possèdent des parts (ou plus que les autres) et ceux qui n'en ont pas (ou moins que les autres)¹⁷. Ces formes d'interpellation ont donc volontairement pris la forme d'une hypertrophie du visible pour soustraire les « sans-parts » (Jacques Rancière) à une spectralisation et les conduire vers un *coming-out* (sortie du placard).

Cette hypertrophie du visible a été aussi l'enjeu de malentendus à propos des œuvres d'Ana Mendieta qui se réfèrent sans détour au mythe la Goddess. Le caractère explicite ou incarné d'imageries inspirées des cultes primitifs au nom de la Déesse Mère-Terre a cristallisé une critique féministe antiessentialiste qui a, pendant de longues années, nui à l'exposition du travail de Mendieta.

Les impressions évanescences, réalisées à partir du propre corps de l'artiste à même la terre, l'herbe, les arbres, le sable, la rivière, la mer...

dans la série de performances photographiques *Siluetas* (1976-1980), rappellent volontairement les formes vulvaires des sculptures *goddess* de la préhistoire. Pourtant, si dans les propos de l'artiste, certaines déclarations ou sources pourraient donner raison à certaines quant à un mysticisme écologique féminin, l'historienne de l'art Amelia Jones a ingénieusement attiré notre attention sur le fait que le corps d'Ana Mendieta est absent des photographies¹⁸. L'emprunt à l'imaginaire *goddess* ne serait pas tant l'exposition du corps de l'artiste comme une réitération de l'équation ontologique *nature bienveillante = Déesse-mère = femme féconde* que la matérialisation documentée de l'absence de sa terre d'origine.

D'origine cubaine, Ana Mendieta a transposé toute une symbolique liée au culte Santeria (sang, nudité, sacrifice, terre, air, feu, eau) dans cet univers de la *goddess* à l'apparente atemporalité d'une culture primaire pour rendre perceptible sa situation d'artiste exilée politique, simultanément présente et absente de Cuba et des États-Unis. La prise en compte des origines caribéennes par Amelia Jones dans l'interprétation de l'œuvre d'Ana Mendieta débout l'argument d'une idéologie essentialiste réfléchi par l'iconographie *goddess* (argument propre aux iconoclastes, nous dirait W. J. T. Mitchell), tout en démontrant avec brio que les citations par Mendieta de cette imagerie *goddess* constituent une critique postcoloniale des plus singulières.

Une autre interprétation possible¹⁹ et complémentaire à propos de ces marquages fugitifs de son propre corps en hommage aux symboles de la *goddess* serait la possibilité d'une contrehistoire en images de certaines performances photographiques d'artistes masculins du Land Art réalisées à la même période. Le retour à la terre pour ces artistes témoignait d'une volonté d'éloignement de la ville impulsée par la fuite, notamment, de modalités particulières de travail et de reconnaissance artistique empreintes d'une civilisation capitaliste. Ils souhaitaient ainsi renouer avec une forme de pureté entre création, nature et émancipation sensible de l'individu qui n'était pas sans évoquer quelques racines rousseauistes et primitivistes, à savoir une conception de la nature déhistoricisée et aculturalisée moins violemment critiquée pour son essentialisme que les usages des hypericônes *goddess* par certains artistes. Aux côtés des interventions de Land Art qui prenaient la forme d'invasion, de retournements monumentaux de terre, de trous creusés à l'aide de machines mécaniques puissantes, Ana Mendieta a apposé des formes sensibles non intrusives qui prennent modestement la forme d'empreintes à l'échelle de son corps,



> Annie Sprinkle. Photo : Julian Cash.

qui de plus est située historiquement, culturellement et politiquement. En faisant proliférer à leur tour d'autres fictions autour de la nature, les citations plastiques et performatives à partir d'un corpus d'images au statut d'hypericône *goddess* participent ainsi à une histoire de la conscience et rejoint dès lors le terrain d'action des cyborgs.

Loin d'être des statues édifiées d'une histoire de l'art féministe de la première vague, les occurrences visuelles de l'hypericône *goddess* se révèlent des manifestations « monstrueuses », « espionnes » (Donna Haraway), qui grippent certaines analyses critiques véhiculant insidieusement l'idée selon laquelle les images liées au culte de la déesse seraient par essence l'incarnation auratique, le reflet immédiat d'une idéologie prônant un retour au matriarcat ou à l'essence *femme*.

Renvoyant ainsi dos à dos les positions essentialiste et constructiviste, les usages citationnels des hypericônes *goddess* par des artistes comme Mary Beth Edelson, Carolee Scheemann, Annie Sprinkle et Ana Mendieta traversent les différents contextes épistémologiques de la pensée féministe, de la première à la troisième vague, et cartographient les lignes frontalières imposées par une invention (en récits) scientifique et technologique de la nature.

Les « possibilités narratives de cet écoféminisme » rendent palpables les « rapports authentiquement sociaux et activement relationnels entre les êtres humains et la nature ». Le défi demeure néanmoins toujours dans la représentation de ces relations qui risque d'être à nouveau happée dans une fausse alternative entre essentialisme et constructiviste. La formulation d'Haraway rend bien compte de cette difficulté : « "Nos" relations avec la "nature", nous pourrions nous les représenter comme un engagement social avec un être qui, par rapport à "nous", n'est ni "ça", ni "toi", ni "vous", ni "il", ni "elle" ou "eux"²⁰. » ◀

NOTES

- 1 Cf. Gloria Feman Orenstein, « The Re-emergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women », *Heresies*, n° 5, printemps 1978, p. 74-84 ; extraits de Helena Reckitt et Peggy Phelan, *Feminist Art*, Phaidon, 2001, p. 219-220.
- 2 Même si, par ailleurs, certains ouvrages phares notamment *queer* et postcoloniaux ont depuis proposé d'autres options.
- 3 Lucy Lippard, « Moving Targets/Concentric Circles », *The Pink Glass Swan*, The New Press, 1995, p. 10 (ma traduction).
- 4 Cf. Elisabeth Badinter, *Le conflit : la femme et la mère*, Flammarion, 2010, 256 p.
- 5 W. J. Thomas Mitchell, *Iconologie : image, texte, idéologie*, Prairies ordinaires, 2009, p. 245.
- 6 *Ibid.*
- 7 *Ibid.*, p. 37.
- 8 Mary Beth Edelson, citée dans G. Feman Orenstein, *op. cit.*, p. 76.
- 9 Betsy Damon, citée dans *Art and Feminism*, *op. cit.*, p. 80 (ma traduction).
- 10 Cf. G. Feman Orenstein, *op. cit.*
- 11 Judith Butler, *Le pouvoir des mots : politique du performatif*, Amsterdam, 2004, p. 119.
- 12 Cf. Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Macmillan, 1989, 232 p. ; Rozsika Parker et Griselda Pollock, *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*, Pantheon Book, 1981, 184 p.
- 13 Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, 1997, 237 p.
- 14 Cf. *ibid.*, p. 77.
- 15 *Ibid.*, p. 20.
- 16 Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, 1979, p. 20.
- 17 Cf. Géraldine Gourbe, « La mésentente de Jacques Rancière et les modalités de reconnaissance artistiques évoquées par les féministes », *Prolégomènes à une réflexion sur l'être-ensemble* [thèse de doctorat], Université de Paris X, 2008, p. 121-125.
- 18 Cf. Amelia Jones, « Postmodernism, Subjectivity, and Body Art », *Body Art : Performing the Subject*, University of Minnesota Press, p. 21-36.
- 19 Je remercie l'artiste Tania Bruguera, performeuse, pour m'avoir guidée sur cette hypothèse.
- 20 Donna Haraway, *Des singes, des cyborgs et des femmes : la réinvention de la nature*, Jacqueline Chambon, 2009, p. 21.

GÉRALDINE GOURBE est philosophe de l'art à l'ESAAA, l'Université de Nanterre Grand Ouest et Sciences Politiques, Paris. Elle codirige avec Teresa Castro, Hélène Fleckinger et Clara Schumann un séminaire « Genre et cultures visuelles » à l'EHESS, financé par la Fondation de France. Elle a notamment publié : « Une éthique du désir est-elle envisageable dans l'espace virtuel ? » (in Catherine Wallemacq et Lisa Wouters [dir.], *From Cyborgs to Facebook : Technological Dreams and Feminist*, Actes du colloque, Sophia, 2012) ; « L'influence de la pédagogie alternative de la côte Ouest sur la pensée pionnière de la performance de la côte Est » (in Valérie Mavridorakis et Christophe Khim [dir.], *Figures de l'artiste et transmission*, Actes du colloque, Head-Mamo-Les presses du réel, à paraître) ; « Désautériser disent-elles » (in Rachel Mader [dir.], *Art et féminisme*, Actes du colloque, Département d'histoire de l'art des Universités de Berne, Suisse, New York et Genève, Perter Lang Verlag, à paraître).