



**Féminisme spirituel dans les arts visuels :
réappropriation des pratiques et symboles culturels dans
les œuvres de Mary Beth Edelson entre 1972 et 1981**

Julia Tissot

► **To cite this version:**

Julia Tissot. Féminisme spirituel dans les arts visuels : réappropriation des pratiques et symboles culturels dans les œuvres de Mary Beth Edelson entre 1972 et 1981. Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-03448313

HAL Id: dumas-03448313

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03448313>

Submitted on 25 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Julia TISSOT

Féminisme spirituel dans les arts visuels : Réappropriation des
pratiques et symboles culturels dans les œuvres de Mary Beth Edelson
entre 1972 et 1981

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire de l'art

Parcours : Histoire, technique et théorie des arts visuels

Sous la direction de Mme Paula BARREIRO-LOPEZ

Année universitaire 2020-2021

Avis aux lecteur·rice·s

Dans une démarche d'expérimentation et de revendication, la rédaction du présent mémoire adopte l'écriture inclusive. En effet, les règles grammaticales de la langue française ne permettent pas aux lectrices de s'identifier dans leurs lectures. Aujourd'hui, ce type d'écriture se développe en particulier dans les milieux militants mais aussi dans des publications actuelles ou rééditions. Cette démarche semble trouver sa place dans un mémoire dédié au travail artistique et militant d'une artiste féministe à qui il tenait à cœur de rendre les femmes visibles.

Remerciements

Je tiens à adresser mes remerciements à ma directrice de mémoire, Madame Paula Barreiro-Lopez, pour son investissement, son intérêt pour le sujet que je souhaitais aborder et la disponibilité qu'elle m'accorda afin de m'aider à mettre en place ces recherches.

Je désire également remercier Madame Maria Ruido pour la communication de son travail et les membres du jury pour le temps dédié à la lecture de ce mémoire.

Je remercie Nathalie, Amélia et Margaux pour leurs relectures attentives et mes amies, pour leurs encouragements et l'intérêt qu'elles portèrent à ce sujet.

Enfin, je remercie Florence, sans qui cette année de recherche aurait difficilement abouti.

Table des matières

Introduction	7
Partie I - Une artiste militante féministe	11
Chapitre 1 - Contexte historique et implication politique de Mary Beth Edelson.....	12
a. Le féminisme étatsunien des années 1970.....	12
b. Le féminisme et la place des femmes dans le milieu artistique.....	14
c. Implication personnelle de l'artiste dans le domaine politique	17
Chapitre 2 - L'émergence de la spiritualité dans les œuvres de Mary Beth Edelson	21
a. L'implication et l'intérêt de l'artiste pour la spiritualité.....	21
b. Le détournement de la religion catholique par Mary Beth Edelson	23
c. Portée de l'œuvre.....	26
Chapitre 3 - La performance publique.....	29
a. L'importance de la A.I.R. Gallery et l'implication de l'artiste dans un réseau	29
b. La performance comme acte collectif	31
c. Le rituel public, une histoire commune	36
Partie II - Iconographie du sacré	40
Chapitre 4 - Figures féminines issues des mythes.....	41
a. L'approche visuelle de l'artiste	41
b. Trois figures employées par l'artiste	44
c. Des figures spirituelles d'émancipations comme outils féministes	47
Chapitre 5 - Intégration de l'iconographie spirituelle dans son répertoire visuel.....	51
a. Un répertoire iconographique divin féminin, les œuvres de Judy Chicago	51
b. Des figures simplifiées et nourrissant son répertoire personnel	54
c. Détournement ironique des figures.....	57
Chapitre 6 - Des symboles personnels et dépassant les mythes	60
a. la symbolique de naissance et de cycle.....	60
b. La spirale et le concept de Déesse comme entité universelle et concept.....	62
c. La recherche d'une iconographie féminine et féministe.....	64
Partie III – Perspectives écoféministes	67
Chapitre 7 - La convergence des luttes féministes et écologiques dans les pratiques artistiques.....	68
a. Un contexte d'émergence de l'écoféminisme.....	68
b. Assimilation des femmes et de la nature dans les œuvres de Mary Beth Edelson	71
c. Association, collectivité et cohésion.....	73
Chapitre 8 - Le lien à la nature physique et personnel dans les rituels privés	76
a. Une démarche personnelle et expérimentale	76
b. Les pratiques spirituelles contemporaines	79
c. La symbolique et l'utilisation du corps.....	80

Chapitre 9 - Une démarche d'union avec l'environnement.....	83
a. Le reproche de l'essentialisme.....	83
b. Fusion corps et nature.....	85
c. Rituels dans des lieux de culte naturels	87
Conclusion.....	90
Bibliographie.....	94
Sitographie	98
Annexes	99
Table des illustrations.....	100

Introduction

J'exorcisai aussi l'emprise que les forces patriarcales avaient placé sur moi. Avec la libération de cette emprise sur ma psyché, je récupérais de l'énergie et une image de moi élargie. Comme Carol P. Christ le dit succinctement, « La vraie importance du symbole de la Déesse est qu'il brise le pouvoir du symbole patriarcal de Dieu en tant que mâle sur la psyché. »¹

Cette citation de l'artiste, issue d'une revue militante défendant le féminisme spirituel, montre l'intérêt de l'artiste Mary Beth Edelson pour une figure féminine sacrée et la vocation féministe de cette démarche. De plus, elle s'appuie sur les propos d'une autrice militante qui lui était contemporaine. Comprendre plus amplement l'apparition du militantisme dans les œuvres de l'artiste motive les présentes recherches.

Ainsi, les études menées portent sur une période spécifique de la production artistique de Mary Beth Edelson. L'artiste étasunienne née en 1933 à East Chicago et décédée en avril 2021 prit part à des mouvements politiques, en particulier au sein de la seconde vague féministe mais aussi en participant au Civil Right Mouvement. Ses pratiques furent alors très diversifiées, elle employa le photomontage, la peinture ou encore la performance. La période étudiée est celle durant laquelle elle explora la spiritualité en lien avec le féminisme, et ce, à travers des pratiques et une esthétique se rapportant à des symboles. La période choisie s'appuie sur la date de 1972, année de la première Conference of Women in the Visual Arts dans laquelle Mary Beth Edelson s'impliqua fortement, mais aussi la date d'une de ses premières œuvres mettant en scène la religion, *Some Living American Artists/Last Supper*. La date de 1981 quant à elle, est celle de la publication de la revue numéro 13 de *Hérésies* qui servira de source importante dans les présentes recherches. Bien que l'iconographie cultuelle reste présente dans les œuvres de Mary Beth Edelson dans les années 1980, ses pratiques spirituelles devinrent minoritaires. En effet, la branche spirituelle du féminisme alors en plein développement durant la période concernée s'observa également dans le milieu artistique et plus particulièrement chez les artistes dont les réalisations avaient une vocation politique. La notion de réappropriation fait donc référence à une spiritualité qui aurait existée et aurait perduré en dehors des sociétés occidentales. Ces divergences existaient et perdurent même dans certains cas dans des zones géographiques

¹ EDELSON Mary Beth, « See For Yourself: Women's Spirituality in Holistic Art », dans Charlene SPRETNAK (dir.), *The Politics of women's spirituality: essays on the rise of spiritual power within the feminist movement*, 1st ed., Garden City, N.Y, Anchor Books, 1982, p. 312-326 (p.312-313). Citation originale : "I was also exorcising the hold that patriarchal forces had placed over me. With the releasing of this hold on my psyche, I was reveiving energy and expanded self-image. As carol Christ succinctly puts it, "The Real importance of the symbol of the Goddess is that it breaks the power of the patriarchal symbol of God as male over the psyche." Traduction de l'autrice.

diverses et ayant subies pour la plupart la colonisation ou même en Europe à des périodes telles que le néolithique. Une artiste telle que Mary Beth Edelson puisa dans des origines et périodes diverses qu'il s'agira de définir afin de créer un champ visuel et des pratiques revendicatives et valorisantes pour les femmes. Cette période d'activité de l'artiste sera également l'occasion d'étudier des œuvres impliquants l'espace naturel et par la même occasion de comprendre les enjeux liés à l'élaboration de pratiques féministes alternatives et faisant dans certains cas converger les luttes.

Des enjeux liés à un tel sujet permettront de se demander de quelles manières l'artiste Mary Beth Edelson se servit de la spiritualité comme d'un outil politique et moyen de revendications. Il s'agira de comprendre pourquoi la réappropriation des différentes pratiques spirituelles est pertinente dans les luttes féministes et quelles en sont les limites.

En se penchant sur le travail d'une artiste en particulier, ces recherches ont pour objectif de saisir la dimension personnelle qu'implique la spiritualité dans ces œuvres d'art. Le but est de comprendre quel fut l'impact des découvertes scientifiques et archéologiques mises en avant durant cette période et d'étudier la manière dont les artistes se saisirent de ces problématiques afin de les impliquer et de s'en servir d'outils revendicatifs. Aujourd'hui le féminisme est de plus en plus mis en avant dans le domaine de l'histoire de l'art. Les artistes féminines, restées pour la plupart dans l'ombre sont de nouveau valorisées. Les artistes féministes des États-Unis cherchèrent à se faire une place dans le milieu artistique, tant par des initiatives artistiques que par la mise en place d'évènements ou de publications. Les recherches dans ces domaines restent encore minoritaires et un point de vue rétrospectif est sans doute nécessaire dans le milieu de la recherche actuelle. Les références historiques et les inspirations de l'artiste restent néanmoins nombreuses et la présente étude se devait de se focaliser sur certaines d'entre elles. Le corpus référentiel de l'artiste ne peut être étudié dans son intégralité. De plus, le format performatif de nombre de ses œuvres rend leur analyse concrète difficile, les études de ces œuvres s'attardent par conséquent d'avantage sur les intentions de l'artiste.

Ces recherches reposent principalement sur des sources primaires. En premier lieu l'artiste, militante pour la visibilité du travail des femmes dans les arts visuels auto-publia des ouvrages et catalogues d'expositions faisant état de ses œuvres et de sa démarche. Son point de vue et les descriptions de certaines performances y figurent ce qui facilita grandement de travail d'analyse. Ces sources sont très importantes car elles permettent de connaître le point de vue et les projets propres à l'artiste. Trois catalogues d'expositions servirent alors de manière

récurrente : *Seven Cycles : Public Rituals* de 1980², *Shape Shifter : Seven Mediums* de 1990³ et enfin, à la suite d'une rétrospective, *The Art of Mary Beth Edelson* de 2002⁴. D'autres publications, contemporaines de la production artistique de Mary Beth Edelson composent des sources d'informations. La plupart de ces ouvrages et articles ont une vocation revendicative, les études de la spiritualité axées sur des modèles féminins dans les œuvres contemporaines furent écrites par des critiques d'arts elles-mêmes engagées. Deux d'entre elles particulièrement notables sont Lucy R. Lippard et Gloria Feman Orenstein. Tandis que Lucy R. Lippard approfondit particulièrement l'étude des références préhistoriques et antiques en art contemporain.⁵ Gloria Feman Orenstein étudia l'utilisation de la figure de la Déesse et le lien existant avec l'écoféminisme.⁶ Les supports militants tel que les revues font également partie des sources primaires, la revue *Hérésies* est révélatrice des engagements, partis pris et mouvements artistiques prédominant durant les années 1970 et 1980 aux États-Unis.

De manière moins ciblée mais tout aussi importante, les publications révélatrices des concepts émergents à cette époque sont indispensables pour un tel sujet, qu'il s'agisse d'ouvrages scientifiques abordant les hypothèses contemporaines de l'archéologie ou les propositions de réflexion des autrices féministes mettant en avant la spiritualité comme moyen d'action. L'artiste trouvait probablement dans les publications axées sur la spiritualité féministe de nombreuses inspirations. Carol P. Christ, Susan Griffin ou encore Merline Stone figurent parmi ces références. Les études de Marija Gimbutas servirent le mouvement féministe grâce à ses découvertes et hypothèse.⁷

Pour ce sujet, les sources secondaires sont moins nombreuses mais néanmoins, semble-il, en expansion. La majorité de ces sources sont des articles proposant de réexaminer les concepts et notions mises en place par les militantes et artistes des années 1970 et 1980. De récents travaux universitaires se saisissent de l'investissement de la spiritualité en art contemporain et en étudie les enjeux et intentions. Dans une volonté de visibilité des femmes artistes, des fonds furent également mis en place par The Feminist Institute Digital Exhibit Project proposant d'étudier différents points marquants de sa carrière artistique.

² EDELSON Mary Beth, *Seven cycles: public rituals*, 1st ed., New York, N.Y., A.I.R., 1980.

³ EDELSON Mary Beth, *Shape Shifter, Seven Mediums*, M.B. Edelson, 1990.

⁴ TREVELYAN Amelia M. et al., *The Art of Mary Beth Edelson: [exhibition schedule, Gettysburg College, Gettysburg, PA, sept.-oct. 2000.]*, Distributed Art Publishers., New York, 2002.

⁵ LIPPARD Lucy R., *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*, 1st ed., New York, Pantheon Books, 1983.

⁶ ORENSTEIN Gloria Feman, *The reflowering of the goddess*, New York, Pergamon Press, 1990.

⁷ GIMBUTAS Marija, *The Goddesses and Gods of Old Europe, 6500-3500 BC: myths and cult images*, London, Thames and Hudson, 1984.

Enfin, des sources secondaires proposant d'étudier la place de la performance dans l'art féministe, celle du photomontage ou encore la place du mythe, tous comme les études sociologiques de la période étudiée replacent le sujet dans un contexte globale.

Le développement de cette étude proposera de s'appuyer sur un contexte historique précis permettant de comprendre les enjeux politiques liés à la période abordée. Avec l'appui d'œuvres visuelles de Mary Beth Edelson mais aussi de descriptions de performances, les différentes inspirations seront étudiées, permettant de cette manière de comprendre les points communs qui motivèrent leur emploi. La démarche utilise donc les méthodes d'analyses plastiques et iconographiques mais aussi une approche anthropologique à travers une étude historique et politique. Étant donné la nature revendicative, l'implication de l'artiste dans des mouvements collectifs et l'important investissement des spiritualités par les artistes féministes à cette époque, des comparaisons seront menées afin de définir et comprendre les spécificités de l'artiste et les concepts communs employés de manières récurrentes chez des artistes invoquant la spiritualité. L'expression de l'artiste sur son travail servira également de base pour comprendre sa démarche. Le corpus des œuvres allie les performances les plus documentées avec des œuvres plastiques dans lesquelles les références spirituelles sont les plus prégnantes.

Le plan se déroulera en trois parties, la première proposant de découvrir l'artiste militante et féministe à travers le contexte historique et politique, mais aussi grâce à l'étude des initiatives auxquelles cette dernière prit part. Cette partie sera également l'occasion d'aborder les techniques employées par l'artiste et leurs rôles dans le mouvement féministe. La seconde partie se penchera quant à elle sur l'aspect visuel des œuvres de l'artiste et l'emploi des références sacrées et des symboles. Des œuvres matérielles permettront de constater les références et de saisir la manière dont ces dernières sont employées. Enfin, l'implication d'un milieu naturel dans les œuvres de l'artiste et le contexte de revendication antinucléaire et en faveur de l'écologie permettra d'aborder certaines des œuvres de Mary Beth Edelson à travers le prisme du mode de pensée écoféministe. Les éléments permettant de lier ces œuvres aux concepts écoféministes pourront être désignés après qu'une présentation de ce mouvement ait été effectuée.

Partie I - Une artiste militante féministe

Afin de comprendre le travail et l'implication de la spiritualité dans les œuvres de l'artiste, il est tout d'abord nécessaire de poser des bases de contextualisation historique et politique. Avant de comprendre comment et pourquoi la spiritualité est investie dans ses œuvres, connaître les causes que l'artiste défend et de quelle manière cette dernière s'implique dans les mouvements politiques de l'époque constitue donc la première étape de l'analyse du travail artistique de l'artiste.

Chapitre 1 - Contexte historique et implication politique de Mary Beth Edelson

a. Le féminisme étatsunien des années 1970

Le cadre temporel dans lequel s'inscrit l'étude se situe entre 1972 et 1981. Aux États-Unis, il s'agit d'une période durant laquelle la deuxième vague féministe est en train de se déroulée depuis les années 1960. Les mouvements féministes étaient alors en lutte dans le but d'obtenir des droits impliquant une certaine indépendance, que celle-ci soit sociale ou sexuelle. Les femmes restaient mitigées et répondaient à ces revendications de manière plutôt hétérogène selon leur âge, leur situation maritale ou encore leur classe sociale comme le montrait par exemple un sondage d'opinion mené par Louis Harris et publié dans le *Washington Post* du 20 mai 1971. À cette date, alors que seulement 40% des femmes mariées étaient favorables aux « efforts entrepris pour améliorer la condition féminine », 63% des femmes divorcées l'étaient⁸. Néanmoins, le contexte d'industrialisation et de développement du travail effectué par les femmes poussèrent beaucoup d'entre elles à remettre en question leur place au sein de la société et leur dépendance aux décisions prises par des hommes. Des droits tels que celui de la contraception, obtenu aux États-Unis en 1972 ou encore le droit à l'avortement en 1973 marquèrent alors un tournant décisif. Parallèlement, des revendications s'opposant aux discriminations sociales et raciales se développèrent et rentrèrent peu à peu en concordance avec les mouvements féministes. En effet, si le féminisme mettait en avant des droits fondamentaux et nécessaires, les mouvements féministes restaient en grande partie menés par des femmes blanches issues de classes sociales moyennes ou élevées. Ce phénomène était particulièrement présent au sein du féminisme libéral, qui, selon une autrice telle que la Ginette Castro, ne remettait pas intégralement en question le système patriarcal fondé sur le sexisme

⁸ MASNATA-RUBATTEL Claire, *La révolte des américaines : analyse du féminisme contemporain*, Paris, Aubier Montaigne, coll. « Collection USA », 1972, (p.55).

comme pouvait le faire le féminisme radical, mais seulement certains points qu'il fallait modifier et améliorer⁹. En somme, il s'agit d'une période durant laquelle des divergences et des débats se créèrent au sein même des mouvements féministes. Le système patriarcal et plus largement, un système d'oppression, fut remis en question de manière globale.

Des luttes intersectionnelles se mirent alors en place, il s'agissait donc de ne plus mettre uniquement en évidence les oppressions subies par des personnes identifiées en tant que femmes mais aussi de prendre en compte des discriminations qui s'accumulaient. En conséquence, le lesbianisme politique se mit peu à peu en place et fut de plus en plus revendiqué, il s'agissait non seulement de faire valoir une acceptation sociale des lesbiennes mais aussi de positionner le lesbianisme comme un outil de lutte féministe radical. De plus, des mouvements mettant en avant des discriminations raciales et sociales se développèrent au sein du féminisme, le *Black Feminism* revendiqua ainsi des luttes plus globales et prenant en compte les oppressions que pouvaient vivre les femmes africaines-américaines et latino-américaines ainsi que les femmes précarisées. Comme avait pu le dire la militante féministe, figure fondatrice du *Black Feminism*, Barbara Smit¹⁰ : « Si l'abolition de l'oppression n'est pas une priorité pour vous, votre éventuelle appartenance au mouvement féministe réel devient problématique. » Il s'agit donc, selon ce raisonnement, de ne plus se contenter d'une remise en question de certaines discriminations mais de réfléchir à une solution dans le but de lutter contre toutes les formes d'oppressions sans que des groupes de personnes ne soient délaissés.

Le féminisme des années 1970 fut également marqué par le développement de branches spirituelles. En effet, à partir des années 1960, certaines militantes féministes menèrent des recherches à propos des spiritualités laissées de côté, en particulier après que le christianisme eut été imposé en grande majorité en Europe ainsi qu'aux États-Unis. Certaines féministes ont donc ressenti le besoin et jugé qu'il était pertinent de mener des recherches et approfondir des sujets qui concernaient l'histoire des femmes, laissée de côté au détriment d'une culture masculine. L'autrice et militante féministe Starhawk, ayant publié plusieurs ouvrages à propos de la pratique et la théorie d'une spiritualité néopaïenne liée au féminisme, expliqua ses motivations :

Dans les années 1970, lorsque je me suis retrouvée engagée dans la seconde vague féministe, je sentais intuitivement qu'il devait y avoir une connexion entre un mouvement

⁹ CASTRO Ginette, *Radioscopie du féminisme américain*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1985.

¹⁰ WALLACE Michele et DORLIN Elsa, *Black feminism: anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, 2008 (p.85).

pour la libération des femmes et une tradition spirituelle ancienne qui voyait le divin sous une forme féminine et honorait la nature, la sexualité et le corps.¹¹

Le but, selon le raisonnement de Starhawk fut donc sans doute de puiser dans une histoire dont les femmes avaient été dépossédées et de la pratiquer et l'utiliser dans un contexte de revalorisation des figures féminines mais aussi de la nature comme elle pouvait l'évoquer. Tout d'abord, des études et publications virent le jour et mirent en avant les savoirs-faires que pouvaient cultiver les femmes et pour lesquelles celles-ci furent persécutées, en particulier au cours du XVI^e et XVII^e siècle comme le signalait Starhawk au sein de ce dernier texte. C'est par exemple ce que fit l'écrivaine et activiste Barbara Ehrenreich, quand en 1973, elle publia son ouvrage, *Sorcières, Sages-femmes & infirmières*¹². Plus tard, ce mode de pensée continua à se développer, la revue *The Politics of Women's Spirituality* dont la première publication parue en 1982 et impulsée par l'écrivaine Charlene Spretnak qui étudia la religion et la spiritualité à travers des perspectives féministes. Dans la pratique concrète du militantisme, la spiritualité put aussi être investie à cette époque. Comme le mettait en avant Ginette Castro¹³, des actions féministes furent menées sous une forme pouvant être assimilées à des rites et notamment dans une optique de commémoration. Certains collectifs allaient d'ailleurs jusqu'à se réapproprier la figure de la sorcière comme ce fut le cas de la WITCH (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell) qui menait des actions pouvant être assimilées à des rites. Dans ce cas précis, c'est la figure de la sorcière qui fut mise en avant en tant que figure détentrice d'un pouvoir et qui fut persécutée pour cela. C'est donc dans ce contexte de recherches, de réaffirmation d'une histoire propre aux femmes et au développement d'une spiritualité libre et propre à chacun·es que l'artiste Mary Beth Edelson impliqua des figures divines et investit la spiritualité dans ses œuvres.

b. Le féminisme et la place des femmes dans le milieu artistique

Comme évoqué précédemment, la période abordée fut marquée par de nombreuses revendications et bouleversements dans le but de lutter contre le sexisme dans tous les domaines, qu'il s'agisse de la place des femmes dans la société, de leurs droits fondamentaux, telles que leur indépendance, ou leur santé sexuelle, mais aussi dans le milieu des institutions.

¹¹ DUCCELLIER Camille, *Le guide pratique du féminisme divinatoire*, Paris, Cambourakis, 2018.

¹² EHRENRICH Barbara, ENGLISH Deirdre et LAME L., *Sorcières, sages-femmes et infirmières : une histoire des femmes soignantes*, Paris, Cambourakis, 2015.

¹³ CASTRO Ginette, *Radioscopie du féminisme américain*, op. cit. (p.214-215)

Dans le milieu artistique, donc, les femmes ont également dû exercer leurs pratiques sans pouvoir prétendre aux mêmes formations, aux mêmes titres et à la même reconnaissance sociale et culturelle que leurs confrères. Aujourd'hui encore, les artistes masculins sont largement mis en avant. En 1985, alors que des Guerilla Girls, un collectif féministe fondé aux États-Unis, venait de se créer, ses membres mettaient en avant, par le biais d'affiches, l'absence et le manque de représentation des femmes artistes au sein des institutions muséales avec le slogan suivant : « Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 4% of the artists in the Modern Art sections are women, but 76% of the nudes are female. »¹⁴ En effet, comme le prouvait ces chiffres, dans une section telle que celle de la période moderne, les femmes artistes étaient encore pratiquement absentes. Le milieu artistique, loin d'être accessible aux femmes artistes, était donc un milieu dans lequel il était difficile de rentrer étant donné que l'accès aux formations était restreint voire impossible pour les femmes.

Ainsi, suite à la mobilisation de certaines artistes portant des engagements féministes, des initiatives et des groupes d'actions virent le jour en particulier à partir des années 1970 et jusque dans les années 1990 aux États-Unis. La fin des années 1960 aux États-Unis fut donc marquée par des mouvements de revendications et des actions menées par des collectifs d'artistes. Certain.e.s manifestaient devant les institutions en dénonçant le statut précaire des artistes comme pouvait le faire le groupe des Art Workers Coalition. Mais un groupe d'action tel que celui-ci faisait également converger les luttes contre les discriminations raciales et de genre. C'est d'ailleurs ce que soulevait Michelle Moravec dans son article « Toward a History of Feminism, Art, and Social Movements in the United States » en 2012¹⁵, les initiatives et la formation des groupes militants féministes dans le domaine de l'art et de la culture se développèrent en parallèle et quelques fois de manière croisée avec les groupes qui luttaient contre les discriminations des artistes racisé.e.s et plus particulièrement des artistes africain.e.s-américain.e.s. À titre d'exemple, la Black Emergency Cultural Coalition se forma en 1969, après que le Metropolitan Museum of Art de New York ait largement invisibilisé les artistes africain.e.s-américain.e.s dans l'exposition *Harlem on My Mind*¹⁶. De manière plus ciblée, le groupe des WAR (Women Artists in Revolution) vit le jour, mettant en avant de manière plus spécifique le manque de représentation que connaissait les femmes dans les musées et plus particulièrement, dans ce cas précis à New York. Grâce à l'association de certaines activistes,

¹⁴ WALLACE Michele et DORLIN Elsa, *Black feminism*, op. cit.

¹⁵ MORAVEC Michelle, « Toward a History of Feminism, Art, and Social Movements in the United States », *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 33, n° 2, 2012, p. 22-54.

¹⁶ *Black Emergency Cultural Coalition - Social Networks and Archival Context*, [<https://snaccooperative.org/ark:/99166/w6vh9k8s>], consulté le 7 avril 2021.

des lieux dédiés aux femmes et dans lesquelles ces dernières pouvaient être représentées furent créés. Ainsi, en 1971, le Feminist Art Program fut fondé en Californie par deux artistes, Judy Chicago et Miriam Shapiro, afin de permettre aux femmes de développer leur compétence artistique et de créer de manière libre. Ce lieu de formation non-mixte marqua cette période, de même que sa radicalité. Le choix avait été celui de donner la priorité aux femmes et à leur expérience sans que leurs expressions et créations puissent être altérées par un milieu mixte et expérience sociale que celui-ci engendrait, comme le souhaitait Judy Chicago¹⁷. Cette initiative donna lieu en 1972 à une exposition : *Womenhouse*, dans laquelle l'expérience personnelle des femmes étaient matérialisées à travers leurs œuvres. Des pratiques, qui n'étaient pas forcément valorisées par les institutions artistiques furent investies comme le crochet¹⁸, pratique considérée comme domestique et la plupart du temps dépréciée. D'autres lieux furent créés tel que la galerie du collectif AIR (Artists in Resistance) dans laquelle Mary Beth Edelson joua un rôle fondateur et qui sera plus amplement abordé par la suite. Outre les lieux d'expositions, indispensables pour la visibilité des femmes artistes, les publications qui leur furent dédiées et se développèrent particulièrement à cette époque marquèrent un tournant. Des critiques d'arts, telle que Lucy Lippard, dédièrent des ouvrages entiers à la production des artistes féminines et féministes.

Lors des actions menées par les groupes évoqués et bien d'autres encore, les artistes investirent notamment la performance comme le fit par exemple la A.W.C. Dans ce contexte, les œuvres n'étaient plus des objets mais des actes qui pouvaient prendre place en dehors des institutions. Déjà au début des années 1960, la performance fut de plus en plus investie par les artistes, que celle-ci soit réalisée dans la rue ou lors de festivals, à des fins de revendications politiques ou non. À des fins politiques, la performance put également être utilisée de manière explicite, il s'agit en réalité d'un domaine où la frontière entre l'œuvre d'art et l'action politique est mince voire inexistante. Quoi qu'il en soit, il s'agissait d'un concept et d'un médium qui était encore dans sa phase d'expansion et de ce fait, empreint d'une certaine nouveauté et d'une liberté. Cette constatation est régulièrement faite dans le cadre des études féministes et de la performance comme le disait Roselee Goldberg :

Insensibles aux milieux de l'art officiel, sur lesquels, elles ne pouvaient de toute façon exercer que peu d'influence, de nombreuses femmes furent attirées par la performance, car, il s'agissait d'une technique non soumise aux protocoles conventionnels des milieux

¹⁷ HARPER Paula, « The First Feminist Art Program: A View from the 1980s », *Signs*, vol. 10, n° 4, 1985, p. 762-781, (p.763).

¹⁸ Faith Wilding, *Croched Environnement*, 1972

artistiques : la visite à l'atelier, l'exposition en galerie, la revue de presse, l'approbation du conservateur...¹⁹

Dans ses propos, l'autrice rappelle qu'il s'agit d'un contexte institutionnel difficile pour les femmes artistes, celles-ci ne disposaient pas d'un accès aux musées et galeries égal à celui des artistes masculins. Investir un domaine qui était alors en expansion, dans lequel peu d'artistes masculins avaient encore été reconnus permettait sans doute aux artistes féministes de créer sans que la pression d'une comparaison avec leurs homologues masculins soit perpétuée. Roselee Goldberg exprime également le fait que, étant donné que le format était encore peu reconnu par les institutions, la validation des œuvres ne rentrait pas en compte et n'était pas l'objet de la production artistique. De plus, la performance constituait un moyen d'« action directe », investir l'espace grâce à son corps est un acte d'affirmation sociale.²⁰ Afin de donner un autre exemple de format encore peu investi, peu reconnu et ayant été pratiqué à de nombreuses reprises par les féministes, il est possible de citer le photomontage. Il s'agit d'une technique beaucoup utilisée par Mary Beth Edelson, qui fut certes pratiquée par des mouvements d'avant-gardes dominés par les hommes tel que le dadaïsme. Néanmoins, la pratique étant tout de même jugée peu académique, elle peut être considérée comme étant alternative. Le détournement, l'ironie furent utilisés pour dénoncer les rôles genrés attribués aux femmes comme dans les œuvres de Hannah Höch, Martha Rosler ou encore Linder Streling, qui chacune à des époques différentes utilisèrent des images issues de la presse et mettant en scène des femmes afin de les détourner.

c. Implication personnelle de l'artiste dans le domaine politique

L'artiste Mary Beth Edelson s'impliqua dans les luttes politiques de son époque. Pour commencer, durant les années 1960, elle fut active dans le Civil Right Mouvement. Au cours de sa carrière, elle constata que le sexisme était très présent au sein du milieu artistique et des structures culturelles, c'est en 1968 qu'elle fit son premier discours à propos de la place des femmes dans les institutions et le fait que les opportunités qui s'offraient à elles étaient moindres comparées à celles dont disposaient les artistes masculins, ce discours prit place au

¹⁹ GOLDBERG RoseLee, *Performances: l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999.

²⁰ AUSINA Anne-Julie, « La performance comme force de combat dans le féminisme », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, 2014, p. 81-96, (p.83).

Herron Art Museum, dans l'Indiana²¹. En effet, l'année 1970 fut notamment marquée par des protestations dénonçant la présence unique d'artistes qui étaient des hommes blancs lors de la biennale de Venise de cette année-là, la *Liberated Venice Biennale*. Un groupe se mit alors en place, le WSABAL (Women Students and Artists for Black Art Liberation) qui réclama l'inclusivité des femmes artistes et des artistes noir·e·s.²² Il s'agit d'un exemple des situations de discrimination contre lesquels les militant·e·s s'insurgeaient. Mary Beth Edelson fit partie des artistes engagé·e·s et à l'origine de nombreuses initiatives qui avaient pour but de rassembler les femmes artistes et de disposer de lieux d'échanges et de représentation. Elle mit en place, avec six autres artistes et actrices du milieu artistique, un événement marquant, la Conference of Women in the Visual Arts en 1972 qui se tenait à la Corcoran gallery of Art in Washington. Il s'agissait d'une rencontre entre femmes qui visait à créer un espace d'échange entre artistes, historiennes de l'art, critiques d'art et chercheuses. Lors de ces discussions, des constats purent être dressés à partir des expériences personnelles des participantes et des solutions et actions purent être envisagées.²³ Un compte-rendu écrit par Mary Beth Edelson fut produit à la suite de cet événement, en 1973, faisant état du déroulement et des résultats de ce dernier. Le but d'un était sans doute de créer une solidarité et de permettre aux femmes de prendre la parole de manière libérée. Cette volonté était exprimée dans le compte-rendu de la conférence : « Nous espérons en réunissant des femmes de tout le pays, pour une conférence nationale, favoriser un échange d'idées qui stimulerait la croissance et la cohésion. »²⁴

Dans la continuité de cette démarche, certaines initiatrices du milieu artistique projetèrent de dédier un lieu aux femmes artistes afin de palier à leur manque de représentation au sein des musées, expositions et galeries. Ainsi, la A.I.R. Gallery fut mise en place en 1972 à New York grâce à vingt co-fondatrices parmi lesquelles se trouvaient des artistes tel que Howardena Pindell, Agnes Denes, Daria Dorosh, Judith Bernstein et bien d'autres. La A.I.R. Gallery, dont le nom avait été choisi comme initiale de Artists in Residence, marqua les mouvements

²¹ ALECI Linda, « In Pig's Eye : The Offence of Some American Women Artists », *The art of Mary Beth Edelson*, New York, Seven Cycles, 2000, (p.33).

²² *Women Students and Artists for Black Art Liberation (WSABAL) | Repensar Guernica*, [<https://guernica.museoreinasofia.es/en/document/women-students-and-artists-black-art-liberation-wsabal>], consulté le 11 avril 2021.

²³ *Mary Beth Edelson: Conference of Women in the Visual Arts, Corcoran Gallery of Art, Washington DC, April 20-22, 1972 - The Feminist Institute Digital Exhibit Project - Google Arts & Culture*, [https://artsandculture.google.com/exhibit/mary-beth-edelson-conference-of-women-in-the-visual-arts-corcoran-gallery-of-art-washington-dc-april-20-22-1972/rQIyTTd82_FXLQ], consulté le 30 mars 2021.

²⁴ *Conference of the Women in the Visual Arts post-conference writeup*, 1973, Provenant de la collection : The Feminist Institute Digital Exhibit Project, Citation originale : "We hoped by bringing together women from around the country, for a national conference, to promote an exchange of ideas that would stimulate growth and cohesion." Traduction de l'autrice

féministes du milieu artistique étant donné qu'il s'agissait de la première galerie qui avait été fondée par un collectif composé de femmes uniquement. Celle-ci devint en quelque sorte un lieu de référence où de nombreuses rencontres purent prendre place ainsi que des expositions donnant la priorité et même l'exclusivité aux femmes artistes. Il s'agissait d'une véritable coopérative dans laquelle les initiatrices se concertaient afin de prendre les décisions qui concernaient le fonctionnement de la galerie.²⁵ Mary Beth Edelson intégra de cette manière la A.I.R. Gallery en 1976 et put de cette manière mener divers projets. De plus, ce lieu lui permit d'exposer un grand nombre de ses travaux et d'organiser ses propres expositions. Il est intéressant de constater qu'il s'agissait d'une période durant laquelle des collectifs non-mixtes se développèrent, qu'il s'agisse d'événements ou de lieux dédiés aux femmes artistes, le fait de créer des espaces alternatifs où les femmes purent s'allier afin de produire et exposer était une nécessité. Dans le même but, le Women's Building fut créé à Los Angeles en 1973²⁶.

Mais l'implication de Mary Beth Edelson dans les mouvements féministes se matérialisa également dans d'autres domaines. En effet, au cours des années 1970 et 1980, d'autres formes de transmission du travail et des protestations des artistes féministes furent élaborées. Différentes revues féministes furent alors publiées auxquelles Mary Beth Edelson contribua fortement. Tous d'abord, en 1977, elle collabora avec l'historienne de l'art et curatrice féministe Arlene Raven dans l'élaboration de la première publication du magazine *Chrysalis: A Magazine of Women's Culture*²⁷. Il s'agissait d'une revue à vocation pluridisciplinaire dans laquelle les arts visuels étaient abordés mais aussi la littérature et la poésie. Dans un contexte social dans lequel les études et la culture étaient dominées par des figures masculines, la volonté de fournir une alternative engagée fut le principal objectif comme cela était exprimé dans le premier numéro, *Chrysalis* était alors « Un catalogue de ressources dans lequel chaque numéro informe les lecteurs des alternatives au patriarcat²⁸ ». L'artiste fut également une des co-fondatrices d'une revue dédiée à l'art et plus précisément aux femmes artistes, il s'agissait de *Hérésies* dont le premier numéro fut publié la même année en 1977 et dont parurent vingt-sept numéros jusqu'en 1993. Notamment aux côtés des artistes Joan Braderman, Harmony Hammond, May Stevens et de l'historienne de l'art Lucy Lippard²⁹, l'art féministe fut étudié par le biais d'articles mais

²⁵ *Guide to the A.I.R. Gallery Archives ca. 1972-2008 MSS 184*, [<http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/fales/air/bioghist.html>], consulté le 11 avril 2021.

²⁶ TATCHERS' ART MANAGEMENT, *Women Art Revolution The Feminist Art Documentary*, 2018.

²⁷ ALECI Linda, « In Pig's Eye : The Offence of Some American Women Artists », *op. cit.* (p.12).

²⁸ *Chrysalis: A Magazine of Women's Culture*, Issue 1, 1977, Citation originale : «A resource catalog in each issue inform readers of patriarchal alternatives.» Traduction de l'autrice (p.3).

²⁹ TOBIN Amy, « *Heresies* 'Heresies: Collaboration and Dispute in a Feminist Publication on Art and Politics », *Women: A Cultural Review*, vol. 30, n° 3, 3 juillet 2019, p. 280-296, (p.280).

aussi quelques fois simplement présenté dans le cadre de divers domaines ou concepts spécifiques. Par exemple, des revues furent dédiées à la pratique de la vidéo ou encore celle de la musique, tandis que certains numéros se composèrent à partir d'une référence commune à toutes les œuvres présentées. Ce fut par exemple le cas de la revue numéro 4 de 1978 centrée sur la pratique d'un art dit traditionnel, du numéro 5, paru la même année et consacré à l'emploi de la figure de la déesse dans les arts visuelles ou encore de la revue numéro 11 de 1981 mettant en avant la convergence des luttes féministes et écologiques. Le panel des sujets fut donc varié et passa en revue de nombreuses pratiques féministes contemporaines. Non seulement, il s'agissait d'un support novateur par son indépendance des institutions mais également, un moyen pour les féministes d'aborder des sujets jugés pertinents dans les luttes. Mary Beth Edelson, ayant elle-même travaillé de manière approfondie sur la spiritualité et les figures féminines valorisées dans ce contexte contribua à la mise en place d'un cadre théorique et militant grâce à son implication dans la A.I.R. Gallery et dans la revue *Hérésies* qui composent des ressources importantes dans le cadre de son travail.



Figure 1. Mary Beth Edelson dans son studio, New York, 2008

Chapitre 2 - L'émergence de la spiritualité dans les œuvres de Mary Beth Edelson

a. L'implication et l'intérêt de l'artiste pour la spiritualité

Comme évoqué précédemment, durant les années 1970, la spiritualité fut abordée par des autrices et chercheuses désireuses de mettre en avant des modèles féminins et une histoire délaissée. Tandis que certains mouvements féministes se saisissaient de symboles associés au divin, Mary Beth Edelson s'intéresse elle aussi à certaines études, conceptions et croyances qu'elle intégrera ensuite dans ses œuvres. À ce titre, sa participation à un séminaire jungien est un élément qui n'est pas à négliger. En effet, au début des années 1970, elle s'investit dans ce séminaire de recherches d'une durée de cinq ans. Les principaux axes de réflexions ayant été abordés et qui inspirèrent l'artiste furent « les déesses, les mythes, le chamanique et l'inconscient collectif ».³⁰ Il est vrai que dans les conceptions du psychiatre Carl Gustav Jung, la spiritualité était abordée et occupait une place importante dans la construction d'une personnalité et même celle d'une société. Il s'intéressa d'ailleurs particulièrement aux symboles et à leur fonction, sans oublier qu'il mettait en avant l'existence d'un Dieu, non comme entité concrète mais comme conception et image créée par les humains de manière psychique³¹. Il étudia ensuite les effets des pratiques spirituelles comme les rituels sur la psychologie humaine. L'impact des recherches en lien avec les conceptions jungiennes peuvent d'ores et déjà être distinguées dans le travail de Mary Beth Edelson. Si la figure de la déesse fut omniprésente et composa un des outils principaux de lutte féministe dans les œuvres de l'artiste, cette figure est bel et bien un symbole, celui de la puissance et de la force des femmes. De plus, la notion d'inconscient collectif, et dans ce cas précis, le rôle des religions mettant en avant un Dieu unique et masculin ne peut être négligé et l'artiste voyait dans cette construction sociale et spirituelle un des fondements du sexisme et des sociétés patriarcales. Si cette participation et ces recherches eurent sans doute un impact sur la réflexion que pouvait mener Mary Beth Edelson sur la spiritualité, il faut néanmoins rappeler qu'elle nuança et prit le recul nécessaire vis-à-vis des théories de Carl Gustav Jung qui s'inscrivaient dans la continuité d'une médecine psychanalytique empreinte d'une misogynie certaine. C'est ce qu'elle pouvait exprimer dans un dialogue avec l'artiste Carolee Schneeman : « En fin de compte, j'ai rejeté les structures patriarcales, y compris Jung (...) en faveur de la création de ma propre pratique sacrée féministe

³⁰ ALECI Linda, « In Pig's Eye : The Offence of Some American Women Artists », *op. cit.* (p.11)

³¹ AGNEL Aimé, « Jung et le phénomène religieux », *Imaginaire Inconscient*, no 11, n° 3, 2003, p. 49-61, (p.49).

contemporaine, qui était une rupture et un défi à la religion organisée »³² Après avoir pu étudier l'importance des symboles et des pratiques spirituelles dans la mise en place de l'histoire, Mary Beth Edelson avait la volonté de s'éloigner des croyances et pratiques qui avaient servi à la constitution d'une société patriarcale.

En outre, puisque des groupes militants féministes approfondissaient les recherches et émettaient des théories concernant le domaine spirituel, Mary Beth Edelson pu participer à un certain nombre d'événements. L'autrice Mary F. Zawadzki fit état des conventions auxquels l'artiste pu assister et qui n'étaient pas sans rappeler sa pratique artistique³³. Ainsi, elle put participer à la première National Conference on Women's Spirituality ayant pris place à Boston en 1978. Elle mentionnait également le Women's Spirituality Mouvement qui remettait en question la place des femmes dans les religions judéo-chrétiennes et de l'Islam. L'une des branches de ce mouvement proposait de reprendre la spiritualité depuis les bases en rompant de manière claire avec les spiritualités qui entretenaient un lien avec le patriarcat. Dans ce cas de figure, des autrices telles que Carol P. Christ et Plaskow mettaient en avant la figure de la déesse ou de divinités androgynes.

Les recherches de Mary Beth Edelson semblent s'être faites à la fois de manière théorique, basées sur les études menées par des autrices qui lui étaient contemporaines, mais aussi en grande partie grâce à des recherches de terrains. Elle se rendait dans des lieux connus pour certains mythes ou pour être empreints d'une puissance énergétique selon certaines croyances. À titre d'exemple, un des rituels les plus connus, car un des plus documenté par l'artiste, *Grabceva Neholithic Cave : See For Yourself*, 1977 fut réalisé sur l'île de Hvar en Croatie faisait partie du processus de recherche et d'expérimentation de l'artiste. Ainsi, après s'être basé sur un ouvrage de Marija Gimbutas, *The Gods and Goddesses of Old Europe, 7000-3500 : Myths, legends, and Cult Images*, publié en 1974, elle se rendit sur les lieux pour connaître et observer par elle-même la charge d'un espace tel que celui-ci³⁴. Son voyage dans la région des Balkans nourrit donc ses inspirations et ses pratiques. Néanmoins, d'autres références furent récurrentes dans ses œuvres et issues de régions extrêmement diversifiées. Finalement, c'est par le biais d'un corpus de déesses varié que Mary Beth Edelson se basa sur le concept de

³² EDELSON Mary Beth, COTTINGHAM Laura, FRIEDMAN Alissa Rame et KAPLAN E. Ann, « Conversation with Carolee Schneemann », *The Art of Mary Beth Edelson, Seven Cycles*, 2002, (p.170), Citation originale : "Ultimately, I rejected patriarchal structures , including Jung (...) in favor of creating my own contemporary feminist sacred practice, which was rupture with and challenge to organized religion". Traduction de l'autrice.

³³ ZAWADZKI Mary F., « Listen to the Words of the Great Mother: The Goddess Art of Mary Beth Edelson », *The Journal of American Culture*, vol. 39, n° 3, 2016, p. 334-347, (p.337).

³⁴ KLEIN Jennie, « Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s », *Feminist Studies*, vol. 35, n° 3, 2009, p. 575-602, (p.575).

« Great Goddess », une déesse-mère dont l'identité semble universelle. Cette diversification permet en effet de mettre en lumière les points communs entre ces figures. La « Great Goddess », en tant qu'entité, est un moyen de représenter un pouvoir associé à la féminité alors que celle-ci est dévalorisée et considérée comme inférieure dans les sociétés patriarcales.

b. Le détournement de la religion catholique par Mary Beth Edelson

La démarche de remise en question d'une spiritualité basée sur des doctrines et des symboles mettant uniquement en avant des figures masculines est alors visible dans les œuvres de Mary Beth Edelson. Avant de démarrer une analyse approfondie des œuvres dans lesquelles l'artiste mit en place un répertoire visuel personnel et inspiré de spiritualités païennes et préchrétiennes, il est intéressant d'étudier dans un premier temps le détournement des images à la fois religieuses et culturelles prégnantes aux États-Unis à cette époque. En 1972, l'artiste réalisa une œuvre qui connut une ampleur considérable et illustra la volonté féministe de visibiliser les femmes artistes au début des années 1970. Il s'agit de l'affiche *Some Living American Artists/Last Supper* (Figure 2), aujourd'hui conservée au Museum of Modern Art de New York, pour laquelle l'artiste utilisa une photographie argentique sur laquelle elle réalisa des collage papier. En effet, Mary Beth Edelson expliquait que cette œuvre avait été réalisée suite à un projet mené en 1971 et 1972 dans lequel elle avait invité vingt-deux personnes à lui donner des propositions de réalisations qu'elle mettrait ensuite en œuvre. L'ensemble de ces travaux donneraient lieu à une exposition.³⁵ Un des aspects importants du projet *22 Others* est le concept d'énergie collective qui semble être important pour l'artiste. Si la réalisation lui appartenait, le concept et l'idée était le fruit d'une véritable collaboration pour elle, c'est d'ailleurs ce qu'elle pouvait exprimer en disant qu'il s'agissait de « fusionner les énergies créatives ». Pour ce collage, c'est l'artiste peintre et sculpteur Ed McGrowin qui lui fit part de sa suggestion :

J'aimerais que tu utilises la religion organisée comme point de départ. J'aimerais spécifiquement que tu utilises ton art pour exposer tous les aspects négatifs de la religion organisée qui pourraient te venir à l'esprit. Je voudrais que ce travail soit littéral, allégorique, avec des implications politiques, philosophiques, sociales évidentes.³⁶

³⁵ EDELSON Mary Beth, *Seven cycles: public rituals*, 1st ed., New York, N.Y., A.I.R., 1980 (p.13).

³⁶ *Ibid.* (p.14) Citation originale : "I would like for you to use organized religion as a point of departure. I would specifically like for you to use your art to expose whatever negative aspects of organized religion that might occur

Laissant alors le choix à l'artiste d'utiliser la technique qu'elle souhaitait, l'idée était de mettre en scène la religion et d'en montrer les implications négatives et ce que cette dernière pouvait engendrer de manière sociale et culture. Cette œuvre trouve une certaine résonance ironique, à l'image d'une caricature religieuse dont les revendications étaient claires.



Figure 2. Mary Beth Edelson, *Some Living American Women Artists/ Last Supper*, 1972, 71.8 x 109.2 cm, Tirages gélatino-argentiques coupés-collés avec crayon et transfert sur papier imprimé avec dactylographie sur papier découpé et scotché, reproduction conservée au Museum of Modern Art, New York.

Ce photomontage³⁷ se compose d'une scène centrale représentant une photographie d'une œuvre reconnue par l'histoire de l'art, celle de Léonardo Da Vinci, *L'Ultima Cena*, réalisée entre 1495 et 1498. Il s'agit d'une peinture représentant le dernier repas du Christ, durant lequel ce dernier annonce sa condamnation proche à ses apôtres avant de leur confier que l'un d'entre eux s'apprête à le dénoncer. La reproduction photographique, en noir et blanc ne respecte pas le cadrage du peintre et se concentre sur la table derrière laquelle se trouvent les personnages. L'architecture n'a donc pas d'importance dans ce contexte et le cadre central est délimité par la longueur de la table. Si la position des personnages reste celle qui avait été définie par Leonardo Da Vinci, le visage des apôtres et du Christ furent remplacés par ceux

to you. I would like for this work to be literal, allegorical, with political, philosophical, social implications obvious." Traduction de l'autrice.

³⁷ Le terme "photomontage" désigne une pratique artistique consistant à former une image à partir de sources photographiques diverses et variées. Cette pratique fut fortement investie par les artistes féministes et dans le cadre de réalisations ironique et invraisemblable.

d'artistes féminines contemporaines de cette production. Sous chacune de ces photographies d'artistes se trouve leur nom. Une bande blanche formée par une réserve entoure la photographie centrale et la délimite, puis, un collage est effectué en guise de cadre extérieur. Ce collage est composé de soixante-neuf portraits photographiques de femmes artistes, dont la plupart sont en noir et blanc. Ces photographies forment un ensemble éclectique puisqu'elles sont assemblées très proches les unes des autres et même juxtaposées dans certains cas. Il s'agit de portraits posés ou pris de manière spontanée, certaines artistes sont également présentées aux côtés de leurs œuvres ou même pendant une performance ou un discours. Aucune règle ou logique particulière ne semble avoir été suivie dans l'assemblage même si certaines photographies sont regroupées grâce à leur taille ou cadrage, le bord supérieur est par exemple composé en partie de plusieurs portraits de face, alignés les uns à côté des autres. Enfin, les noms des artistes présentes dans ce cadre sont indiqués et longent l'extrémité inférieure de l'œuvre, ces noms sont accompagnés de numéros, se référant aux différentes personnalités.

En se concentrant sur le tableau central de l'œuvre, il est à noter que les personnages placés en frise se répartissent de part et d'autre du personnage centrale qui était à l'origine le Christ et qui est dans ce cas occupé par l'artiste Georgia O'Keeffe. La composition lui confère indéniablement un rôle central. Derrière elle se trouve trois cadrans de fenêtre, mais le fond reste dominé par le noir, les panneaux supposés se trouver sur les pans de murs des deux côtés du tableau sont d'ailleurs totalement recouverts et obscurcis à gauche de la photographie. L'orientation des visages semble être accordée à la place qui leur est attribuée en fonction de la position des corps. Tandis que certains corps sont tournés en direction du personnage central, leur visage est de profil, de trois quarts et plus ou moins penché d'un côté ou de l'autre. Pourtant, le but de l'artiste n'est pas de créer une illusion parfaite qui gommerait l'origine extérieure des visages et la méthode de collage. Au contraire, les teintes des photographies ne sont pas harmonieuses, certaines ont une coloration contrastée avec des nuances gris clair ou plus foncées et d'autres encore ont une couleur se rapprochant davantage du brun. De la même manière, la délimitation et le découpage du visage est dans certains cas évident, c'est le cas du visage de l'artiste Louise Bourgeois se trouvant à droite de la composition. Le collage est une technique pleinement assumée dans ce contexte et contribue même à donner un ton humoristique à l'ensemble. Sans oublier que l'œuvre originelle du Leonardo Da Vinci donne à voir une tension palpable dans laquelle les personnages étaient étonnés, horrifiés par l'annonce du Christ et le peintre le manifestait dans l'expression des visages et des mouvements. Dans le cas de cette représentation, certains personnages manifestent des sourires. Le ton dramatique laisse donc place à des échanges conviviaux autour d'une table.

c. Portée de l'œuvre

Le ton sarcastique de cette œuvre résulte donc en grande partie de la nature de la peinture choisie comme base. Ce choix est révélateur à plusieurs égards, non seulement il met en évidence la présence du sexisme dans la religion catholique mais aussi dans l'histoire de l'art. En s'attardant dans un premier temps sur la scène représentée, un épisode biblique important dans la religion. Il est même judicieux de dire que l'*Ultima Cena* de Leonardo Da Vinci en est devenu la référence. Le Christ, fils de Dieu, rédempteur et modèle pour l'humanité occupe une place centrale. À partir de cette constatation, le choix de Mary Beth Edelson pour cette peinture peut déjà être justifié : le modèle et personnage central de la religion chrétienne est un homme, de même que son père. Dans cette religion, les femmes ne disposent que d'une place secondaire, celle de la mère, incarnée par la vierge Marie. Par conséquent, la base même de la religion suffit à ce que les femmes soient laissées à l'écart de celle-ci. L'artiste avait bien conscience de cela et l'exprimait d'ailleurs en disant :

L'argument de l'Église catholique... pour ne pas permettre aux femmes d'être prêtres repose sur l'idée que, parce que le Christ était un homme, les prêtres devraient aussi être des hommes, afin que les gens puissent se rapporter à leurs prêtres comme des remplaçants littéraux du Christ.³⁸

Mais cette représentation en montre davantage, car, non seulement, un homme se trouve au centre de toute l'attention, mais, il n'est en plus de cela entouré d'aucunes femmes et s'adresse à ses disciples les plus proches, les douze apôtres. Pour appuyer ce propos, il est utile de rappeler qu'un épisode de l'évangile de Saint-Thomas signale que Saint-Pierre aurait signaler à Marie-Madeleine qu'elle n'était pas en mesure de figurer parmi les apôtres étant donné qu'elle était une femme.³⁹

Les personnes chargées de diffuser la religion sont donc exclusivement des hommes, tandis que les femmes sont exclues du rôle de messagères et d'intermédiaires entre les croyant·e·s et la spiritualité. En plaçant des figures exclusivement féminines à la place des personnages bibliques, Mary Beth Edelson met en évidence l'exclusivité masculine originelle de la peinture et place des femmes dans une position sacrée, d'où la religion les a exclus. Le second aspect

³⁸ ALECI Linda, « In Pig's Eye : The Offence of Some American Women Artists », *op. cit.* (p.33) Citation originale : "The Catholic Church's argument ... for not allowing women to be priests rests on the idea that, because Christ was a man, priests should also be men, so that people can relate to their priests as literal stand-ins for Christ" Traduction de l'autrice.

³⁹ SIMARD Mélissa, « Mort et sacrifice dans la performance féministe ibéro-américaine. Œuvres d'Ana Mendieta et de Rocío Boliver », *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, n° 12, 1 juillet 2015, (p.8).

qui put motiver le choix de l'œuvre détournée fut sans doute la notoriété de celle-ci et de l'artiste qui la réalisa. Leonardo Da Vinci est une figure artistique communément qualifiée de génie tandis que cette peinture acquit le statut de chef-d'œuvre. Sans parler de culte associé à sa personnalité, il est impossible de nier la reconnaissance octroyée à cet artiste, une reconnaissance qui ne trouve d'égale pour aucune artiste féminine. Pourtant, grâce à ses nombreux portraits photographiques, Mary Beth Edelson affirme l'existence des femmes dans le milieu artistique. Dans cette œuvre, provocatrice puisqu'elle s'empare d'une image chargée d'une force symbolique, Mary Beth Edelson donne de la visibilité aux artistes qui lui sont contemporaines. La représentation peut aussi avoir une vocation pédagogique puisque le spectateur est invité à connaître ces artistes.

Après avoir compris la charge symbolique, culturelle et religieuse de la peinture de Leonardo Da Vinci, il n'est pas surprenant de constater que le collage de Mary Beth Edelson ait pu donner lieu à un certain nombre de réactions diverses. En effet, le caractère religieux de la scène ne manqua pas de donner lieu à des débats. Linda S. Aleci en donna un exemple concret en communiquant les propos d'un critique d'art au cours d'échanges ayant eu lieu au Women's Center. Celui-ci avait comparé le geste artistique de Mary Beth Edelson au fait de « mettre une tête de cochon sur la photographie de Martin Luther King Jr. ». ⁴⁰ L'autrice souleva le caractère révélateur d'une telle intervention. En comparant le visage de femmes artistes avec la représentation d'un animal, et qui plus est celui du cochon. Ce critique montrait à quel point des figures féminines pouvaient être considérées comme « profanes » et inaptes à être représentées dans une position sacrée telle que l'œuvre de Leonardo Da Vinci le faisait. En allant plus loin dans l'étude de ces propos, les figures féminines sont littéralement mises en comparaison avec des figures animales, ainsi, la représentation d'une figure féminine serait-elle plus proche d'une figure animale que de son homologue humain masculin ? Dans ce contexte, et après avoir vu de quelle manière les femmes avaient pu et continuaient d'être exclues d'une religion telle que le christianisme, la motivation d'une recherche de spiritualité et de modèles symboliques alternatifs paraît évidente. Puisque la spiritualité chrétienne, omniprésente aux États-Unis n'intègre pas de figures féminines suffisamment valorisantes aux yeux d'une artiste féministe telle que Mary Beth Edelson, il était pertinent de chercher d'autres modèles.

Le format et la technique de l'œuvre *Some Living American Women Artists/Last Supper* permit à cette réalisation de connaître une ampleur et de se diffuser étant donné qu'elle fut

⁴⁰ ALECI Linda, « In Pig's Eye : The Offence of Some American Women Artists », *op. cit.* (p.32.b)

dupliquée sous forme d'affiches. Comme en témoigne l'artiste elle-même, cette affiche fut envoyée aux artistes qui y étaient représentées et qui lui avaient fourni pour la plupart leur photographies. De la même manière, les reproductions étaient présentées dans les centres dédiés aux femmes et aux luttes féministes ainsi que lors des conférences.⁴¹ Une série d'affiches suivit ensuite ce premier collage qui fut finalement composée de 5 réalisations. L'affiche, aussi désignée *poster* aux États-Unis n'est pas un medium anodin et dispose d'une vocation de diffusion qui sert les revendications politiques étant donné qu'il est reproductible et potentiellement visible partout. Bien que *Some Living American Women Artists/Last Supper* fut l'unique réalisation à investir la reproduction d'une peinture religieuse, la démarche de détournement d'œuvres reconnues par les institutions culturelles se poursuivait. Parmi ces œuvres, l'une utilisait *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp* du peintre Rembrandt de 1632, il s'agissait de *Death of Patriarchy/AIR* réalisée en 1976 (Figure 3), année durant laquelle l'artiste rejoignit la A.I.R. Gallery, une autre fut réalisée à l'occasion de la sortie du premier numéro de la revue *Chrysalis*, *Happy Birthday America* datant également de 1976 (Figure 4) et ayant pour base *Le Bain turc* de Jean-Auguste-Dominique Ingres produit en 1862. Le fait que cette dernière œuvre citée ait été une commande est révélatrice de la portée et de la nature revendicative de cette série. Le point commun de toutes les œuvres sélectionnées comme supports est une nouvelle fois la reconnaissance accordée aux peintres et les sujets révélateurs d'une société patriarcale et sexiste. Dans un cas, le savoir scientifique et médical est représenté comme étant exclusivement détenu par des hommes. Dans l'autre, des femmes sont peintes nues dans un harem et par conséquent à la disposition d'hommes de pouvoir.



Figure 3. Mary Beth Edelson, *Death of Patriarchy / A.I.R. Anatomy Lesson*, 1976, 69.5 x 109.2 cm, Tirages gélatino-argentiques coupés-collés avec crayon et transfert sur papier imprimé avec dactylographie sur papier découpé et scotché, reproduction conservée au Museum of Modern Art, New York.



Figure 4. Mary Beth Edelson, *Happy Birthday America*, 1976, 61 x 79.4 cm, Tirages gélatino-argentiques coupés-collés avec crayon et transfert sur papier imprimé avec dactylographie sur papier découpé et scotché, reproduction conservée au Museum of Modern Art, New York.

⁴¹ *Ibid.* (p.32.e)

Chapitre 3 - La performance publique

a. L'importance de la A.I.R. Gallery et l'implication de l'artiste dans un réseau

Comme cela put être évoqué précédemment, la A.I.R. Gallery eut une grande importance pour les artistes engagées dans le féminisme aux États-Unis dans les années 70 et 1980. Certaines performances de l'artiste prirent ainsi place au sein de cette galerie telle que *The Nature of Balancing* réalisée en 1979 ou encore *Memorials to 9,000,000 Women Burned as Witches in the Christian Era* de 1977. L'une impliquait deux autres artistes, et l'autre, un collectif plus nombreux ainsi que le public. Un point important peut alors être soulevé concernant la réalisation de performances s'apparentant à des rituels dans l'œuvre de Mary Beth Edelson, il s'agit de la différenciation entre les rituels publics et privés. Ce contexte de réalisation des deux types de pratiques s'expliquait simplement par des vocations différentes. Tandis que les performances publiques permettaient de valoriser des figures spirituelles auprès du public et d'élaborer des outils de lutte féministes, les rituels privés étaient le signe d'une pratique spirituelle singulière de l'artiste, dont la finalité était son enrichissement personnel. Un lieu tel que celui de la A.I.R. Gallery permettait de ce fait d'étudier les performances publiques réalisées par l'artiste.

Mais au-delà de la pratique performative et personnelle de l'artiste, il est également pertinent de souligner que la A.I.R. Gallery mit en avant la conception d'une spiritualité émancipatrice et féministe et que Mary Beth Edelson contribua à cela de manière très active. Une exposition de 1976 consacrée à la figure de la Grande Déesse (*The Great Goddess*) organisée au sein de la galerie en est la preuve. L'année où Mary Beth Edelson rejoignit le collectif, cette exposition proposait d'explorer les représentations et les symboles liés à la figure de la déesse mère. Cette démarche intervenait sans aucun doute dans le but de connaître et comprendre l'iconographie du passé qui impliquait une figure féminine détentrice de pouvoir⁴². Il est sans doute pertinent de rappeler que cette exposition intervint durant une période où la figure de la déesse était justement étudiée et mise sur le devant de la scène par les mouvements féministes. L'archéologue Majira Gimbutas étudia et mit ainsi en lumière des objets et des sociétés avec des fonctionnements alternatifs à celui du patriarcat. Ses hypothèses mirent ainsi en avant des figures spirituelles féminines. Durant la même période, l'historienne de l'art et

⁴² Mary Beth Edelson: *A.I.R. and Heresies* - The Feminist Institute Digital Exhibit Project - Google Arts & Culture, [<https://artsandculture.google.com/exhibit/mary-beth-edelson-a-i-r-and-heresies/PwKi7iYxa5jrIw>], consulté le 3 mai 2021.

féministe Merlin Stone publia également un ouvrage consacré à la figure féminine de la déesse, *When God was a Woman* de 1976 qui fut le résultat de nombreuses années de recherches. Dans cette vocation, les actrices de l'art contemporain se saisirent donc de ces études. C'est de cette manière que se mit en place le cinquième volume de la revue *Hérésies*, consacré à la figure de la *Great Goddess* en 1978 comme le montre la couverture de ce numéro (Figure 5).

Le réseau militant fut donc impliqué dans les considérations qu'explorait Mary Beth Edelson. Par ailleurs, l'assimilation de la pratique du rituel se rendit visible également dans le travail d'artistes tel que Donna Henes

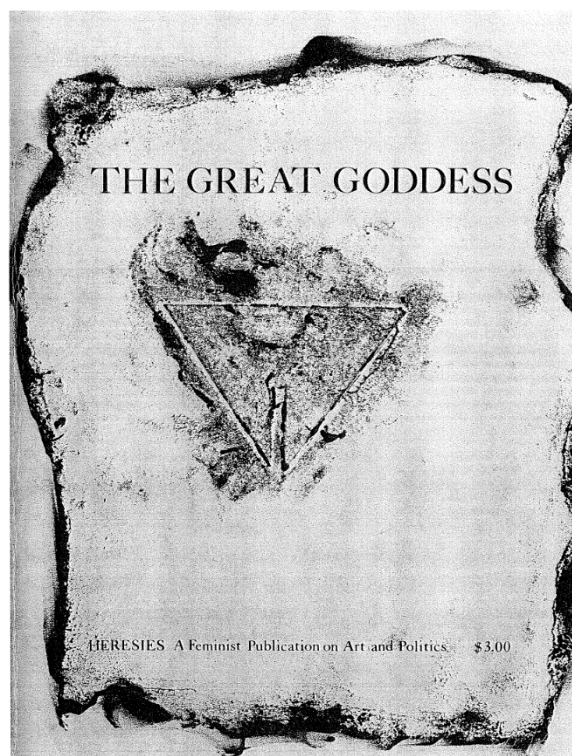


Figure 5. Couverture du numéro 5, « The Great Goddess » de la revue *Hérésies*, 1978.

qui réalisait des installations comme la *Spiderwoman Series* en 1979 qui se matérialisaient par des tissages. Que ces derniers prennent place dans des galeries ou dans des lieux naturels comme la forêt, ils étaient inspirés des mythes Navajo⁴³ et impliquaient pour l'artiste une vocation spirituelle. En effet, cette dernière revendiquait son rôle comme s'apparentant à celui d'une chamane. De nombreuses autres artistes investirent également ce champ et furent présentées dans cette revue. Ainsi, l'expérimentation et les pratiques spirituelles de l'artiste pouvaient se faire de manière collective. Outre les lieux d'expositions disposant d'un engagement politique, le studio de l'artiste fut aussi un lieu d'échange et de partage. Mary Beth Edelson signalait que ses rituels pouvaient être divisés en trois catégories. Au-delà de la simple différenciation entre rituels publics et privés, certains de ses rituels qui n'étaient pas réalisés dans un contexte institutionnel et n'impliquaient pas la présence d'un public furent néanmoins réalisés avec d'autres personnes. Elle les définit comme étant des « rituels réalisés en petit groupe de personnes en privé pour un besoin particulier d'une personne ».⁴⁴ Pour prendre un exemple concret des rituels qui pouvaient être effectués dans l'atelier de l'artiste, il est possible de se pencher sur la description de l'un d'eux grâce au travail de restitution ayant été mené dans

⁴³ ORENSTEIN Gloria Feman, « La réémergence de la Grande Déesse dans l'art féminin contemporain », *Sorcières : les femmes vivent*, trad. Anne-Marie de Vilaine et trad. Maud Bendall, vol. 20, n° 1, 1980, p. 32-36.

⁴⁴ EDELSON Mary Beth, *Shape Shifter, Seven Mediums*, M.B. Edelson, 1990, (p.44).

cet ouvrage. En 1987, un rituel avait ainsi été effectué en présence de l'artiste Carolee Schneemann et d'autres personnes dans lequel le corps de cette dernière avait été recouvert de peinture durant le processus tandis que les participant·e·s discutaient de leur expérience de la souffrance et plus précisément de celle d'avoir été blessé·e. L'artiste signale qu'il s'agissait, dans ce cas, d'un rituel qui lui était apparu en rêve. Elle ajoutait que dans la plupart des cas, ces rituels avaient lieu après que des demandes aient été formulées. Divers motifs personnels pouvaient dans ces conditions être invoqués et la pratique spirituelle s'apparentait alors à une entraide.

b. La performance comme acte collectif

Les intentions sont sans doute quelque peu différentes dans le cas où les rituels performatifs sont effectués en public. Le but devait se situer dans l'intérêt d'une collectivité, dépassant de ce fait sa propre personne ou le cercle privé de ses proches. Le lieu est alors révélateur de la vocation des performances, le contexte d'une galerie conditionne les rituels de manière visible et même dans certains cas que ces derniers impliquent la participation de diverses personnes. Qui plus est, quand il s'agit d'un lieu tel que la A.I.R. Gallery, propice aux échanges et aux revendications, les œuvres présentées révèlent souvent une dimension politique. À ce titre, une performance de Mary Beth Edelson prit place en 1977 et plus précisément le 31 octobre dans une exposition organisée à cette occasion. Il s'agit de l'œuvre *Memorials to the 9,000,000 Women Burned as Witches in the Christian Era* qui impliquait non seulement la participation d'autres performeuses aux côtés de l'artiste mais aussi celle des spectateur·rice·s. Comme son titre le révèle, il s'agissait d'une performance au cours de laquelle un hommage fut rendu aux victimes de la chasse aux sorcières entre le XII^{ème} et le XVIII^{ème} siècle. En effet, il est important de comprendre ce qui motiva une telle initiative dans le contexte de l'élaboration d'une pratique spirituelle et d'une histoire dans laquelle les femmes étaient impliquées. Dans le cadre des recherches que menait Mary Beth Edelson sur le culte voué à la déesse, elle tenta de déterminer à quelle période et pour quelles raisons ce culte avait pris fin. Pour elle, les cultes dédiés à des figures féminines n'avaient pas simplement prient fin après que la dévotion judéo-chrétienne l'ait remplacée. Des femmes étaient sanctionnées et subissaient des tortures pouvant

aller jusqu'à la mort pour avoir pratiqué une dévotion différente.⁴⁵ La notion de dévotion à la déesse est dans le cas présent néanmoins à nuancer et peut être comprise comme pratique unificatrice entre les femmes, comme le partage de certains savoirs entre générations etc. C'est en approfondissant ses connaissances sur les chasses aux sorcières que Mary Beth Edelson prit conscience du nombre de victimes qu'avait provoqué ces pratiques. Plus encore, il était devenu évident que l'histoire avait laissé de côté ce pan de la réalité.

Cette œuvre dédiée à la mémoire de cette période et plus particulièrement à celle des victimes d'une société patriarcale prit la forme d'un événement revendicatif. Le cahier de travail de Mary Beth Edelson permet de comprendre ses motivations et la réflexion se mettant en place pour donner suite aux recherches qu'elle menait. Sur une des pages de cet ouvrage, elle explique pour quelles raisons la chasse aux sorcières fut un épisode historique marquant et quelles en furent les conséquences : « il est clair qu'elles faisaient de ces femmes des épouses obéissantes de la maison n'osant pas lever la tête au-dessus du pain qu'elles pétrissaient » (Figure 6).⁴⁶ Elle explique donc que toutes formes d'autonomie, en lien avec leur corps en particulier, mais aussi avec leur « pouvoir psychique ». À savoir le fait de développer leur propre mode de croyances

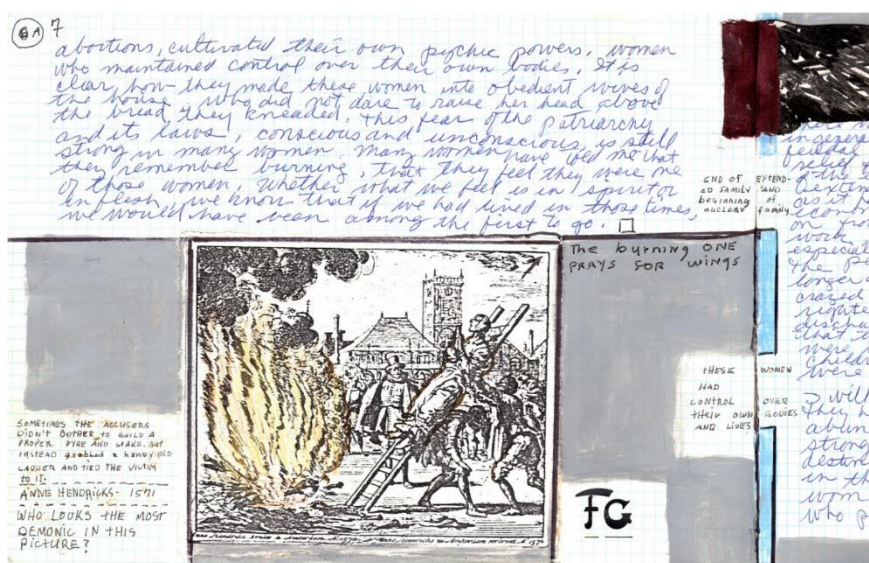


Figure 6. Extrait des cahiers d'un cahier de travail non publié de Mary Beth Edelson, projet et préparation de la performance, *Memorials to the 9,000,000 Women Burned as Witches in the Christian Era*, 1977, A.I.R. Gallery, Brooklyn, New York.

et de pratiques spirituelles était réprimé et même puni. Le but était de faire des femmes des personnes obéissantes et dépendantes des hommes. Dans le domaine de la recherche sur ce pan

⁴⁵ Mary Beth Edelson: *Ritual Performances - The Feminist Institute Digital Exhibit Project - Google Arts & Culture*, [https://artsandculture.google.com/exhibit/mary-beth-edelson-ritual-performances/4QISv2kVOOTpLQ], consulté le 3 mai 2021.

⁴⁶ Citation présente dans les carnets de l'artiste archivés sur la plateforme en ligne : *Ibid.*, Citation originale : "it is clear that they made these women obedient wives of the house who did not dare to raise her head above the bread they kneaded." Traduction de l'autrice.

de l'histoire, Silvia Federici tenta de comprendre et de définir les raisons et les conséquences de la chasse aux sorcières. Pour elle, l'un des pouvoirs des femmes fut sans conteste celui de la sexualité. Les femmes avaient le pouvoir, non seulement d'enfanter mais aussi de susciter le désir des hommes.⁴⁷ Ce « pouvoir » devait être maîtrisé si le clergé, institution patriarcale, désirait garder l'ascendant sur l'ensemble de la société. En effet, le contrôle des naissances constitue sans doute un des domaines les plus importants dans le fonctionnement d'une société. La référence de la part de l'artiste à la figure de l'épouse vivant et s'occupant du foyer est également révélatrice. Silvia Federici mettait notamment en avant le fait que le travail des femmes fut profondément dévalorisé à partir du XV^e siècle. Cela engendra une « perte du terrain dans tous les domaines de la vie sociale »⁴⁸ au cours des deux siècles suivants. Plus largement, les femmes n'étaient plus en mesure d'être indépendantes, l'autrice ajoute d'ailleurs qu'à la fin du XVII^e siècle, période suivant les deux siècles les plus intenses de la persécution des femmes, « un nouveau modèle de féminité émergea ». Elle les décrit de la manière suivante : « épouse idéale, passive, obéissante, économe, taiseuse, travailleuse et chaste ».⁴⁹ Pour l'autrice, cette répartition des rôles genrés, tout comme la chasse aux sorcières contribua grandement à la mise en place d'un système capitaliste et de ce fait dans une politique de possession de biens matériels. Les femmes se trouvaient alors exclues du secteur salarié et destinées à engendrer de la main d'œuvre. Il est donc clair que les recherches menées, tant par les historiennes que par l'artiste révèlent que la chasse aux sorcières contribua à faire émerger un modèle féminin de la soumission au patriarcat.

La performance en question, *Memorials to the 9,000,000 Women Burned as Witches in the Christian Era*, prit donc place le soir d'Halloween en 1977, et ce, dans la soirée jusqu'à minuit. Afin de saisir les enjeux rattachés à cette performance, il est nécessaire de comprendre son esthétique ainsi que son déroulement dont la catalogue d'exposition *Seven Cycles, Public Rituals* publié par l'artiste nous offre une description. Tous d'abord, la performance impliquait neuf performeuses qui étaient placées autour d'une table circulaire sur laquelle se trouvaient des livres réalisés au préalable et dont le contenu concernait la chasse aux sorcières ainsi que les pratiques spirituelles. La table disposait d'un espace central vide au milieu duquel était placée une échelle. Celle-ci fut allumée par le feu grâce à un système de tuyaux d'allumage au gaz placé à l'intérieur. L'exposition *Proposals for : Memorials to the 9,000,000 Women Burned*

⁴⁷ FEDERICI Silvia, *Caliban et la sorcière: femmes, corps et accumulation primitive*, trad. Julien Guazzini et Senonevero, Entremonde., Genève, 2014 (p.71).

⁴⁸ *Ibid.* (p.179).

⁴⁹ *Ibid.* (p.179 et 183).

as *Witches in the Christian Era* était en réalité dédiée à la réalisation de la performance. Un espace avait été délimité grâce à une installation, *Gate of Horns/Fig of Triumph*, à travers laquelle les participant·e·s devaient passer afin de rentrer dans l'espace dédié au rituel collectif (Figure 7). Cette délimitation volontaire et symbolique n'était pas anodine et révélait la nature spirituelle de l'ensemble de l'action étant donné que l'allusion à la délimitation d'un espace sacré n'est pas sans rappeler l'entrée dans les lieux de cultes de toutes les pratiques religieuses. Lors de l'entrée des spectateur·rice·s, des morceaux de papiers sur lesquels se trouvaient des noms leur furent distribués. Il s'agissait des noms des femmes désignées comme victimes de la chasse aux sorcières durant le Moyen-Age et l'époque moderne en Europe. Des lectures faisant état de l'histoire de la chasse aux sorcières furent ensuite données avant que toutes les personnes présentes soient impliquées dans le processus du rituel en prononçant les noms des victimes. Ces noms étaient lus mais aussi chantés, dans une volonté de laisser s'échapper les identités dans une forme d'extériorisation (Figure 8). À la suite de cela, le rituel se poursuivait en dehors des murs de la galerie, dans les rues du quartier de SoHo jusqu'à Washington Square sous la forme d'une « procession », au cours de laquelle d'autres personnes rejoignirent le cortège

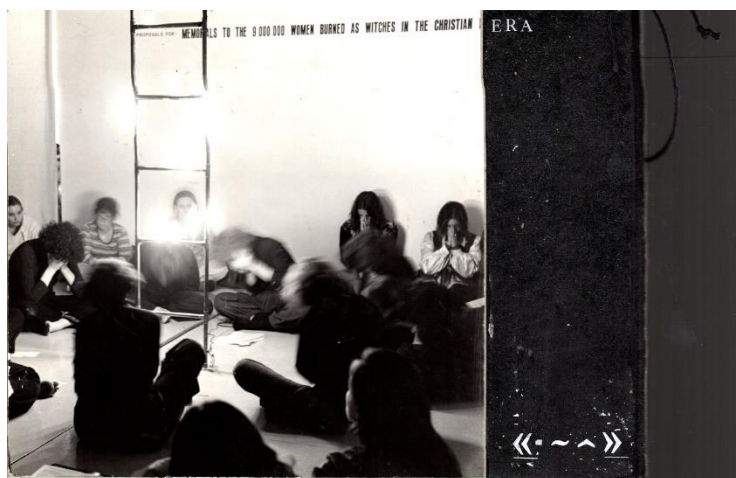


Figure 8. Photographie réalisée au cours de la performance *Proposals for: Memorials to 9,000,000 Women Burned as Witches in the Christian Era*, A.I.R. Gallery, Brooklyn, New York, 1977

Figure 7. Mary Beth Edelson, vue de installation *Proposals for: Memorials to 9,000,000 Women Burned as Witches in the Christian Era*, 1977, A.I.R. Gallery, Brooklyn, New York

Intallation *Gate of Horns/Fig of Triumph*, bois, photographie, (30,4 x 12,7 cm par photographie)

formé finalement de deux cents personnes. Selon la description de l'artiste, cet acte collectif semble avoir été véhément et l'assemblée scandait la phrase suivante : « La Déesse est ici, nous sommes la Déesse ».⁵⁰

Dans cette réalisation, les objets utilisés sont chargés d'une symbolique importante et les références récoltées par l'artiste sont utilisées. Sans doute s'agit-il des références connues par l'artiste grâce à ses recherches et son expérimentation de ce qu'était une théologie basée sur des figures féminines. En premier lieu, l'œuvre *Gate of Horns/Fig of Triumph* (Figure 5), réalisée pour servir d'entrée dans le mémoriel que constituait la performance se composait d'un cadre en bois permettant le passage du public. Ce cadre fut conçu pour accueillir des photographies, cinquante au total, divisées en deux parties réparties sur les deux faces de la porte. Chacune de ces photographies représentaient un gros plan sur une main. Les modèles ayant participé à ces prises n'étaient autres que les militantes ayant travaillé aux côtés de Mary Beth Edelson sur l'élaboration du volume 5 de *Hérésies* consacré à la figure de la déesse.⁵¹ Les positions des mains sont l'objet même de ces photographies puisqu'elles composent de symboles. Le premier symbole auquel est confronté le·a spectateur·rice, forme le signe de *mano cornuta* tandis que la seconde face laisse voir le signe de *mano in fica*. Il s'agit de deux signes apotropaïques, le premier se formant à partir du poing avec l'index et l'auriculaire levés, laissant voir de cette manière des cornes tandis que le second est un poing fermé dans lequel le pouce est placé entre l'index et le majeur. Ces deux signes disposaient d'origines ancestrales et étaient notamment utilisés durant le Moyen-Age. Dans le cas de Mary Beth Edelson, la signification personnelle qu'elle leur attribuait était celle du pouvoir des femmes dans le cas des cornes, tandis que la figue représentait pour elle le fruit sacré de la déesse et du corps associé à la féminité⁵². Concernant l'élément central de l'exposition, à savoir l'échelle autour de laquelle s'étaient placées les performeuses, il s'agit d'un objet porteur de sens et lié de manière direct à la torture et aux meurtres des femmes accusées de sorcellerie. En effet, bien que la mort par le feu n'ait pas été l'unique pratique destinée à condamner les victimes, elle restait la pratique la plus connue et la plus visible dans l'iconographie concernée. Ainsi, lors de ces mises à morts, nombreuses étaient les femmes qui étaient attachées à une échelle avant d'y être brûlées vives (Figure 5). La référence est donc centrale et figure comme emblème de la souffrance commune des victimes. L'artiste ajoutait que de manière personnelle, l'échelle était pour elle un symbole des forces contraires, négatives et positives. La négativité résidant dans la souffrance des

⁵⁰ EDELSON Mary Beth, *Seven cycles*, op. cit. (p.36) Citation originale : "The Goddess is Here, the Goddess is Us"

⁵¹ TREVELYAN Amelia M. et al., *The art of Mary Beth Edelson*, op. cit. (p.111).

⁵² EDELSON Mary Beth, *Seven cycles*, op. cit. (p.33)

femmes et la positivité dans le rassemblement qu'engendrait le mémorial. La notion de rassemblement des femmes est d'ailleurs rattachée à la date choisie correspondant à Halloween, originellement connue sous le nom de fête de Samain qui était une célébration de la nouvelle année dans la culture celtique. Il s'agit une nouvelle fois d'un élément symbolique rattaché au domaine de l'occulte puisque lors de cette soirée, les défunts pouvaient côtoyer le monde des vivants.⁵³ De plus, il s'agit d'une pratique abandonnée et remplacée après que le christianisme ait été imposé. Figure de résistance au christianisme et évocatrice de magie, cette date était donc porteuse de sens.

À travers l'étude de ces symboles, il est néanmoins possible de se demander dans quelle mesure le fantasme ésotérique pouvait influencer une telle réalisation. S'il est avéré que les femmes victimes furent innombrables en particulier durant la période du XV au XVII^e siècle, il est néanmoins possible de nuancer la vocation mystique de leurs pratiques. La figure de la déesse est une conception mise en avant par l'artiste mais nul ne peut conclure que les femmes condamnées pour sorcellerie honoraient une telle figure. Le rassemblement, la détention de certains savoirs, du pouvoir de fécondité jouaient sans doute un rôle premier dans la persécution des femmes durant la chasse aux sorcières.

c. Le rituel public, une histoire commune

Le rituel performatif dans une dimension publique fut expérimenté par d'autres artistes contemporaines. Y compris dans le cas où le public n'était pas impliqué de manière directe et ne participait pas au déroulement du rituel. Celui-ci était tout de même concerné dans la mesure où un lien et une notion de transmission était tout de même voulu. Dans le cas où ce lien n'était pas spirituel, il pouvait impliquer une dimension politique et revendicative. Dans la constitution d'une histoire propre aux femmes, la notion de temporalité était souvent investie. Ce fut le cas dans la performance de l'artiste Betsy Damon, *7000 Year Old Woman* réalisée dans une rue du quartier de Broadway à New York, le 21 mai 1977. Du fait d'une implication de la rue, lieu public par excellence, cette œuvre implique la participation des spectateur·rice·s de manière encore plus directe que dans le cas d'une performance réalisée au sein d'un musée ou d'une galerie dans la mesure où les règles imposées dans les institutions sont absentes dans la rue, peut-être peut-on aller jusqu'à dire qu'il s'agit d'un lieu dans lequel le respect et l'intégrité d'autrui

⁵³ UNIVERSALIS Encyclopædia, HALLOWEEN, [<https://www.universalis.fr/encyclopedie/halloween/>], consulté le 3 avril 2021.

est le plus susceptible de ne pas être respecté, en particulier pour les personnes identifiées comme des femmes. Quoi qu'il en soit, il s'agit d'un lieu d'interaction, et, bien que dans ce cas, il s'agisse pour l'artiste d'un rituel de l'ordre de l'intimité, les interactions ont tous de même lieu. Au cours de cette action, Betsy Damon dont le corps était recouvert de peinture blanche et de petits sacs remplis de farine s'était placé au centre d'un cercle de sable dans lequel elle évolua durant deux heures (Figure 9 et 10). Sa performance consistait entre autres à couper les sacs disposés sur son corps. Bien qu'une nouvelle fois, l'espace du rituel fut délimité par l'artiste, des interactions eurent lieu et perturbèrent le déroulement de celui-ci. Pourtant, si l'entrée dans le cercle d'un groupe de jeunes garçons n'était pas préméditée et mit en difficulté la performeuse, celle-ci disait tout de même vouloir « établir un contact avec le public. »⁵⁴



Figure 7. Betsy Damon, *The 7000-Year-Old Woman*, Broadway, New York, 21 mai 1977, photographie prise par Su Friedrich



Figure 8. Betsy Damon, *The 7000-Year-Old Woman*, Broadway, New York, 21 mai 1977, photographie prise par Su Friedrich

De deux manières donc, la transmission et le contact avec les spectateur·rice·s étaient désirés par les performeuses. Dans les deux cas, la convergence et l'unité des femmes étaient mises en œuvre. Elles étaient amenées à ne former plus qu'un dans la mesure où leur histoire

⁵⁴ DAMON Betsy, "The 7000 Old Woman", in. *Hérésies : A Feminist Publication on Art and Politics*, , n° 3, 1977, p.10-13, (p.11).

et leur identité transcendaient le temps. Les propos de Betsy Damon concernant le personnage qu'elle incarnait, à savoir « la femme âgée de 7000 ans », étaient d'ailleurs révélateurs. En répondant à la question « Qui est-elle ? », elle disait : « Elle est ma sœur, ma mère, mes grands-mères, mes arrière-grands-mères, amies et amantes. Elle est ma lignée féminine de 7000 ans et elle est moi, la moi que je connais très peu. »⁵⁵ La performance réalisée visait donc en quelque sorte à renouer avec une entité universelle, reliant les femmes à travers les générations. L'historienne de l'art Gloria Feman Orenstein soulevait à ce sujet la référence au passage du temps et même au sablier qui pouvait être matérialisé dans l'action par la coupe des sacs de farines qui se désolidarisaient du corps de l'artiste pour tomber au sol et laisser se répandre la poudre⁵⁶. Plus encore, le lien qui était créé lors de cet événement pouvait être perçu comme un moyen de connexion avec une « lignée matrilineaire »⁵⁷, c'est-à-dire une lignée se focalisant sur ses ancêtres féminines. L'idée qu'il existait une connexion entre les femmes à travers le temps, grâce à leur liens générationnels mais aussi grâce à leurs expériences de vie était également présent dans la performance de Mary Beth Edelson. L'acte cérémoniel dédié à la mémoire des femmes victimes de la chasse aux sorcières était destiné à créer un lien intergénérationnel et extratemporel comme son cahier de travail en témoignait.

Beaucoup de femmes m'ont dit qu'elles se souvenaient avoir brûlé, qu'elles sentent qu'elles étaient l'une de ces femmes, que ce que nous ressentons soit en esprit ou en chair, nous savons que si nous nous étions alignés à cette époque, nous aurions été parmi les premiers.⁵⁸

Grâce aux échanges que l'artiste réalisait avec d'autres femmes sur leurs émotions et leurs sentiments concernant ces faits, la performeuse affirmait donc qu'une connexion pouvait exister entre les générations et dans ce cas, entre celles des femmes. Cette hypothèse fit d'ailleurs l'objet d'études dans le cadre des recherches portées sur la chasse aux sorcières. Récemment, l'autrice Isabelle Sorente émettait la possibilité d'un trauma collectif faisant suite à ces épisodes en invoquant la psychogénéalogie.⁵⁹

⁵⁵ *Ibid.* (p.11), Citation originale : “Who is she ? She is my sister, mother, my grandmothers, my great grandmothers, friends and lovers. She is my woman line of 7000 years and she is me, the me that I know very little about.” Traduction de l'autrice.

⁵⁶ ORENSTEIN Gloria Feman, « Une vision gynocentrique dans la littérature et l'art féministes contemporains », *Études littéraires*, vol. 17, n° 1, 1984, p. 143-160, (p.156).

⁵⁷ ORENSTEIN Gloria Feman, « La réémergence de la Grande Déesse dans l'art féminin contemporain », *op. cit.*

⁵⁸ Citation présente dans les carnets de l'artiste archivées sur la plateforme en ligne : *Mary Beth Edelson: Ritual Performances - The Feminist Institute Digital Exhibit Project - Google Arts & Culture*, [<https://artsandculture.google.com/exhibit/mary-beth-edelson-ritual-performances/4QISv2kVOOTpLQ>], consulté le 3 mai 2021. Citation originale : “Many women have told me that they remember burning, that they feel they were one of those women, whether what we feel is spirit or in flesh, we know that if we had lined in those times, we would have been among the first to go.”

⁵⁹ SORENTE Isabelle, *Le complexe de la sorcière*, Jean-Claude Lattès., Paris, 2020.

Un autre élément de comparaison peut être souligné dans la pratique du rituel de ces deux artistes faisant référence au temps et à une histoire propre aux femmes. Ces pratiques rituelles faisaient référence à divers mythes, croyances et symboles. Par exemple, les multiples sacs de farine accrochés au corps de Betsy Damon pourraient évoquer la déesse Diane aux multiples seins. Selon Jennie Klein, l'artiste avait rêvé de ce mythe en lien avec la grotte d'Ephèse, une grotte néolithique située en actuelle Turquie où l'artiste avait grandi⁶⁰. Cette figure de fécondité et de fertilité fut véritablement réinvestie dans le cadre de l'œuvre de la performance *7000 Year Old Woman*. L'artiste y faisait référence de la manière dont elle l'entendait, non en suivant un protocole de déroulement d'un rituel prédéfini mais en imaginant son propre rituel. Si les sources d'inspirations provenaient de périodes lointaines, qu'il s'agisse de la préhistoire, de l'antiquité ou de l'époque moderne, les pratiques de ces artistes étaient ancrées dans le présent. Les recherches menées sur l'histoire des femmes par Mary Beth Edelson et bien d'autres chercheuses étaient destinées à servir le présent et comprendre d'où venaient la dévalorisation et l'oppression des femmes des sociétés contemporaines. En parlant du travail de Mary Beth Edelson, Lucy R. Lippard écrivait : « Dans le processus, elle et d'autres proposent des moyens ouverts et évolutifs d'utiliser l'imagerie ancienne pour raviver plutôt que d'embaumer la culture contemporaine »⁶¹. Cette notion d'« utilisation » et de développement montre une nouvelle fois qu'il s'agit avant toutes autres choses d'inspirations libres de la part des artistes féministes investissant le champ des spiritualités prépatrilarchales particulièrement. À ce titre, il est possible de se demander si l'utilisation des symboles issus de cultures avec lesquelles les artistes n'avaient aucun lien pouvait être problématique. Cet élément pourra être mis en question lors de l'étude précise de l'iconographie et des symboliques employées par l'artiste.

⁶⁰ KLEIN Jennie, « Goddess », *op. cit.*

⁶¹ LIPPARD Lucy R., *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*, 1st ed., New York, Pantheon Books, 1983, (p.159). Citation originale : "In the process she and others offer open, developing ways of using ancient imagery to revivify rather than embalm contemporary culture." Traduction de l'autrice.

Partie II - Iconographie du sacré

Comme cela a pu être mentionné, la performance prenant la forme d'un rituel dans la pratique artistique de Mary Beth Edelson est récurrente. Celle-ci n'est néanmoins pas la seule technique employée, y compris dans les œuvres faisant référence au domaine spirituel. Dans ses œuvres plastiques, l'artiste met alors en place un répertoire symbolique qui lui sera propre. En effet, certaines théories féministes mettaient en avant la pertinence de la création d'un domaine symbolique valorisant pour les femmes. L'autrice Carol P. Christ expliquait par exemple en quoi la figure de la déesse pouvait être pertinente dans les luttes féministes. Selon elle, le système symbolique était profondément ancré dans les êtres humains, et cela, même si ce système put être rejeté de manière consciente. Par conséquent, « les systèmes symboliques ne peuvent pas simplement être rejetés, ils doivent être remplacés. »⁶², c'est justement ce que faisait la plasticienne en cherchant une iconographie symbolique alternative aux spiritualités patriarcales.

Chapitre 4 - Figures féminines issues des mythes

a. L'approche visuelle de l'artiste

Le photomontage est une des pratiques les plus employées par Mary Beth Edelson comme avait pu le montrer l'œuvre *Some Living American Women Artists* de 1972. L'iconographie catholique était alors employée comme une référence. Ce système de références se poursuit tout au long de sa carrière. L'artiste employa diverses références spirituelles et mythiques, illustrant l'idée d'une puissance et d'un pouvoir féminin⁶³. Dans le cas des œuvres employant une iconographie symbolique associée à la féminité, la base photographique est produite par l'artiste. Un grand nombre de ses photomontages furent ainsi issus de la réalisation d'une performance. L'artiste se photographiait donc dans le cadre d'un de ses rituels avant de développer ces photographies comme support. Certaines fois, une seule photographie était utilisée à de multiples reprises tandis que d'autres fois, plusieurs prises étaient associées dans une œuvre unique. Les techniques utilisées dans un second temps étaient le dessin au feutre ainsi qu'au marqueur, sans oublier le photomontage. Lorsqu'il s'agissait de découpages de

⁶² HACHE Émilie, *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, Paris, Cambourakis, 2016, (p.85).

⁶³ La notion de « féminin » se rapporte ici aux attributs associés aux femmes et à la féminité. Sans que cela n'implique qu'un type de corps ou que certaines facultés et fonctions ne soient propre aux femmes, ce terme sous-entend que certains attributs sont dans la société contemporaine et occidentale associés aux femmes.

reproductions de figures divines préhistoriques ou en lien avec des mythologies antiques, les images étaient probablement issues d'ouvrages scientifiques et archéologiques faisant état des réalisations et des suppositions liées à ces objets d'art. Étant donné que les photographies utilisées étaient réalisées lors des rituels, ces dernières engageaient le corps de l'artiste. C'est donc sur sa propre personne que les signes distinctifs et iconographiques en lien avec des divinités féminines étaient apposées. L'association entre sa propre personne et les entités spirituelles était de ce fait assez évidente.

La série *Woman Rising* effectuée entre 1973 et 1974 par Mary Beth Edelson employait les techniques et identités visuelles précédemment définies. Ces œuvres sont conservées dans différentes galeries telles que la Corcoran Gallery of Art, la Henri Gallery et la Fletchers' Boat House, toutes trois situées à Washington D.C. Les performances ritualisées photographiées et incluses dans les œuvres de cette série furent prises dans des environnements naturels. Il s'agissait de performances privées réalisées dans les Outer Banks dans le nord de la Californie. Les plans centraux figurant le corps de la performeuse debout avec les bras levés sont communs et il semble qu'il s'agisse d'une position récurrente de ses rituels. Ce fait révèle sans doute la mise en place d'un processus qui peut être associé à la pratique spirituelle qui adopte des codes répétitifs.

Afin de comprendre la pertinence et les raisons qui poussèrent Mary Beth Edelson à investir une iconographie, des figures et mythes de manière cyclique, trois photographies feront l'objet d'une observation plus approfondie, de même que les mythes qui y sont représentés. Ces trois œuvres interviennent dans le cadre de la série *Woman Rising*, il s'agit des œuvres *Trickster Body* (Figure 11), *Jumpin' Jack Sheela* (Figure 12) et *Red Kali* (Figure 13) datant de 1973. Dans les trois cas, la photographie de base ainsi que le format sont les mêmes. Cette photographie commune et ayant servi à de nombreuses autres représentations laisse voir l'artiste nue occupant presque intégralement l'espace tandis qu'au second plan et à ses pieds se dessinent le paysage. Dans ce second plan, la partie basse présente de la végétation et du sable, caractéristiques de la bordure des Outer Banks et plus des trois quarts de la partie supérieure sont occupés par le ciel clair. Il s'agit d'une photographie argentique développée sur gélatine en noir et blanc. Les seules autres couleurs furent apportées par les modifications réalisées par le biais du dessin, du photomontage et de l'aquarelle. Cela met d'autant plus en valeur le fait qu'il s'agisse de modifications postérieures à la prise et au développement de la photographie. Le corps est au premier plan, positionné debout avec les jambes écartées et les deux mains levées au niveau de la tête de manière que les bras forment des angles droits. Le cadrage ne laisse pas voir le pied gauche de la performeuse, ce qui met en avant la spontanéité du geste et

l'importance accordée à certaines parties du corps. En effet, le buste et plus précisément la partie se situant entre le pubis et le cou de l'artiste figure au centre de la réalisation. Certains éléments sont d'autant plus mis en valeur par des tracages réalisés à même le corps, au niveau des seins et de l'ombilic où des cercles concentriques attirent l'attention des observateur·ice·s. Les modifications apportées dans un second temps transparaissent de manière évidente puisque ces dernières sont situées en lien et en s'adaptant à la forme et la posture du corps. Dans *Trickster Body*, l'image du personnage de Baubo recouvre le buste et le visage de l'artiste. Ce découpage fut ensuite mis en couleur à l'aquarelle. Dans les œuvres, *Jumpin' Jack Sheela* et *Red Kali*, c'est le dessin qui matérialise les deux figures. L'artiste devient ainsi la déesse Kali puisque l'iconographie traditionnelle de cette divinité est apposée sur elle et se matérialise dans le prolongement de son corps. Quatre bras sont ajoutés à son buste et elle porte les objets caractéristiques du personnage. La puissance qu'évoque cette déesse s'incarne dans la personne qui le pratique à travers le rituel. Dans la même idée, la représentation de Sheela-na-gig se calque sur la position de l'artiste, de sorte que ses jambes deviennent les jambes de Sheela et que le sexe surdimensionné conforme aux normes de représentations de cette figure se place entre les jambes de l'artiste, au milieu de la photographie.



Figure 10. Mary Beth Edelson, *Woman Rising*, “Trickster Body”, 1973, Huile, marqueur porcelaine, encre sur tirage gelatino-argentique, 25.4 x 20.3 cm, Performance menée dans les Outer Banks, Etats-Unis.



Figure 9. Mary Beth Edelson, *Woman Rising*, “Jumpin’ Jack Sheela”, 1973, Huile, marqueur porcelaine, encre sur tirage gelatino-argentique, 25.4 x 20.3 cm, Performance menée dans les Outer Banks, Etats-Unis



Figure 11. Mary Beth Edelson, Woman Rising, “Red Kali”, 1973, Huile, marqueur porcelaine, encre sur tirage gelatino-argentique, 25.4 x 20.3 cm, Performance menée dans les Outer Banks, Etats-Unis.

b. Trois figures employées par l’artiste

Pour commencer, une des figures récurrentes dans les œuvres visuelles de Mary Beth Edelson est celle de Baubo. Il s’agit d’un personnage issu de la mythologie grecque de l’époque antique. Ce personnage est relié à celui de la déesse Demeter. En effet, des statuettes figuratives de ce personnage furent retrouvées dans un temple dédié à Demeter à l’automne 1898 par des archéologues allemands. Cette figure est également présente parmi les textes et semble pouvoir être associée à celle d’Iambe dans les hymnes homériques notamment⁶⁴. Ces types de représentations étaient similaires aux reproductions utilisées par Mary Beth Edelson lors de ses collages comme dans l’œuvre *Trickster Body*. Il s’agit de la représentation d’un visage placé entre les jambes d’un personnage. Cette figure féminine dispose d’un buste sur lequel aucune tête n’est présente. Il s’agit d’une image disposant d’un double sens. Les jambes encadrant le visage peuvent à la fois faire office de chevelure puisque la méthode de la sculpture employée

⁶⁴ OLENDER Maurice, « Aspects of Baubo: Ancient Texts and Contexts », dans HALPERIN DAVID M, WINKLER JOHN J, et ZEITLIN FROMA I (dir.), *Before sexuality: the construction of erotic experience in the ancient Greek world*, Princeton (N.J.), Princeton university press, 1990, (p.83).

avec des rainures le permet, mais elle peut également être un personnage montrant son sexe remplacé par un visage (Figure 14). Une vulve est tout de même évoquée au niveau du menton du personnage. Cette figure pourrait être rattachée à d'autres personnages issus de spiritualités plus anciennes et de régions extérieures à la Grèce. Par exemple, l'anthropologue Margaret Murray émettait l'idée que cette figure serait arrivée jusqu'en Europe depuis l'Égypte et en passant par la Grèce. De plus, des rituels impliquant le soulèvement des jupes semblent avoir eu lieu en Égypte et apparaissent même dans les textes de l'auteur grec Hérodoté en 445 B.C.⁶⁵ Baubô, quelque fois qualifiée de déesse, était dans la mythologie grecque impliquée dans un récit dans lequel elle exhibait son sexe. Selon certaines versions, Baubô aurait été la nourrice de Demeter. Lorsque cette dernière perdit sa fille Perséphone, qui lui avait été enlevée et emmenée aux enfers par le dieu Hadès, Demeter était inconsolable. C'est dans le but de faire rire Demeter que Baubô souleva sa jupe, laissant apparemment voir le dessin du visage d'un jeune garçon.⁶⁶ Par son action humoristique, elle rompit la tristesse de Demeter qui, rappelons-le, avait un impact sur la fertilité des terres et les rendements puisqu'elle en était la déesse. Cette figure pu être prise par l'artiste pour bien des raisons, elle adopte un comportement qui était et reste considéré comme obscène. Elle ne répond pas non plus aux critères esthétiques puisqu'elle était souvent décrite comme une vieille femme dénuée de beauté. Elle devient même



dans certains cas une figure démoniaque comme c'est le cas dans la tradition orphique. L'historien Maurice Olender alla jusqu'à dire qu'elle était associée aux « ténèbres » et avait un goût particulier pour les « lieux caverneux ».⁶⁷ Pourtant, il s'agit d'un personnage qui aurait réussi à rompre la famine qui s'installait après que la déesse Demeter ait sombré dans la tristesse.

Figure 12. Figure de Baubô, sculpture en terre cuite, 9 cm, découverte à Priène, Turquie, IVème - IIème siècle B.C., TC8616

⁶⁵ GIMBUTAS Marija et DEXTER Miriam Robbins, *The Living Goddesses*, Berkeley, Univ. of California Press, 2001.

⁶⁶ EDELSON Mary Beth, COTTINGHAM Laura, FRIEDMAN Alissa Rame et KAPLAN E. Ann, *The Art of Mary Beth Edelson, Seven Cycles*, 2002, (p.61).

⁶⁷ OLENDER Maurice, « Aspects of Baubo: Ancient Texts and Contexts », *op. cit.* (p.101)

La seconde figure présente dans les œuvres citées de Mary Beth Edelson est celle de Sheela-na-gig (Figure 15). Il s'agit d'un type de représentation qui comporte des similitudes avec celle de la figure de Baubô. En effet, elle expose son sexe. Dans une société patriarcale, ce type de représentation n'est d'une part pas courante mais aussi très peu mise en avant. Lucy R. Lippard, lors de l'évocation de cette figure soulignait d'ailleurs le fait que les artistes étatsuniennes des années 1970 ayant employé de telles représentations avaient particulièrement choqué. Par exemple, Hannah Wilke ou encore les artistes ayant contribué à mettre en place l'exposition *Womenhouse* comme Judy Chicago, Miriam Schapiro ou Faith Wilding.⁶⁸ De la même manière, la découverte de sculptures représentant la figure de Sheela-na-gig furent embarrassantes puisque ces dernières se trouvaient dans des églises médiévales et particulièrement en Irlande. Une telle mise en valeur n'était pas en accord avec les principes chrétiens, ces représentations furent ainsi mises de côté.⁶⁹

Sheela-na-gig n'est pas rattachée à un récit mythique, il s'agit avant tout d'une imagerie sur laquelle des suppositions ont pu être formulées à propos de son origine, sa signification et son utilité. Étant donné que la zone géographique dans laquelle furent retrouvées ces figures était l'Irlande principalement et l'Angleterre, l'idée d'une origine celtique fut rapidement émise. Il aurait par exemple pu s'agir d'une figure associée à une divinité du panthéon celtique. Mais certaines hypothèses allèrent encore plus loin dans l'interprétation de ces représentations. Une nouvelle fois, l'anthropologue Margaret Murray signale qu'il pourrait s'agir d'un indice du culte d'une figure féminine. Par son esthétique mettant l'accent sur le sexe de la figure, celle-ci aurait pu être en relation avec la notion de fertilité.⁷⁰ D'ailleurs, cette accentuation n'est pas sans rappeler la figure de Baubô pour laquelle le centre de la représentation se situe entre les jambes tandis que le buste du personnage ne dispose pas de tête. À ce titre, l'étude conjointe des deux figures fut investie par les théoriciennes précédemment citées. Outre la signification de ces objets archéologiques, ces derniers purent avoir une utilité durant l'ère chrétienne, il est possible qu'une fonction



Figure 13. Sheela-Na-Gig, Church of St. Mary and St. David, Kilpeck, Herefordshire. Corbel stone carving. c.1140

⁶⁸ LIPPARD Lucy R., *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*, op. cit., (p.218).

⁶⁹ FREITAG Barbara, *Sheela-na-gigs*, Routledge, Londres, 2004 (p.1).

⁷⁰ *Ibid.* (p.29)

apotropaïque leur ait été assignée. Sans compter que la focalisation sur le sexe laisserait penser qu'il s'agissait d'un objet auquel les femmes auraient pu accorder des propriétés magiques, les aidant par exemple lors du travail de l'accouchement durant la période médiéval.⁷¹

Enfin, la troisième figure utilisée dans les œuvres abordées n'est autre que la déesse Kali, faisant partie du panthéon hindou. Il semble que le culte de cette déesse soit plus répandu dans certaines zones géographiques comme c'est le cas au Bengale. Cette figure divine employée par Mary Beth Edelson n'est autre que la déesse de la transformation mais aussi de la destruction. Ses représentations sont associées à la terreur et en totale opposition avec la position de la femme et l'épouse modèle. Elle est considérée comme une figure maternelle et cela est visible dans les poèmes qui lui sont dédiés dont ceux du poète Râmpaçâd Sen. Cette déesse dont la représentation est destinée à inspirer la peur dispose d'une iconographie précise et de signes distinctifs. Son corps dispose de bras multiples dont le nombre est variable. Elle tient dans ses mains un sabre ensanglanté, un bol, sans doute relié aux pratiques de libation, ainsi qu'une tête décapitée. Son visage laisse voir sa langue sortie de sa bouche ainsi que le troisième œil positionné sur son front, comme en possèdent les divinités de l'hindouisme. Elle porte autour du cou un collier fait de crânes humains et une série de bras lui entourent la taille. Elle est représentée dans un geste dansant, le pied positionné sur le torse d'un homme allongé à ses pieds. Il s'agit du dieu Shiva, son époux. Cette figure source de crainte est associée à une forme de démesure et pouvant faire preuve d'une grande violence. C'est d'ailleurs après avoir combattu des démons que la déesse est représentée, alors que personne n'est en mesure d'arrêter sa fureur excepté Shiva.⁷² Bien qu'elle soit violente, il s'agit d'une figure de protection, cette notion est probablement ce qui donne lieu à son association à la maternité.

c. Des figures spirituelles d'émancipations comme outils féministes

Après l'étude et la définition des trois figures employées par l'artiste dans sa série performative et photographique, il est possible de noter qu'il s'agit de trois entités marquées de caractères allant à l'encontre des injonctions et principes féminins présents dans des religions dans lesquels la prédominance des hommes est effective. Dans les trois cas, ces figures de représentation ne font preuves d'aucune retenue dans leurs gestes. Elles se tiennent toutes trois

⁷¹ *Ibid.* (p.74)

⁷² HARDING Elizabeth U., *Kali: the black goddess of Dakshineswar*, 1. Indian ed., Reprint., Delhi, Motilal Banarsiddass, 2004, (p.13).

debout et la représentation de la figure de Kali est même dansante. Celle-ci a terrassé ses ennemies, à savoir les démons, ce qui fait d'elle une figure de protection. Dans ce mythe, elle fut finalement la seule à être en mesure de venir à bout des entités malveillantes, il s'agit d'une femme qui ne ressent pas de peur mais inspire au contraire la crainte. Elle brandit les objets de son triomphe et dans sa frénésie, va jusqu'à piétiner le corps de son époux. Elle est incontestablement une figure de pouvoir. Elle n'est d'ailleurs pas la seule, le mythe entourant les figures est également révélateur du choix de l'artiste. Par exemple, le personnage de Baubô, bien que peu connu dans le mythe rattaché à celui de Demeter et de sa fille Perséphone eut en définitive un impact sur le sort des humains après que le chagrin de la déesse ait causé une famine sur la Terre. Ses actes, empreints d'humour et délaissant les codes de la bienséance, eurent un impact positif. Dans le dernier cas, bien que Sheela-na-gig ne soit pas un personnage à proprement parlé mais se situe davantage dans le champ des icônes, il est probable que sa représentation ait servi de fétiche. Son pouvoir appartiendrait donc au registre de la magie. Cette notion de pouvoir est sans doute ce qui est mis en avant dans l'emploi de ces figures dans les œuvres de Mary Beth Edelson. Peut-être est-il alors possible de considérer que les signes distinctifs attribués à ces personnages deviennent en définitive des symboles et une manière de représenter le pouvoir de son propre corps et de sa propre personne dans le contexte de ses rituels. Ainsi, ces signes distinctifs peuvent être investis dans une même réalisation comme c'est le cas dans une autre œuvre visuelle issue de la série *Woman Rising*, « Sheela Plays Kali » réalisée en 1973. Les deux figures fusionnent ainsi, le but étant sans doute de mettre en avant leurs ressemblances.

En outre, les différentes représentations laissent voir des positions dans lesquelles les corps sont assumés. Il est utile de rappeler que le récit lié à la figure de Baubô implique un acte assimilable à de l'exhibitionnisme. Elle soulève ouvertement sa jupe et laisse voir son corps à Demeter. De manière encore plus visible, l'iconographie de Sheela-na-gig ne laisse pas seulement voir mais accentue l'aspect sexué du corps du personnage anthropomorphe. Cette partie du corps allait peut-être même jusqu'à motiver la réalisation des statuettes à l'effigie du personnage puisque la partie sexué est surdimensionnée et que le personnage lui-même se positionne de manière à le montrer. La représentation photographique choisie par l'artiste comme base pour son travail est également révélatrice à cet égard et comporte de fait des similitudes avec ces deux dernières figures. En effet, le buste de la performeuse se trouve au centre de la photographie et celle-ci adopte un point de vue en léger contre-plongée. Le visage de Mary Beth Edelson n'est pas un élément du corps qui est particulièrement mis en valeur, d'autant que ses cheveux le recouvrent en partie. En revanche, le sexe de la performeuse est

visible et assumé, du moins sur la photographie originale, d'autant plus qu'elle se positionne les jambes écartées. Elle adopte ainsi une position décomplexée dans laquelle le corps et le sexe ne sont pas une source de honte mais plutôt de puissance comme cela pouvait être le cas dans les représentations de Sheela-na-gig. Si la déesse Kali ne dispose pas d'une représentation aussi explicite, elle reste tout de même représentée en partie dénudée, ce qui n'est pas systématique dans les représentations des déesses féminines. Une nouvelle fois, la nudité figure parmi les attributs de ce personnage spirituel. L'artiste met de cette façon en avant des personnages féminins allant à l'encontre des principes de moralité issus des dogmes des religions prédominantes aux États-Unis à son époque. La nudité n'est pas source de dévalorisation des femmes dans l'emploi qu'en effectue Mary Beth Edelson qui revendique même la force du corps. En gardant à l'esprit que la figure de Sheela-na-gig, par exemple, pourrait avoir été associée à la procréation, Mary Beth Edelson pourrait avoir revendiqué ce corps sexué comme source de vie. À ce titre, celui-ci ne devrait pas être considéré comme honteux mais être célébré.

Il est donc possible de comprendre pour quelles raisons de telles représentations ont été employées par l'artiste. Il s'agit de personnages auxquelles sont rattachées des mythes et des représentations encensées tout en étant opposées aux valeurs de moralité et de dévotion attribuées aux femmes dans les cultures occidentales. Néanmoins, il est nécessaire d'adopter également un regard critique sur l'emploi de ces figures. Dans un premier temps, il est possible de se demander si les attributs pour lesquels l'artiste choisit d'adopter des codes de représentations tels que ceux-ci sont fidèles aux symboliques originelles qui leur étaient accordées. Il est possible que les revendications et enjeux portés par l'artiste aient influencé la signification des signes distinctifs de ces figures dans le cadre de ces œuvres. Dans le cas où il s'agit de figures antiques ou même médiévales, le domaine de l'imaginaire et même l'influence de la période contemporaine à l'étude des représentations a une incidence sur l'interprétation de sa signification. Bien que les chercheur·euse·s soient tenu·e·s d'adopter une démarche la plus neutre possible, une surinterprétation est toujours possible dans la formulation d'hypothèses. En revanche, cette problématique peut devenir plus complexe quand il s'agit d'une figure spirituelle issue d'une religion ou d'un domaine spirituel encore pratiqué et qui n'appartient pas à son employeur·euse. Concernant l'étude des œuvres visuelles de Mary Beth Edelson, cette question peut être soulevée par l'emploi de la déesse Kali. Il semble en effet que le caractère opposé à la figure d'épouse et mère modèle qu'évoque la divinité ait suscité son emploi dans les luttes féministes. Il s'agit précisément de la problématique que soulève Vrinda Dalmiya.⁷³

⁷³ DALMIYA Vrinda, « Loving Paradoxes: A Feminist Reclamation of the Goddess Kali », *Hypatia*, vol. 15, n° 1, 2000, p. 125-150, (p.126).

Dans cette argumentation, l'autrice signalait qu'il était nécessaire de prendre du recul vis-à-vis de l'emploi de la figure de Kali comme opposition au dualisme.⁷⁴ En effet, ce dualisme est une conception occidentale alors que le personnage de Kali appartient à la culture hindouiste et indienne. Il s'agit donc de ne pas appliquer des conceptions à des figures étant nées et s'étant développées en dehors des normes propres aux cultures occidentales. Elle soulignait également le fait qu'il s'agissait d'une représentation instaurée par une tradition où le masculin est tout de même valorisé. Elle l'exprimait de la manière suivante : « Kali est une création de la peur phallocentrique d'une sexualité féminine devenue folle ».⁷⁵ Cette représentation n'était donc pas nécessairement positive et en faveur des femmes. L'investissement de figures de puissance dépassant la culture occidentale peut donc être pertinente mais une prise de recul est nécessaire dans la mesure où l'artiste dispose d'un point de vue extérieur.

⁷⁴ Le dualisme désigne la conception binaire et opposée des genres et des caractères qui leurs sont associés.

⁷⁵ DALMIYA Vrinda, « Loving Paradoxes », *op. cit.* (p.128) Citation originale : "Kali is a creation of phallocentric fear of female sexuality gone wild", Traduction de l'autrice.

Chapitre 5 - Intégration de l'iconographie spirituelle dans son répertoire visuel

a. Un répertoire iconographique divin féminin, les œuvres de Judy Chicago

Comme cela a déjà pu être évoqué, il s'agit d'une période durant laquelle les divinités issues des cultures antiques voir préhistoriques mettant en avant des figures féminines sont de plus en plus étudiées, mises en valeur et investies par les artistes féministes. Un répertoire iconographique se crée alors et Mary Beth Edelson n'est pas la seule à le mettre en place et à l'utiliser. En effet, les attributs féminins étaient et restent des éléments dévalorisés par les sociétés patriarcales. Plutôt que de rejeter ces attributs pour se conformer et être reconnues dans une société où les pratiques et esthétiques assimilées au genre masculin sont valorisées, certaines féministes revêtirent les attributs féminins et les valorisèrent. Dans le domaine de l'art, cela consiste donc à utiliser une imagerie et des techniques associées à la féminité. Une iconographie féminine et un art dit féminin pouvait donc s'inspirer des objets archéologiques représentant des figures féminines. C'est ce que faisait Mary Beth Edelson. Mais cela est aussi visible dans les œuvres de Judy Chicago par exemple, une artiste connue pour ses revendications et son implication dans la lutte féministe. La figure de Sheela-Na-Gig fut décrite précédemment, il s'agit dans la plupart des interprétations, d'une figure associée à la procréation et à l'enfantement. Dans sa série d'œuvres consacrées justement au pouvoir d'enfantement, le *Birth Project*, au cours duquel des peintures et des broderies furent réalisées entre 1980 et 1985, des corps étaient représentées, dont un bon nombre étaient des représentations d'accouchement. Dans ces représentations d'enfantement ou dans leur allusion plutôt évidente, la présence d'une iconographie déjà évoquée était visible. Par exemple, dans l'œuvre *Birth Power* de 1984 (Figure 16), une broderie, réalisée par Sandie Abel, une référence à la figure de Sheela-Na-Gig pourrait être vue. L'œuvre laisse voir un personnage penché en avant au centre duquel se trouve une vulve mise en avant à la fois par sa taille surdimensionnée par rapport au reste du corps. La broderie rend également cet élément plus présent puisqu'elle



Figure 14. Judy Chicago, *The Birth Project*, "Birth Power" 1984, Broderie sur dessin sur soi, Broderie de Sandie Abel. 51,43 x 51,43 cm, Collection de Through the Flower, Belen, Nouveau Mexique

est remplie et emploie une couleur jaune, contrastant avec le fond noir de la représentation. Le personnage à les mains posés sur son sexe, ce dernier devient le centre de l'attention.

L'emploi des figures féminines spirituelles, que celles-ci soient des déesses ou des personnages mythologiques peut être mis au service de la fondation d'une histoire propre aux femmes et de laquelle ces dernières ne seraient pas exclues ou laissées dans l'ombre. Pour Mary Beth Edelson, la fondation d'une telle histoire débuta avec les recherches qu'elle effectua en particulier sur les civilisations préchrétiennes. Dans ce contexte, des divinités féminines pouvaient être trouvées et venir d'horizons diverses. La volonté de rassembler des références et modèles féminins dans le but de transmettre une histoire dédiée aux femmes était finalement présente de manière générale durant la période des années 1970 et 1980. Une nouvelle fois, Judy Chicago s'inscrivait dans cette démarche et cela était visible dans une de ses œuvres les plus connues puisque cette dernière marqua profondément l'art féministe de cette période aux États-Unis, *The Dinner Party*. Réalisée entre 1974 et 1979 et aujourd'hui conservé au Brooklyn Museum de New York (Figure 17), cette œuvre se présentait sous la forme d'une table triangulaire dont chaque côté mesurait 14,6 mètres de longueur. Sur cette table se trouvaient trente-neuf places, chacune attribuée à une femme que l'artiste avait choisie car elle considérait qu'elles avaient marqué l'histoire des femmes. Judy Chicago précise qu'il s'agit d'une histoire des femmes dans la civilisation occidentale.⁷⁶ Pourtant, certaines des références employées provenaient de cultures extra-occidentales, les sources de la civilisation occidentale pouvaient se trouver à travers des divinités extérieures. En effet, l'œuvre fonctionnait en quelque sorte comme une frise chronologique et devait être lue dans un sens précis. Les



Figure 15. Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1980, Céramique, porcelaine, textile, 1463 × 1463 cm, New York, Brooklyn Museum

⁷⁶ CHICAGO Judy, LEAGUE The Women's Art, HERMO Carmen, LEAPER Hana et LAW Jonathan, « The Famous Women Dinner Service: In Conversation with Contemporary Art », *British Art Studies*, n° 7, 30 novembre 2017.

premières femmes auxquelles étaient consacrée une place étaient les suivantes : la déesse primordiale, la déesse de la fertilité, Ishtar, Kali et la déesse serpent.

Ces premières figures sont donc associées à la féminité. On peut supposer que la déesse primordiale fût assimilée dans le cas présent à une figure originelle voir même une déesse créatrice de l'humanité. La déesse de la fertilité, quant à elle, met une fois de plus en avant la capacité d'enfantement des femmes. Après la déesse Ishtar (Figure 18) dont la référence provient du Proche-Orient ancien, la déesse Kali était également employée par l'artiste (Figure 19). La nature chronologique de son œuvre n'est pas sans rappeler une conception généalogique. Des couverts sont dressés pour chaque personnage. Ce qui est particulièrement remarquable sur ces tables sont les verres, qui ne sont pas sans rappeler des calices par leur forme. Cet élément apporte une notion de sacralité à l'ensemble et contribue sans doute à glorifier les différentes figures représentées puisque le calice peut renvoyer à la liturgie chrétienne dans laquelle ce contenant reçoit métaphoriquement le sang du christ. D'autre part, les assiettes font parties des éléments marquants de cette œuvre. En effet, des peintures sont réalisées sur ces assiettes et celles-ci ne sont pas sans rappeler des formes organiques et sexuelles. C'est d'ailleurs un des éléments qui contribua le plus à créer une forte polémique à propos de cette œuvre. Les représentations qui n'étaient pas ouvertement explicites



Figure 16. Judy Chicago, *The Dinner Party* (Couvert de Ishtar), 1974–79. Technique mixte : céramique, porcelaine, textile. Brooklyn Museum, © Judy Chicago. Photographie de Jook Leung Photography



Figure 17. Judy Chicago, *The Dinner Party* (Couvert de Kali), 1974–79. Technique mixte : céramique, porcelaine, textile. Brooklyn Museum, © Judy Chicago. Photographie de Jook Leung Photography

puisque empreintes d'une esthétique naturelle associaient néanmoins la féminité et la condition de femme à un corps. Les « Butterfly Vagina » furent appréhendées comme révélatrices d'une position essentialiste⁷⁷ étant donné que ces représentations génitales étaient associées à la

⁷⁷ La notion d'essentialisme désigne dans le cas de l'étude des genres et du féminisme l'idée selon laquelle les hommes et les femmes sont différents par essence. C'est-à-dire que leurs différences résident dans la biologie.

féminité.⁷⁸ Quoi qu'il en soit, l'œuvre célèbre de Judy Chicago rentre en cohésion avec les méthodes artistiques de Mary Beth Edelson, se saisissant de figures spirituelles comme fondement de l'histoire des femmes.

b. Des figures simplifiées et nourrissant son répertoire personnel

Au-delà des représentations formelles et de l'utilisation d'une iconographie se conformant aux représentations de certaines figures spirituelles, Mary Beth Edelson inclut des références dans lesquelles les codes de représentations furent librement adaptés. Un des exemples pouvant être cité à cet égard est la série *Goddess Tribe*, réalisée entre 1974 et 1975 dans la continuité de la série *Woman Rising*. Cette série destinée à former une installation et ayant été présentée pour la première fois à la Henri Gallery de New York en 1975 se compose de 13 plaques de bois contre-plaqué peintes et à taille humaine. Chacune de ces peintures mesure mais leurs formes sont distinctes les unes des autres. Elles peuvent être assimilées à des formes anthropomorphes puisque certaines parties sont évocatrices de bras levés ou encore d'une poitrine. Quoi qu'il en soit, les titres de chacune d'entre elles permettent de rappeler les références ayant inspirées l'artiste. En effet, le titre de la série suggère que les 13 éléments incarnent des déesses tandis que les noms de chacune, signifie de quelle déesse il s'agit. Parmi les différents noms donnés se trouve : *Shell Venus, Ishtar, Bird Isis, Red Sophia, Gloria Sun, Celtic, Passage* etc.⁷⁹ Le nom de ces figures indique que le panel des références est extrêmement varié. Les formes divergent les unes des autres, de même que les couleurs utilisées, des aplats de couleur sombres prédominent tout de même dans la plupart des cas, allant du noir au marron foncé. La notion de « tribu » est révélatrice de la démarche spirituelle de l'artiste, les différentes figures divines invoquées forment ainsi un ensemble. Leur rassemblement dans une même installation suggère la création d'une atmosphère particulière (Figure 20). Le commentaire de cette œuvre à ce propos en est d'ailleurs révélateur : « Lorsque

Un certain nombre de caractères dit féminins ou masculins seraient donc innés selon cette théorie. Au sein du mouvement féministe, cette notion fit largement débat étant donné que la différenciation des genres basée sur la biologie servit les sociétés patriarcales à opprimer les femmes. Un des exemples les plus concrets étant l'idée que les femmes sont destinées à devenir des mères car elles disposeraient de caractères biologiques les rendant plus aptes que les hommes à élever des enfants et s'occuper du foyer. Le féminisme essentialiste s'oppose donc au féminisme existentialiste qui aborde le genre comme une construction sociale. La citation la plus caractéristique de l'existentialisme étant « On ne naît pas femme, on le devient » de Simone de Beauvoir, s'opposant de manière très claire à l'idée d'un caractère inné de la féminité.

⁷⁸ MCCAULEY Nancy, « NO SEXUAL PERVERSION IN (JUDY) CHICAGO », *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, vol. 11, n° 4, 1992, p. 177-179, (p.178-179).

⁷⁹ EDELSON Mary Beth, *Seven cycles*, op. cit. (p.20)

la tribu vous entourait, leur lien et leur présence physique suggéraient des communications : sons, chuchotements et chants »⁸⁰. Ces objets impliquent donc une dimension spirituelle, en lien avec le rassemblement et l'énergie qui en résulterait, sans compter que l'esthétique de ces réalisations n'est pas sans rappeler les objets sacrés utilisés dans diverses civilisations. Sans qu'une référence précise n'ait été émise, il est probable que l'imaginaire associé aux objets fétiches ait joué un rôle dans la mise en place de l'esthétique de ces réalisations.

Il peut ainsi être intéressant de se pencher sur l'une des figures présentées au sein de cet ensemble afin d'étudier l'esthétique adoptée par l'artiste. L'une de ces figures se réfère à la déesse Ishtar (Figure 21), qui, comme cela a pu être observé précédemment, fut utilisée par les féministes de cette période comme source d'inspiration. Cette divinité est la principale déesse du panthéon assyro-babylonien, elle est à la fois la déesse de l'amour, de la sexualité et de la guerre.⁸¹ L'évocation d'une telle figure n'est donc pas anodine puisque celle-ci est une divinité féminine qui fut grandement vénérée au Proche-Orient ancien. En plus de cela, les caractères associés à ce personnage sont empreints d'une certaine force et ne répondent pas aux normes de genres qu'impose la société patriarcale contre laquelle s'oppose l'artiste du XXème siècle. De manière physique, la déesse Ishtar est décrite comme possédant des attributs corporels tantôt



Figure 19. Mary Beth Edelson, Goddess Tribe, vue de l'exposition *Shape Shifter*, Lewis Gallery, Washington, D.C., 1974-1975



Figure 18. Mary Beth Edelson, Goddess Tribe, « Ishtar », 1974-1975, 243,8 x 121,9 cm lors de l'exposition *Shape Shifter*, David Lewis Gallery, New York, 2019.

⁸⁰ *Ibid.* (p.20-21) Citation originale : "When the tribe surrounded you their bonding and physical presence suggested communications : sounds, whispers and chants".

⁸¹ ARNAUD Daniel, « ISHTAR », Encyclopædia Universalis.

associés à la féminité, tantôt à la masculinité. Elle ne répond donc pas intégralement à une définition genrée à laquelle serait rattachée des attributions sociales et de caractère. Rivkah Harris mentionnait d'ailleurs le fait qu'elle se caractérisait par sa position extérieure au domaine domestique par sa nature guerrière. Celle-ci aurait eu un goût particulier pour la guerre et la destruction.⁸² Cette caractéristique n'est pas sans rappeler la déesse Kali, une fois de plus, il s'agit d'une figure féminine insoumise et possédant une force physique. En regardant à présent de plus près l'iconographie liée à cette déesse, il est fréquent de la voir représentée accompagnée d'un lion, portant un arc et des flèches et possédant des ailes. Ces caractéristiques sémantiques sont par exemple visibles sur un sceau-cylindre retrouvé en Mésopotamie et ayant été daté entre 2340 et 2140 B.C. (Figure 22) Cette représentation laisse voir des ailes positionnées perpendiculairement au corps de la déesse, derrière son dos. Or, la forme de la figure portant le nom d'Ishtar possédait une bande verticale traversée en son centre par une bande horizontale. Cette forme de croix pourrait se référencer à un corps possédant des ailes. D'autant que les deux extrémités des parties littérales sont dotées de bandes de peintures horizontales pouvant rentrer en cohésion avec la représentation de deux ailes.



Figure 20. Sceau-cylindre, Empire d'Akkad (2340-2140 av J-C), Oriental Institute of Chicago, A27903

Si une référence iconographique peut être perçue dans les représentations respectives des différentes déesses représentées, les formes globales restent extrêmement simplifiées. C'est l'artiste elle-même qui mit en avant certains éléments qu'elle jugeait symboliques et caractéristiques de la figure représentée. Des formes récurrentes font alors leur apparition dans cette série. C'est le cas de la forme pyramidale, du cercle placé sur la partie supérieure de la réalisation ou encore du croissant de lune, pouvant aussi évoquer des cornes. La mise en avant

⁸² HARRIS Rivkah, « Inanna-Ishtar as Paradox and a Coincidence of Opposites », *History of Religions*, vol. 30, n° 3, 1991, p. 261-278, (p.268-269).

de certaines formes récurrentes sont donc des choix et implique une dimension personnelle à la notion d'iconographie sacrée. Cette épuration de la représentation n'est pas non plus sans évoquer une dimension symbolique. La mimésis n'est plus nécessaire dans un contexte de croyance ou d'ésotérisme, la référence et le symbole peut être à l'origine de la réalisation, dans un tel cas, les figures peuvent sembler abstraites. Peut-être, cette tribu de déesses ne forme finalement qu'une seule et même entité ou énergie.

c. Détournement ironique des figures

En outre, après avoir utilisé ses représentations pour faire référence à des figures en lien avec la spiritualité telles que Baubô, Sheela-Na-Gig ou la déesse Kali, Mary Beth Edelson intégra ensuite ces figures et leur mode de représentation au sein de ses réalisations visuelles et même de manière détournée. En effet, l'œuvre *Some Living American Women Artists* utilisait le détournement d'une peinture reconnue afin de mettre en cause le fonctionnement des institutions et la reconnaissance des artistes et des œuvres dans ce milieu. C'est également ce qu'elle fit dans son œuvre *More Surprises for Sheela's Groom Pink* (Figure 23), un photomontage de 1979, réalisé grâce au découpage, à l'aquarelle et l'encre. Dans cette composition, des éléments de représentation de Sheela-Na-Gig et de Baubô sont employés, mais contrairement aux œuvres précédentes, elles ne sont pas l'objet de la représentation et leur référence intervient comme un outil. Le ton humoristique est une nouvelle fois présent dans cette œuvre et c'est le photomontage qui permet de mettre en scène les allusions faites par l'artiste. Cette représentation se compose d'un fond neutre, le photomontage et le dessin ont



probablement été réalisées à même le papier, ce dernier est jauni. Au centre de la composition se trouve un personnage habillé d'une voile accroché au niveau de la tête. La position du corps suggère que ce personnage est en train de soulever ses vêtements au niveau de sa taille. Cette position laisse ainsi voir la partie basse du corps, représentée par le biais de l'iconographie de Baubô. La chevelure du personnage remonte ainsi jusqu'au niveau de sa

Figure 21. Mary Beth Edelson, *More Surprises for Sheela's Groom, Pink*, 1979, Transfert, encre, aquarelle, 30,5 x 25,4 cm.

poitrine, évoquant un corset. Le visage, quant à lui est celui de Sheela- Na-Gig, similaire aux photographies déjà utilisées des statuettes retrouvées en Irlande et en Angleterre. L'allusion au personnage d'une mariée est claire, les vêtements octroyés au personnage tout comme le titre l'implique de manière évidente pour le·a spectateur·rice.

Au-delà du fait que les représentations des deux figures évoquées aient été utilisées, l'œuvre fait également allusion à la symbolique et aux récits qui peuvent leurs être rattachées. En effet, les deux figures impliquent la présence d'une forme d'exhibitionnisme. Pour Sheela- Na-Gig, il s'agit tout simplement de sa position et la nature de sa représentation. Quant à Baubô, le mythe qui lui est rattaché racontait qu'elle aurait soulevé sa jupe, laissant ainsi voir son sexe, mais aussi un visage dessiné. La surprise provoquée par cet acte est reproduite dans la réalisation suivante. Cela est signalé dans le titre de l'œuvre, dont l'énoncé est d'ailleurs pratiquement le même. Les « surprises » réservées aux jeunes mariées ne sont dans ce contexte pas seulement de l'ordre de l'humour provoqué par le visage découvert entre les jambes du personnage, mais font aussi référence au dessin ajouté par l'artiste sur la reproduction employée. Alors que Baubô est une figure féminine et que les vêtements évocateurs d'une mariée sont d'ordinaire rattachés à la féminité, le personnage découvre un pénis. Le ton sarcastique de cette représentation est sans doute révélateur d'une remise en question des codes assimilés au genre, en particulier dans les sociétés occidentales. Mary Beth Edelson, irait-elle au-delà de l'assimilation du genre au sexe en représentant une figure féminine découvrant un pénis ? C'est à priori ce que laisse penser Alissa Rame Friedman lorsqu'elle évoque cette œuvre :

En dématérialisant à la fois la féminité et la masculinité comme une sorte de mascarade tout aussi intenable, caricaturale, Edelson révèle l'indétermination des signes du genre en tant que construction culturelle plutôt que biologique.⁸³

Ainsi, bien que dans les récits ou les allusions des deux figures employées, la biologie intervienne bel et bien puisque les deux personnages montrent leur corps biologique, l'assignation du genre est considérée dans le cas présent comme étant indépendant. D'ores et déjà, les nombreuses critiques d'une démarche essentialiste faites à l'artiste peuvent donc être contestées. L'essentialisme consistant à émettre une hypothèse selon laquelle les rôles et attributions de chaque genre seraient innés en fonction du sexe biologique d'un individu. Cela,

⁸³ EDELSON Mary Beth, COTTINGHAM Laura, FRIEDMAN Alissa Rame et KAPLAN E. Ann, « Conversation with Carolee Schneemann », *op. cit.* (p.62) Citation originale : “By dematerializing both femininity and masculinity as equally untenable, caricatured, a type of masquerade, Edelson reveals the indeterminacy of the signs of gender as a cultural, rather than biological construct.” Traduite par l'autrice.

en admettant bien-sûr au préalable qu'il n'existe que deux possibilités de variations biologiques, ce qui est une base fallacieuse. Quoi qu'il en soit, une œuvre telle que celle de *More Surprises for Sheela's Groom* ne peut être considérée comme étant essentialiste.

Concernant l'emploi de ces figures au sein de ses œuvres visuelles, celui-ci se poursuit et devint récurrent. À partir des années 1980 et 1990, elle associa d'ailleurs ces représentations à des figures féminines contemporaines, des modèles de femmes omniprésents et influents dans les sociétés. Dans une œuvre telle que *The Question of Subject* de 1996, employant les mêmes techniques que l'œuvre précédemment évoquée, Mary Beth Edelson fait coexister la figure de la « femme fatale », objet de tous les désirs dans le milieu cinématographique, et le personnage de Baubô. Cette image féminine présente au cinéma et représentative des fantasmes masculins, aussi appelée « male gaze », est un type de représentation fortement remis en question à cette époque par les activistes féministes.⁸⁴

⁸⁴ Le concept de « Male gaze » fut formulé par la réalisatrice britannique et militante féministe Laura Muray dans un article paru en 1975, "Visual pleasure and narrative cinema" de la revue *Sceen*. Le constat de la prédominance des personnages féminins au service des fantasmes masculins se basa en premier lieu sur la production cinématographique hollywoodienne.

Chapitre 6 - Des symboles personnels et dépassant les mythes

a. la symbolique de naissance et de cycle

Les œuvres de Mary Beth Edelson faisant appel à une certaine spiritualité employaient donc des personnages issus de multiples régions et époques, à la condition que ces figures valorisent les femmes ou la féminité. Pourtant, il ne s'agit pas de l'unique catégorie de symboles utilisés dans ses œuvres. Certains signes, formes, motifs étaient porteur de symbolique dans ses œuvres sans être pour autant rattachés à un mythe. Dans ce cas, il ne s'agit plus de la représentation d'un personnage mais d'un objet reproduit et visible dans de nombreuses cultures et à des époques antiques, voir préhistoriques. Parmi ces signes se trouvent le cercle, la spirale, l'œuf, le serpent. Le cercle peut en effet être porteur de sens et être utilisé de manière récurrente comme évocateur du cycle. Dans de nombreuses croyances et spiritualités, le cercle est choisi car la ligne qui le compose est sans interruption. Aucun angle ne brise la continuité de la forme, cette dernière se poursuit alors en quelque sorte à l'infini. Il peut être noté que dans les pratiques spirituelles telles que les rituels, le cercle occupe une place importante. Mary Beth Edelson se positionna d'ailleurs de nombreuses fois au centre d'un cercle afin de procéder à ses propres rituels. Concernant la représentation du serpent, son lien avec la spiritualité a pu être constaté à de nombreuses reprises, celui-ci fut souvent associé à des divinités et même dans de nombreux cas à des déesses. Ces deux motifs combinés forment ensemble un signe appelé *Ouroboros*. Il s'agit de la représentation d'un serpent se mordant la queue, et formant de cette manière un cercle. Ce symbole fit l'objet de l'une des représentations de Mary Beth Edelson, *Giving Birth to Myself* de 1975, réalisée à partir d'une photographie argentique sur laquelle était dessinée la figure précédemment évoquée à l'encre et au feutre de Chine.

Ce type de représentation fut employé et retrouvé à de nombreuses reprises et traversa les âges. L'archéologue Waldemar Deonna expliquait à propos de la figure de l'*Ouroboros* qu'il s'agissait d'une représentation présente au moins depuis l'antiquité, si ce n'était depuis la préhistoire, celle-ci se rattachait à une « nature cosmique » et à « l'éternité ».⁸⁵ Ce symbole qui pourrait provenir de l'Orient était par exemple présent dans l'antiquité égyptienne où il était représentatif du monde infernal, cette image influença ensuite probablement les sociétés grecques et romaines de l'antiquité. Quoi qu'il en soit, la symbolique de l'éternité rattachée à cette représentation s'explique sans doute par la présence du cercle formé par le serpent. De

⁸⁵ DEONNA W., « Ouroboros », *Artibus Asiae*, vol. 15, n° 1/2, 1952, p. 163-170, (p.163).



Figure 22. Mary Beth Edelson, *Giving Birth to Myself*, 1975, Encre et marqueur porcelaine sur tirage gelatino-argentique, Dimensions de la photographie : 15.2 x 15.2 cm, MBE019

plus, les contours d'un cercle impliquent non seulement que le tracé est susceptible de ne pas s'arrêter mais aussi qu'il recommence inlassablement à tourner. Cette conception est à l'image du temps qui passe, aujourd'hui visible sur une horloge dont les aiguilles tournent pour signaler que les journées recommencent de manière cyclique. Cette méthode de repérage du temps fut bien-sûr basée sur les mouvements naturels des astres et en particulier du soleil et de la lune. C'est sans doute de cette observation que peut être déduit l'assimilation de cette forme à celle du monde cosmique et à l'éternité. Dans le cas de l'œuvre de Mary Beth Edelson, *Giving Birth to Myself* de 1975 (Figure 24), la photographie laisse voir son corps nu allongé dans un espace rocheux, semblable à celui d'une caverne. À l'entrée de cet espace, au centre de la composition se trouve le serpent auquel est intégré l'artiste. Une référence peut être observée dans le cadre de cette œuvre. Waldemar Deonna signalait que dans *l'Eloge de Stilicon* de Claudien se trouvait une allusion au serpent au cours de la description d'une caverne⁸⁶ :

Dans un espace reculé, impénétrable à l'esprit des humains, et presque inaccessible aux dieux, est creusée la source antique des âges, la caverne de l'immense éternité, dont le vaste sein est le berceau et le tombeau des siècles : un serpent l'embrasse de ses contours ; sa dent ronge tout en silence ; un azur éternel embellit ses écailles ; il dévore sa queue repliée vers sa tête ; et, d'un mouvement insensible, tourne éternellement sur lui-même.⁸⁷

⁸⁶ *Ibid.* (p.164)

⁸⁷ CLAUDIEN, *Éloge de Stilicon*, II, 424

Ce texte du Vème siècle av J.-C. signale donc que le serpent formait une entrée dans la caverne de l'éternité. L'extrait montre d'ailleurs que cette caverne est considérée comme une source et même la source primitive de vie. L'artiste avait probablement connaissance de ce texte puisque la représentation lui est fidèle jusque dans la couleur de l'animal, l'azur, un bleu clair vraisemblablement évocateur lui aussi de l'éternité.

Une fois de plus, l'artiste met son corps en scène en l'intégrant dans une esthétique évocatrice d'un symbole. Dans le cas présent, le serpent ne se mord pas véritablement la queue puisque le corps nu de l'artiste complète celui du serpent. L'artiste est d'une certaine manière intégrée dans ce cycle de l'éternité et de la vie que symbolise l'*ourobos*. Le titre fait appel à la notion de naissance. En effet, le mythe évoqué précédemment suggère que la grotte est celle des origines et implique le cycle de naissance et de régénération. Il pourrait tout aussi bien s'agir d'une renaissance, une fin donnant lieu à un nouveau cycle. Grâce à cette œuvre, il est intéressant de constater que la régénération et la symbolique de la naissance sont très présentes dans la mise en place d'une iconographie liée à la valorisation de la féminité. Le pouvoir de création est de cette manière valorisé et associé à la vie sur terre de manière globale, c'est d'ailleurs la raison qui donna lieu au concept de Terre-Mère. La terre est source de vie, tous comme un corps capable de procréer.

b. La spirale et le concept de Déesse comme entité universelle et concept

Mais certains symboles utilisés ne sont plus de l'ordre de l'image créée par l'humain·e, et sont des formes empreintes directement de celles qui sont visibles dans la nature. Cela peut être constaté lorsque certaines artistes s'inspirent de l'esthétique de la végétation dans leurs productions. Les assiettes présentes dans l'œuvre de Judy Chicago, *The Dinner Party*, évocatrices de vulves ne sont par exemple pas des reproductions naturalistes mais emploient des formes et des couleurs présentes dans la nature et en particulier dans les végétaux. L'artiste Faith Wilding utilisait une esthétique similaire dans ses peintures et aquarelles, à tel point qu'il pouvait être difficile de distinguer la nature et les références au corps. Ces pratiques impliquent vraisemblablement une assimilation des femmes avec la nature. De ce fait, il pouvait s'agir d'un mode de représentation remis en question puisque l'identité d'une femme était d'une part rattachée à celle d'un corps, ce qui faisait intervenir une pensée essentialiste. D'autre part, il pouvait suggérer qu'il existait un lien plus fort entre les femmes et la nature. Or, cette idée desservi les femmes tout au long de leur histoire puisque la nature fut exploitée et perdit sa

sacralité en particulier après le développement de la mécanisation.⁸⁸ Quoi qu'il en soit, certaines féministes mirent en place cette iconographie et Mary Beth Edelson en faisait partie.

Dans son œuvre *Goddess Head, Double Spiral* de 1975 (Figure 25) réalisée à partir d'une photographie argentique sur laquelle avait été réalisée un photomontage, le corps nu de l'artiste est une nouvelle fois mis en scène. Dans cette réalisation, le visage de l'artiste est couvert et remplacé par une forme de spirale empruntée à la nature. Cet élément de la composition pourrait vraisemblablement être une pierre fossilisée et plus précisément une ammonite, trace de la coquille d'une espèce ayant disparu. L'origine ancienne de cet animal pourrait aussi faire écho à l'histoire et au temps écoulés. Mais au-delà de l'origine exacte de la reproduction de cette forme, il s'agit d'un élément visuel créé dans la nature. Cette spirale pourrait, tous comme le cercle, évoquée l'infini et l'éternité et par la même occasion le cycle. Non seulement, il s'agit d'une forme qui implique un mouvement, celui de tourner, mais la forme évolue également de sorte que l'observateur·rice est dans l'impossibilité de voir la finalité de la spirale. Il pourrait s'agir d'un mouvement infini. Dans cette œuvre, le symbole utilisé est donc de plus en plus simplifié. L'*ouroboros* était certes inspiré le l'observable dans la nature grâce à sa forme et à la représentation d'un animal, mais il avait tout de même été conçu, dessiné et reproduit comme un symbole. L'iconographie symbolique de l'artiste est donc de plus en plus simplifiée.



Figure 23. Mary Beth Edelson, *Goddess Head/Soft from Femfolio*, 1973, Tirage à la gélatine argentique, peinture à l'huile et encre, 25.4 x 20.3 cm

⁸⁸ Cette idée fut particulièrement développée par la philosophe Carolyn Merchant.

Cette simplification de la forme pourrait être révélatrice de la simplification globale dans la spiritualité. Comme cela a pu être observé, Mary Beth Edelson employa des représentations de figures féminines spirituelles et de déesses qui pouvaient avoir une identité, comme c'était le cas de la déesse Kali ou encore de la déesse Ishtar. Mais l'une des finalités des œuvres et de la pratique spirituelle et rituelle de l'artiste était de faire appel à une entité allant au-delà du mythe, il s'agirait d'une figure universelle évocatrice de la féminité, une déesse unique. Cette iconographie et ces symboles sont de cette manière associés à un « culte matriarcale ».⁸⁹ Cette mise en valeur de la féminité permettrait aux femmes de s'affirmer, non pas en s'adaptant à une société patriarcale et en reproduisant des actes valorisant par leur assimilation à la masculinité mais en créant des pratiques valorisantes pour les femmes, indépendamment des conceptions sociales de réussite et d'indépendance. La figure de la déesse est donc un véritable outil de lutte et de réappropriation de la féminité. Elle rassemble à la fois toutes les autres figures et divinités féminines dont le point commun est systématiquement le pouvoir dont elles sont porteuses. Elle est aussi omniprésente et se matérialise dans chaque élément de la nature. Cette iconographie est donc une manière de signaler sa présence et sa référence mais elle n'a pas d'identité fixe, il est possible que la figure de la déesse ne soit finalement qu'une source d'énergie et de vie personnifiée et représentée comme étant une figure féminine dans le but est de montrer le pouvoir dont sont détentrices les femmes.

c. La recherche d'une iconographie féminine et féministe

Le répertoire iconographique et visuel mis en place par Mary Beth Edelson dans ses œuvres visuelles pourrait être considéré comme un outil d'affirmation et d'indépendance des modèles masculins. Il est une manière de créer des modèles, images et symboles détachés des cultes patriarcaux. La création d'une figure de déesse connut un véritable essor durant cette période et chez les artistes féministes. Une nouvelle fois, le numéro 3 de la revue *Hérésies* étant consacré entièrement à la représentation de cette figure en était révélatrice. La formation de ce répertoire était par ailleurs semblable pour d'autres artistes de cette époque, comme cela pu être le cas de l'artiste Faith Wilding. Cette dernière exprime d'ailleurs de manière claire la volonté qui pouvait exister chez les artistes féministes de créer une iconographie qui soit propre aux

⁸⁹ « Territorios Que Importan Género, arte y ecología [Catalogue d'exposition 18 Oct 2018 - 20 Enero 2019] », *CDAN Género* (p.9).

femmes et les valorisent indépendamment des modèles oppressifs valorisés par les sociétés patriarcales :

Dans le programme d'art féministe, nous essayions de comprendre s'il y avait une iconologie féminine, pourrions-nous penser à d'autres façons de représenter les corps, et de penser à travers nos mères, à travers l'expérience féminine des corps, de la domesticité, de la façon dont avons-nous été traitées toutes ces années. (...) J'essayais de faire une sorte de mythe de la création d'une certaine manière, mais à travers des symboles comme l'œuf et la chrysalide qui éclate, la lune et les phases de la lune⁹⁰

Le terme d'iconologie féminine est intéressant, Faith Wilding, mais aussi les autres artistes faisant partie du Feminist Art Programm tentaient donc de savoir s'il était possible de mettre en place un mode de représentation allégorique et même spirituel qui soit propre à la féminité. Si certaines références pouvaient dans les œuvres de Mary Beth Edelson avoir été mises en place dans le but de fonder une histoire propre aux femmes, l'évocation de leurs expériences sociales leur permettraient également de créer un mode de représentation associé. Dans cette citation, Faith Wilding évoque également les symboles qu'elle put employer dans ses œuvres, c'est-à-dire l'œuf, la chrysalide (Figure 26), l'éclatement et les phases de la lune. Autant de représentations faisant écho à la naissance, la régénération et au cycle de la vie. Bien sûr, ce qui



Figure 24. Faith Wilding, *Cracks in the Carapace II*, 1974, aquarelle et crayon, 116,6 cm x 81,3 cm

⁹⁰ UM STAMPS, *Lucy Lippard & Faith Wilding: Then & Now*, 2020. Citation originale : "In the feminist art programm, we were trying to figure out, was there a female iconology, could we think about other ways depicting bodies, and thinking back through our mothers, thinking back through female experience of bodies, of domesticity, of the way we've been treated all these years. (...) I was trying to make a sort of creation myths in a certain way, but through symbols like the egg and the chrysalis bursting out, the moon and the phases of the moon" Traduction de l'autrice.

pourrait contrecarrer à ce mode de représentation serait le fait qu'associer un certain type de représentation et de technique à l'expérience des femmes pourrait contribuer à créer des généralités. L'expérience sociale des femmes est individuelle et ne peut pas toutes les concerner. La mise en valeur de la maternité par exemple et de l'enfantement n'inclut pas toutes les femmes. Une iconologie mettant en œuvre ces conceptions, peut-elle dans ce cas prétendre à un rassemblement universel ?

La recherche d'un répertoire visuel et de modes de création propre aux femmes émanait sans doute de la volonté de prendre une certaine indépendance vis-à-vis des artistes masculins de cette époque. En effet, les femmes artistes pouvaient être contraintes d'adopter des styles de représentation similaires à celles de leurs homologues masculins dans l'espoir d'être reconnues et visibles dans le milieu artistique. L'art abstrait durant les années 1970 est par exemple en grande partie rejeté par les artistes féministes puisqu'il s'agit d'un domaine largement dominé par les hommes.⁹¹ La technique mais aussi la nature de la représentation avait donc pour ambition d'évoluer en dehors des contraintes imposées par la prédominance des hommes dans le milieu artistique. Dans le travail de Faith Wilding, des figures féminines sont donc employées, cependant, la majorité des symboles qu'elle utilise ne se rattachent pas à un récit mais à des allusions au cycle ou à la régénération. L'inspiration des hypothèses et théories archéologiques en lien avec le culte de la déesse devient alors évidente, tant pour Faith Wilding que pour Mary Beth Edelson. En effet, la critique d'art Gloria Feman Orenstein citait les propos de Marija Gimbutas qui aurait énuméré l'iconographie en lien avec une spiritualité pré-indo-européenne parmi laquelle se trouvait la déesse serpent, l'œuf primordial, le papillon, les cavernes, les labyrinthes, les graines, les rivières, les toiles, les cornes, la vache et bien d'autres auxquels Gloria Feman Orenstein ajouta, « les bras levés de la Déesse ». ⁹² Un grand nombre de ces éléments ont déjà pu être observés dans les œuvres de Mary Beth Edelson. Quant à Faith Wilding, elle les citait elle-même et les incluait dans nombre de ses peintures et aquarelles. Le terme de « Mythologie » est d'ailleurs employé par Marija Gimbutas mais aussi par les artistes contemporaines employant ces symboles.

⁹¹ WILDING Faith, *Faith Wilding's Fearful Symmetries*, Intellect Books, 2019, (p.43).

⁹² ORENSTEIN Gloria Feman, « Une vision gynocentrique dans la littérature et l'art féministes contemporains », *op. cit.* (p.147)

Partie III – Perspectives écoféministes

Durant la période des années 1970, aux États-Unis, certaines artistes féministes utilisent des figures spirituelles féminines afin de revendiquer une culture féministe se développant en dehors des normes de valorisation masculines. On peut constater que la figure de la déesse-mère était employée ou encore que l'esthétique utilisée par certaines artistes s'inspirait de la nature. Dans la mesure où des artistes comme Mary Beth Edelson portaient des revendications féministes et impliquait une esthétique ou des pratiques en lien avec la nature, il est possible de se demander quelles revendications cela pouvait impliquer. D'autant qu'il s'agissait d'une période durant laquelle un mode de pensée écoféministe se mettait en place.

Chapitre 7 - La convergence des luttes féministes et écologiques dans les pratiques artistiques

a. Un contexte d'émergence de l'écoféminisme

Le mouvement écoféministe se développe aux États-Unis dans les années 1970, bien qu'il ne s'agisse pas de l'unique région dans laquelle des actions assimilables à ces concepts voient le jour, les États-Unis furent le lieu où ce courant de pensée fut probablement le plus reconnu. Avant de comprendre de quelle manière celui-ci se mit en place, il est important d'en comprendre les principes. La convergence des luttes féministes et écologiques intervient dans la mesure où les femmes et la nature furent associées dans la culture occidentale. En effet, dans ces sociétés, un dualisme peut être observé entre la nature et la culture. Dans cette conception duelle se trouve une hiérarchie instaurée au profit de la culture. Tandis que les femmes sont assimilées à la nature, aux domaines sensible et charnel, particulièrement dévalorisés par la tradition judéo-chrétienne, les hommes sont associés au domaine de l'intellect et de l'immatériel.⁹³ Cette dévalorisation conjointe des femmes et de la nature implique donc qu'il existe un système commun d'oppression de ces deux parties. Pour les écoféministes, il est donc pertinent et même nécessaire de lutter conjointement pour l'écologie et le féminisme. C'est d'ailleurs ce qu'exprimait Ynestra King en écrivant :

Compte tenu de notre sensibilité écologique, nous avons estimé qu'il était essentiel que les femmes utilisent notre identification historique socialement construite avec la nature afin

⁹³ HACHE Émilie, *Reclaim . Recueil de textes écoféministes*, Paris, Cambourakis, 2016, (p.20).

de critiquer complètement l'idée selon laquelle la culture s'oppose à la nature et de rassembler les points de vue féministes et écologiques.⁹⁴

Il peut également être noté que cette lutte conjointe est envisageable puisque les oppressions systémiques semblent être fondées sur des principes communs. L'implication du féminisme dans différentes luttes propose de voir le patriarcat comme « la forme archétypale de l'oppression humaine ».⁹⁵ Le concept de *Reclaim*, omniprésent dans l'écoféminisme et qui peut être défini comme une réappropriation, propose de se saisir de l'assimilation des femmes et de la nature afin de les valoriser sans laisser de côté l'une ou l'autre de ces luttes. Ce qui pourrait être le cas dans un féminisme se focalisant uniquement sur le statut social des femmes et en y parvenant en se conformant au système capitaliste et patriarcal qui régit la plupart des sociétés.

Le terme « écoféminisme » fut employé pour la première fois par l'autrice Françoise d'Eaubonne en 1974 lorsqu'elle soulevait la pertinence d'une lutte conjointe entre féminisme et écologie et plus précisément en considérant que les luttes politiques et sociales devaient être féministes.⁹⁶ Le mouvement naquit sous forme textuelle et théorique avec des autrices mettant en avant les liens et points communs entre l'oppression des femmes et celle de la nature. Mais avant tout, il s'agit d'un mouvement né d'actions politiques menées par des femmes. Parmi les actes en lien avec l'écoféminisme, ceux ayant été initiés par le mouvement Chipko sont notables. Il s'agissait d'un mouvement indien dans lequel des femmes se mobilisèrent à partir de 1973 pour s'opposer à la déforestation de la région du Garhwal. Les personnes impliquées dans ces actions enlacèrent les arbres afin d'empêcher que ces derniers ne soient coupés, il s'agissait d'actions basées sur le principe de *satyagraha* basé, un mode d'action civile fondé sur la non-violence.⁹⁷ Dans un tel contexte, les villageoises se mobilisèrent donc dans des actions de protection de l'environnement. C'est également un constat qui peut être fait aux États-Unis au sein des mouvements antinucléaires et des actions menées dans ce but. En effet, de nombreuses actions furent ainsi menées par des groupes de femmes militantes. Parmi ces événements, l'un d'entre eux fut particulièrement marquant, le Women's Pentagon Action ayant pris place en 1980 à la suite de la Conférence on Women and Life on Earth de Amherst de la même année. Lors de cet événement, un discours fut prononcé, une déclaration d'unité.⁹⁸

⁹⁴ KING Ynestra, « Si je ne peux pas danser, je ne veux pas prendre part à votre révolution », *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, Paris, Cambourakis, 2016, (p.111)

⁹⁵ KING Ynestra, « Feminism and the Revolt of Nature », in *Hérésies : A Feminist Publication on Art and Politics*, n° 13, 1981, coll. « Earthkeeping/Earthshaking : Feminism & Ecology », p.12-16 (p.12).

⁹⁶ D'EAUBONNE Françoise, *Le féminisme ou la mort*, Paris, P. Horay, 1974.

⁹⁷ SHIVA Vandana et BANDYOPADHYAY J., « The Evolution, Structure, and Impact of the Chipko Movement », *Mountain Research and Development*, vol. 6, n° 2, 1986, p. 133-142, (p.136-137).

⁹⁸ PALEY GRACE, « Women's Pentagon Action Unity Statement », *The Massachusetts Review*, vol. 49, n° 4, 2008, p. 461-464.

Durant cet évènement pacifique, les participantes mirent en place des actions chargées de symboliques. Des marionnettes avaient été créées et évoluaient avec les militantes, chacune d'entre elles étaient évocatrices d'un sentiment distinct à l'égard du pentagone, une zone dédiée au quartier général de Défense des États-Unis. Ces marionnettes symbolisaient respectivement le deuil, la colère, l'*empowerment* et le défi.⁹⁹ La création entrait de ce fait en compte dans le but de donner lieu à une expression libre des revendications.

La nature créatrice liée à l'écoféminisme contribua sans doute à la remise en question du mouvement et son incompréhension. Les textes académiques ne firent pas partie des sources écrites et fondatrices de l'écoféminisme. Émilie Hache souleva à ce propos la complexité de l'académisation du mouvement écoféministe.¹⁰⁰ Ce dernier faisant appel aux affects et à l'imagination, il ne put être adapté de manière féconde aux théories académiques. D'une part car le mouvement résultait d'actions politiques comme évoquées précédemment, et d'autre part, car celui-ci mobilisait aussi bien des textes manifestes qu'alternatifs et incluant même la poésie. À ce titre, l'ouvrage de Susan Griffin, *Woman and Nature : The Roaring Inside of Her* de 1978¹⁰¹ est révélateur puisqu'il fut écrit en prose et compose aujourd'hui le corpus fondateur de l'écoféminisme. Dans cet ouvrage, l'autrice utilise les textes de la tradition judéo-chrétienne afin de montrer qu'il s'agit d'un contexte dans lequel la figure masculine est largement mise en avant puisqu'elle est à l'image de Dieu. Les femmes, quant-à-elles sont assignées au monde matériel, à la chair et à la sexualité, des domaines dévalorisés par cette tradition. Cette notion d'assimilation des femmes et de la nature suppose que leur oppression est commune. C'est aussi ce que met en avant Mary Daly, une autre figure fondatrice étasunienne de l'écoféminisme.¹⁰² Carolyn Merchant quant à elle propose de voir de quelle manière l'exploitation occidentale croissante et abusive de la nature concorde avec l'abandon de la figure de la terre nourricière et de la mécanisation à partir du XVII^e siècle.¹⁰³ Lorsque la terre perdit ce statut, elle fut également de plus en plus exploitée. Il existe bien d'autres ouvrages mettant en lumière les points communs entre l'exploitation de la nature et l'oppression des femmes et c'est en cela que le mouvement se diversifie. Quoi qu'il en soit, des constats tels que ceux énoncés précédemment se croisent dans les domaines littéraires, poétiques et militants mais aussi dans les arts visuels. Une nouvelle fois, un numéro de la revue *Hérésies* aborda ce sujet en faisant

⁹⁹ KING Ynestra, « Si je ne peux pas danser, je ne veux pas prendre part à votre révolution », *op. cit.* (p.117-118).

¹⁰⁰ HACHE Émilie, *Reclaim . Recueil de textes écoféministes*, *op. cit.* (p.27)

¹⁰¹ GRIFFIN Susan, *Woman and Nature: The Roaring Inside Her*, Harper & Row, 1978.

¹⁰² DALY Mary, *Gyn/ecology: the metaethics of radical feminism*, Boston, Beacon Press, 1978.

¹⁰³ MERCHANT Carolyn, « Exploiter le ventre de la Terre », *Reclaim . Recueil de textes écoféministes*, Paris, Cambourakis, 2016, (p.129)

intervenir des textes et des artistes visuelles dans le numéro 13, *Earthkeeping/ Earthshaking : Feminism & Ecology*.

b. Assimilation des femmes et de la nature dans les œuvres de Mary Beth Edelson

Il est tout à fait possible de voir dans les œuvres de Mary Beth Edelson une concordance avec les conceptions liées à l'écoféminisme. En effet, le concept de réappropriation consiste à se saisir et se servir de l'assimilation des femmes et de la nature. Cela peut se faire de manière symbolique, d'autant qu'il est à noter que la spiritualité occupe une place importante dans le mouvement écoféministe. Il s'agit d'un moyen de s'approprier et d'inventer de nouvelles normes et représentations dans lesquelles les femmes ont une place valorisante. L'assimilation des femmes avec la nature ne peut être dévalorisante qu'à travers le prisme d'une société dans laquelle la nature elle-même n'est pas valorisée et est considérée comme une source de profit uniquement. Si dans certaines œuvres, la nature est définie comme étant source de vie et si plus encore, un processus rituel est mis en place afin de lui témoigner du respect, son association avec les femmes peut devenir valorisante. Lorsque les figures symboliques sont associées à la nature, la puissance évoquée par ces figures encense à la fois les femmes et la nature. D'autre part, cette association peut se révéler de manière visuelle, lorsque l'objet représenté laisse percevoir une représentation naturaliste et pouvant évoquer un élément du paysage comme une partie d'un corps. Une installation de l'artiste emploie justement cette double assimilation. Tous



comme les assiettes de Judy Chicago pouvaient évoquer des organes génitaux à travers des formes végétales et abstraites, l'installation de Mary Beth Edelson *Toothless* de 1979 (Figure 27), est à la fois évocatrice d'un sexe et d'une grotte. L'artiste l'évoque d'ailleurs de manière claire en la désignant de « sculpture semblable à une grotte en forme de femme ».¹⁰⁴

Figure 25. Mary Beth Edelson, *Toothless*, 1978 A.I.R. Gallery.

¹⁰⁴ EDELSON Mary Beth, *Seven cycles*, op. cit.(p.41) Citation originale : “a cave-like sculpture in the form of a woman” traduite par l’auteur

Cette sculpture à taille humaine est un lieu dans lequel il est possible d'entrer et fut investie pour une performance. Cette possibilité fait sans doute partie des éléments permettant de l'identifier comme une grotte. Les photographies de cette œuvre laissent voir que l'intérieur de la réalisation est sombre tandis que le tissu semblant avoir été solidifié forme des plis susceptibles de rappeler des roches. L'entrée de cette caverne est ovoïde, ce qui fait référence à la forme d'une vulve. Dans les œuvres de cette artiste, cette forme fait souvent référence à une figure symbolique qu'elle semble garder à l'esprit y compris quand cela n'est pas évident pour le spectateur. En l'occurrence, la figure de Sheela-Na-Gig, qu'elle désigne comme une « déesse celtique de la création et de destruction ». Elle alla plus loin en précisant que le vagin ouvert faisait pour elle référence à la « peur fantaisiste masculine du *vagina-dentata*, le vagin denté ». ¹⁰⁵ Le mythe du vagin denté pourrait finalement être révélateur dans les œuvres de Mary Beth Edelson de la peur des hommes du pouvoir détenu par les femmes, celui de la fécondité. Creed montrait par exemple que dans les théories freudiennes du *vingina-dentata* se cachait une peur de la castration. ¹⁰⁶ C'est de cette peur fantaisiste à laquelle fait référence l'artiste, intégrant une fois de plus une dimension symbolique et mythique à ses œuvres. La question de l'association de la grotte aux organes génitaux peut aussi être posée. L'image de la caverne est un élément récurrent des œuvres de l'artiste. La grotte peut ainsi être considérée comme un lieu de création et même un lieu originel tous comme l'est un utérus, où se développe la vie avant de donner naissance à un être. La nature créatrice évoquée par l'artiste concernant la représentation de Sheela-Na-Gig est d'ailleurs très probablement liée à son caractère sexuel et à son assimilation à la fécondité. Par l'analogie entre les organes génitaux associés à la féminité et un élément composant le milieu naturel qu'est la grotte, Mary Beth Edelson associe la sexualité et la fécondité attribuées aux femmes avec la fertilité de la nature. Cette démarche peut être considérée comme un lien avec l'écoféminisme dans la mesure où la réduction des femmes au rôle de reproduction et de maternité servit largement à leur dévalorisation et leur oppression. Pourtant, l'artiste décida dans ce cas de mettre en avant cette faculté pour montrer qu'il s'agit d'un pouvoir et que ce dernier est peut-être même à l'origine d'une peur présente chez les hommes.

¹⁰⁵ *Ibid.*(p.41) Citation originale : “Sheela-na-gig, the Celtic Goddess of creation and destruction” et “a male fear-fantasies of the *vagina-dentata*, tooted vagina” traduite par l'autrice.

¹⁰⁶ VACHHANI Sheena J., « Vagina Dentata and the Demonological Body: Explorations of the Feminine Demon in Organisation », dans Alison LINSTED et Carl RHODES (dir.), *Bits of organization*, Liber, coll. « Advances in organization studies », 2009, (p.164).

c. Association, collectivité et cohésion

À la suite de la réalisation de cette sculpture, l'installation fut investie par une performance collective, *The Nature of Balancing*, ayant pris place à la A.I.R. Gallery de New York, *Dark Shelters/Light Rocks* de 1979. L'acte collectif, s'apparentant à un rituel fut tout d'abord accompagné d'une lecture de texte. Deux lectrices étaient alors placées dans la sculpture précédemment décrite. La nature du texte choisie est révélatrice de la volonté présente de l'implication des causes féministes et écologiques dans les œuvres de Mary Beth Edelson. Il s'agissait des poèmes de Susan Griffin de l'ouvrage *Woman and Nature The Roaring Inside of Her*, qui selon elle « fuses l'histoire avec l'écologie et documentent le lien fort des femmes avec la terre ». Ainsi, cette lecture pouvait créer un contexte mettant directement en relation la performance avec l'existence d'un lien entre la féminité et la nature. Le déroulement de la performance implique ensuite un groupe de femmes procédant à des actes assimilables à la réalisation d'un rituel. Ces femmes, couvertes d'un linceul martèlent tous d'abord les murs de leurs poings dans un acte d'évacuation que l'artiste justifie dans le but de laisser « les anciennes hostilités pour faire une pièce pour le futur ».¹⁰⁷ Cette notion de futur pourrait aller dans le sens de la conception d'une évolution dans la société laissant place aux femmes. La suite des actions menées ne fait que confirmer la dimension ritualisante de l'œuvre puisque les performeuses se lavèrent avant de réaliser l'objet principal de leur réunion. Cet acte de « purification » n'est pas sans rappeler nombre de cérémonies religieuses dans lesquelles les pratiquant·e·s se lavent avant de réaliser l'acte de dévotion. En l'occurrence, l'entité vénérée dans cette action pourrait être la figure de la déesse ou même la nature elle-même.

Dans un geste collectif, les performeuses formèrent un cercle commun, un monticule semblable à la forme d'une montagne. Par cette élévation de leurs corps, elles portèrent une femme au-dessus d'elles, de sorte que cette dernière survolait la pièce d'un mouvement dans l'espace. Dans la réception et la description de l'œuvre qu'opère elle-même Mary Beth Edelson, les difficultés survenues lors de l'action sont non seulement rapportées mais elle leur accorde également une importance particulière. En effet, lors du portage de l'une des performeuses, une chute se produisit avant que le groupe ne réessaie. La restitution de l'artiste met donc en avant une persévérance de la part de l'ensemble du groupe. Elle ajoutait à ce propos, « Le « vol » accompli en définitive, dépend du fait que chaque femme donne et prend appui pour maintenir

¹⁰⁷ EDELSON Mary Beth, *Seven cycles*, op. cit. (p.41) Citation originale : “which fuses history with ecology, and documents women’s strong bonds with the earth” et “letting go of old hostilities to make room for the future.” traduction de l’auteurice.

l'équilibre ». ¹⁰⁸ La coopération de ces femmes était l'objet même de la réalisation *The Nature of Balancing* qui visait finalement à réaliser un acte collectif uniquement possible grâce à la collaboration et au soutien de toutes les participantes. L'image de la balance faisait référence à un équilibre, qui pourrait être celui qui était nécessaires dans les luttes politiques mais aussi de manière à vivre en accord avec la nature et la terre à contrario des sociétés capitalistes et patriarcales dont la prospérité dépend de l'oppression.

La performance ritualisée et se référant même à certaines pratiques spirituelles en lien avec la nature se déroula également de manière collective chez d'autres artistes. À titre d'exemple, Faith Wilding organisait en 1980 un rituel auquel les femmes étaient incitées à participer au sein du Woman's Building de Los Angeles, *Invitation To a Burning* (Figure 28 et 29). Pour cet évènement, la date avait été choisie de manière significative, le jour de l'équinoxe de printemps qui marque le début de cette période. Au cours de ce rituel, des réalisations de cire anthropomorphes que l'artiste avait réalisées avaient été dans un premier temps brûlées. Pour Faith Wilding, ces figures étaient représentatives de « l'oppression, de l'hiver et des anciens sois ». ¹⁰⁹ Une volonté de renouveau est donc présente au sein de la performance collective,



Figure 27. Faith Wilding, *Invitation To a Burning*, 1980, Mousseline, cire, graines, Performance et exposition au Woman's Building, Los Angeles.

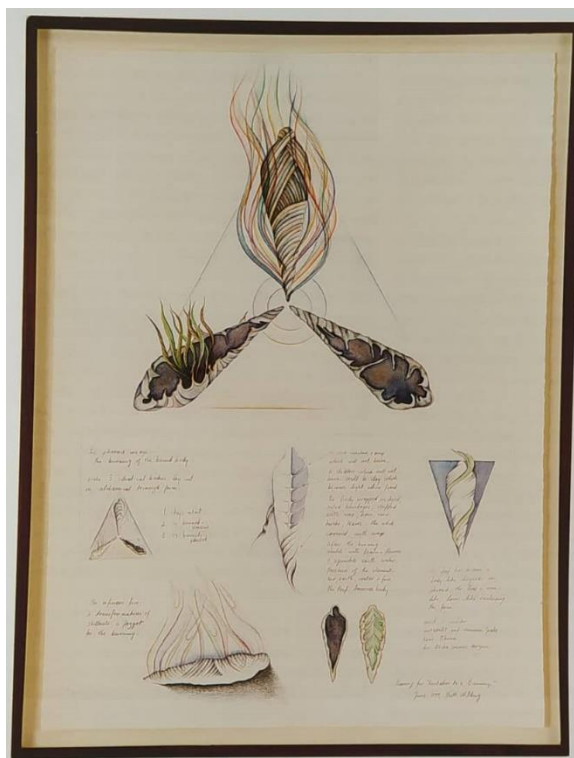


Figure 26. Faith Wilding, *Projet pour Invitation to a Burning*, 1979, Graphite, crayons de couleur, aquarelle sur papier, 50,8 x 58,4 cm.

¹⁰⁸ *Ibid.* (p.42) Citation originale : “The “flying”, at last accomplished, is dependent on each woman giving and taking support to sustain balance.” Traduction de l’auteurice

¹⁰⁹ WILDING FAITH, “Seed Work” in. *Hérésies : A Feminist Publication on Art and Politics*, n° 13, 1981, coll. « Earthkeeping/Earthshaking : Feminism & Ecology » (p.23).

allant dans le sens d'une notion de cycle qui est le fonctionnement de la nature. Après avoir brûlé les figures humaines sculptées, des graines furent plantées par les participantes. L'utilisation de graines dans les rituels contemporains est porteuse d'une signification et d'une référence à diverses civilisations. Lucy R. Lippard désignait les différentes pratiques spirituelles et civilisations rattachées aux cultes impliquants des graines. Parmi les cultures qu'elle pouvait citer se trouvait par exemple les Iroquois qui associaient les graines de maïs, de haricots et de courges à une « trinité divine » composée de 3 sœurs. Outre l'association de certaines graines avec des entités, l'acte de plantation composait également certains rituels. Comme cela pouvait être le cas dans la région du Mexique au 3^{ème} et au 2^{ème} millénaires B.C. dans laquelle des figurines de femmes enceintes et allaitantes étaient enterrées lors de cérémonies comme offrande à la Terre-mère.¹¹⁰ Il n'est donc pas étonnant de voir que les références aux cultes associés à ces pratiques impliquent la figure de la déesse-mère ainsi qu'une dévotion à la terre et à sa fertilité. Tous comme l'était la performance *The Nature of Balancing*, la notion de partage et de collectivité est un des objectifs principaux de l'initiative, si ce n'est le moyen de parvenir à un changement. La floraison ayant lieu par la suite renvoyait pour l'artiste à « un nouvel espoir et une nouvelle vie pour les femmes et le monde ».¹¹¹ Cette citation peut être révélatrice de la vocation politique et militante de l'œuvre dans laquelle les femmes étaient invitées à collaborer pour donner lieu à un renouveau.

¹¹⁰ LIPPARD Lucy R., *Overlay*, op. cit. (p.210)

¹¹¹ WILDING FAITH, "Seed Work" in. *Hérésies : A Feminist Publication on Art and Politics*, op. cit. (p.23)

Chapitre 8 - Le lien à la nature physique et personnel dans les rituels privés

a. Une démarche personnelle et expérimentale

À travers l'étude de la carrière artistique de Mary Beth Edelson, différentes pratiques ont pu être constatées. La pratique du photomontage est tout d'abord prégnante, de même que la performance, qui, dans beaucoup de cas implique la présence de spectateur·ice·s et même leur participation. Mais les œuvres de Mary Beth Edelson impliquaient également une dimension personnelle et intime. Elle se retirait alors pour pratiquer de manière individuelle. Cela prouve que la spiritualité n'était pas impliquée dans ses œuvres de manière symbolique uniquement mais qu'elle cherchait également à vivre et expérimenter des pratiques spirituelles qui lui correspondraient. Ces rituels privés prirent place au sein même de la nature et quelques fois dans des lieux choisis pour leur histoire et les croyances qui pouvaient leur être associées. Dans cette catégorie d'œuvres, deux phases peuvent être distinguées, des périodes dont l'artiste parle elle-même. En effet, un grand nombre de ses performances furent réalisées nue, et cela n'est pas sans importance puisque l'artiste accordait une signification et un rôle à cette nudité qu'il s'agira d'étudier par la suite. Mais l'intégralité de ces actions ne furent pas pratiquées de cette manière. Après 1977, l'artiste entre dans une période pouvant être qualifiée de « covered body », c'est-à-dire que le corps de l'artiste est caché et recouvert.¹¹² Les œuvres précédentes en revanche laissent voir le corps de l'artiste nu et central dans les réalisations, il composait presque un outil visuel destiné à mettre en avant un pouvoir dont il était évocateur.

Afin de comprendre la démarche personnelle de l'artiste, une de ses performances peut être citée et décrite. Il s'agit de celle qui fut probablement la plus documentée car elle eut une importance particulière pour l'artiste dans sa démarche artistique et spirituelle personnelle. *Grabceva Neolithic Cave : See For Yourself* fut réalisée en 1977 (Figure 30) au cours du voyage de l'artiste en Europe de l'Est. Son périple fut restitué dans un article publié dans la revue numéro 5 de *Hérésies* consacrée à la figure de la « Great Goddess ».¹¹³ Le lieu qu'elle choisit, l'île de Hvar, située alors en Yougoslavie, en actuelle Croatie, était considérée comme le lieu où il était possible de trouver les plus anciennes traces d'un culte dédié à la déesse. À la suite de ses recherches et particulièrement après avoir étudié les théories de l'archéologue

¹¹² TREVELYAN Amelia M. et al., *The art of Mary Beth Edelson*, op. cit. (p.68)

¹¹³ EDELSON MARY BETH, "Pilgrimage/See for Yourself : A Journey to a Neolithic Goddess cave, 1977. Grabceva, Hvar Island, Yugoslavia." In *Hérésies : A Feminist Publication on Art and Politics*, n° 5, 1978, (p.96-99).



Figure 28. Mary Beth Edelson, Grapčeva Neolithic Cave: See for Yourself, 1977, Tirage gélantino-argentique, 50.2 x 50.2 cm, Performance menée sur l'île de Hvar, Croatie.

Majira Gimbutas, Mary Beth Edelson entreprit de se rendre sur les lieux à l'origine d'une spiritualité qu'elle souhaitait pratiquer et comprendre. La grotte en question avait été citée par l'archéologue, sa volonté de découvrir ce site et de procéder à un rituel aurait été suivi d'une excursion le long de la méditerranée. La grotte de Grapčeva laissait en effet voir des résidus archéologiques laissant supposer qu'elle avait pu être témoin de rituels. Alors que durant sa première phase d'occupation, il semblerait qu'elle ait été un abri ponctuel, son utilisation devint intense à partir de 4800 à 4300 B.C. Des résidus de festins, des plantes médicinales et même certaines ayant pu servir d'encens semblaient datés de cette période et laissaient penser à des activités cultuelles. De plus, des inhumations semblaient y avoir eu lieu, des rites funéraires auraient également pu être une possibilité.¹¹⁴ Les termes employés par l'artiste dans la restitution de son voyage sont révélateurs de la nature et des motivations de ce dernier puisque le titre de l'article qui lui est consacré fait état d'un « pèlerinage ». Or, ce dernier se définit justement par sa nature spirituelle et dévotionnelle. Il s'agit la plupart du temps pour un·e pratiquant·e de se rendre dans un lieu significatif pour lui·elle et dans le contexte spirituel, un lieu de foi ou considéré même comme mystique. Au-delà de la vocation personnelle de ce pèlerinage, l'expérience spirituelle était destinée à servir son travail public et les causes

¹¹⁴ FORENBAHER Stašo, KAISER Timothy et FRAME Sheelagh, « Adriatic Neolithic Mortuary Ritual at Grapčeva Cave, Croatia », *Journal of Field Archaeology*, vol. 35, n° 4, décembre 2010, p. 337-354, (p.349-341).

féministes qu'elle défendait. Tous comme les recherches qu'elle put mener sur la chasse aux sorcières en Europe, le déplacement dans la grotte de Hvar était une manière d'écrire une histoire propre aux femmes en remontant jusque durant la période néolithique. D'autant que les recherches archéologiques semblaient révéler la présence d'un culte matriarcale comme le montrait les publications de Marija Gimbutas. Cette volonté est clairement exprimée par l'artiste lorsqu'elle dit son ambition de « retracer notre histoire archéologique ». ¹¹⁵

La restitution du processus de découverte de ce lieu ne se contente pas de décrire ce qui se déroula au sein même de la grotte ou son esthétique. Le voyage est essentiel, ce dernier est d'ailleurs documenté par des photographies. Les impressions et émotions sont centrales et le processus de rituel est finalement un procédé et non une fin en soi. Les personnes qui l'accompagnèrent marquèrent par exemple son voyage. Les motivations de Mary Beth Edelson lui permirent de se conditionner et d'être attentive aux sensations. Les performances rituelles font finalement appel au sensible de manière plus prégnante que toutes autres. Cette mise en condition est visible dans son récit : « L'atmosphère a créé un sentiment de révérence et de crainte. Pour moi, c'était un lieu saint. » ¹¹⁶ Elle était donc attentive à l'effet que ce lieu pouvait avoir sur elle, en dehors même de son aspect esthétique et matérielle. Tout comme ce qui pouvait être perçu et appartenait à la catégorie de l'immatérielle, et par conséquent au spirituel. Cependant, la caverne est quelque peu décrite et une nouvelle fois, les études qu'elle avait pu mener avant de se rendre sur les lieux l'amenèrent sans doute à aborder les éléments visibles de manière à les associer à une certaine sacralité. Le vocabulaire se rapporte irrémédiablement à un lieu de culte lorsqu'elle écrivit : « La nature avait produit un labyrinthe de sanctuaires complexe ». ¹¹⁷ ou encore en qualifiant la grotte de « sacristie » dans ce lieu. Elle put ainsi pratiquer sa spiritualité, une manière de renouer avec des pratiques perdues et qu'elle souhaitait se réapproprier.

¹¹⁵ EDELSON MARY BETH, "Pilgrimage/See for Yourself : A Journey to a Neolithic Goddess cave, 1977. Grapceva, Hvar Island, Yugoslavia." In *Hérésies : A Feminist Publication on Art and Politics*, op. cit., (p.96). Citation originale : "to trace our archeological herstory" Traduction de l'autrice.

Dans cette citation originale, le terme « herstory » peut-être relevé, l'artiste l'emploi de manière singulière pour désigner l'histoire propre aux femmes.

¹¹⁶ EDELSON MARY BETH, "Pilgrimage/See for Yourself : A Journey to a Neolithic Goddess cave, 1977. Grapceva, Hvar Island, Yugoslavia." In *Hérésies : A Feminist Publication on Art and Politics*, op. cit. (p.97).

¹¹⁷ EDELSON Mary Beth, *Seven cycles*, op. cit. (p.98)

b. Les pratiques spirituelles contemporaines

Les pratiques performatives de Mary Beth Edelson ne sont pas sans rappeler les pratiques spirituelles en plein développement durant la même temporalité. En particulier, le mouvement Wicca met en avant des croyances et pratiques néopaiennes et même considérées comme magiques et en lien avec la féminité. Ce mouvement, né aux États-Unis dans les années 1960 au cours du développement de la contre-culture impliquait de puiser dans des racines spirituelles matriarcales et paiennes à partir desquelles un imaginaire et des pratiques allaient être mises en œuvre. Le néopaganisme constitue par conséquent le premier point commun avec les performances étudiées de l'artiste. D'autre part, les symboles en lien avec la nature sont également prégnants dans les actions que mènent l'artiste tout comme ils le sont dans la religion Wicca. Les dates sont par exemple spécifiquement choisies en fonction de la période de l'année, qu'il s'agisse des solstices, des mouvements de la lune etc. Les cycles de la nature sont pris en compte et respectés étant donné que ces derniers sont susceptibles d'avoir un impact sur les rituels. L'attention et l'adaptation accordées à la nature sont également caractéristique des actions menées par l'artiste. En effet, cette dernière se retire dans des milieux naturels afin de créer une connexion avec l'environnement. Or, ce lien des pratiques wicannes paraît avoir été évident dès son émergence puisqu'elle était qualifiée de « religion de la nature » ou encore de « religion de la fertilité ».¹¹⁸

Ce parallèle avec les pratiques wicannes était d'ailleurs mis en avant par Mary F. Awadzki qui utilisait une photographie prise lors d'un rituel religieux comme point de comparaison et de convergence avec les pratiques de Mary Beth Edelson. Sur cette photographie de Margot Adler, une femme se tenait debout avec les bras écartés au-dessus de sa tête, devant elle se tenait une prêtresse effectuant des gestes rituels. L'autrice explique que dans les pratiques Wicannes, une notion d'incarnation de l'entité et même de l'esprit de la déesse était présente.¹¹⁹ Sans compter que cette position n'est pas sans rappeler celle de l'artiste dans les photographies servant de support pour la série *Woman Rinsing*. La notion d'incarnation de la déesse est présente dans les performances de Mary Beth Edelson, la preuve en est que cette dernière le matérialise à travers ses photographies et ses dessins lorsqu'une déesse est dessinée à même la représentation de son corps. Les rituels décrits dans les pratiques wicannes pouvaient également impliquer dans de nombreux cas une forme de transe, c'est-à-dire qu'une

¹¹⁸ CLIFTON Chas, *Her Hidden Children: The Rise of Wicca and Paganism in America*, Rowman Altamira, 2006 (p.32).

¹¹⁹ ZAWADZKI Mary F., « Listen to the Words of the Great Mother », *op. cit.* (p339).

dépersonnalisation et un transport spirituelle étaient recherchés par les pratiquant·e·s.¹²⁰ En allant dans des lieux reculés comme le fait l'artiste, le but recherché est sans doute d'atteindre un état particulier. Concernant les pratiques spirituelles et féministes des années 1970 et 1980, une autrice féministe retranscrit grandement les pratiques qu'elle mit en place et ses motivations, il s'agit de Starhawk. La collectivité est fondatrice dans nombre de ses descriptions de pratiques, grâce à la constitution d'un *coven*¹²¹, ce qui peut une nouvelle fois faire écho à un certain nombre de pratiques collectives de Mary Beth Edelson. De plus, les rituels ou séances spirituelles décrites dans ses ouvrages permettent de se confronter à l'expérience de la transe, qu'elle motive entre autres par la recherche du « pouvoir du dedans ».

Le concept de « pouvoir du dedans » est opposé par l'autrice au « pouvoir sur ». Ce concept propose d'envisager une société dans laquelle le pouvoir recherché par l'être humain est basé sur l'équité. Tandis que le « pouvoir sur » parvient à obtenir une existence vivable au détriment d'autres personnes, espèces ou de l'environnement, le « pouvoir du dedans » implique de prendre en compte le reste du vivant et de se construire en s'adaptant aux contraintes de l'existant.¹²² Un rapport plus personnel, en particulier avec la nature, permettrait ainsi de la prendre en considération et de prendre en compte que les humain·e·s sont une part du vivant au même titre que tous ce qui compose son environnement. C'est grâce au renoncement à un certain nombre de privilèges dont en pâtissent autrui qu'une société non oppressive peut-être envisagée. Au sein du mouvement écoféministe, les conceptions émises par Starhawk eurent un fort impact, à la fois par son attachement à la nature dans ses pratiques et par son renoncement à toute forme d'oppressions et en particulier celles de l'autorité patriarcale. Ces idées se matérialisent de manière concrète par des pratiques spirituelles semblables à celles de Mary Beth Edelson.

c. La symbolique et l'utilisation du corps

L'idée d'incarner et mettre en œuvre un pouvoir passe donc en premier lieu par la pratique du rituel et donc, dans un contexte artistique, par la performance. Or, la caractéristique première de la pratique de la performance est l'utilisation du corps de l'artiste. Dans les œuvres

¹²⁰ CLIFTON Chas, *Her Hidden Children: The Rise of Wicca and Paganism in America*, op. cit. (p.32).

¹²¹ Le *coven* désigne dans les œuvres de Starhawk un groupe de femmes procédant ensemble à des rituels, il fait référence au vocabulaire de la magie.

¹²² STARHWAK, *Rêver l'obscur : femmes, magie et politique*, Cambourakis, 2015 (p.81).

de Mary Beth Edelson, l'utilisation du corps est centrale, elle l'utilise lors de ses rituels et le réemploi de nombreuses fois de nouveau comme support dans des œuvres matérielles que composent les photographies. Cette utilisation prit d'autant plus d'ampleur et fut particulièrement remarqué étant donné que la performeuse était nue dans de nombreux cas. Le corps nu fait entrer en compte la sexualité, et en particulier lorsqu'il s'agit d'un corps associé à la féminité. Pourtant, la tradition du nu féminin est omniprésente dans les arts visuels occidentaux, l'impact et les répercussions sont différents lorsqu'une femme met en scène un corps nu, et d'autant plus lorsqu'il s'agit du sien. Cet aspect sera d'ailleurs plus amplement développé par la suite.

C'est donc avant 1977 que l'artiste réalisa ses performances et photographies impliquant son corps nu. Dans la pratique du rituel s'inspirant du paganisme, le corps est un outil. Il n'est pas contraint comme il peut l'être dans une immobilisation mais constitue un moyen d'expression. En abordant ses travaux dans lesquels elle utilisait son corps nu et en particulier, les rituels ayant eu lieu dans les Outer Banks, elle s'exprime de la manière suivante :

Les images ont été présentées de manière agressive comme la sexualité, la conscience et l'esprit à l'aise dans un seul corps. J'invitais la Déesse à faire des visites à domicile, à parler à la Déesse avec le corps et à terminer le dialogue avec l'être.¹²³

Ainsi, Mary Beth Edelson envisage son corps comme une source d'énergie et de pouvoir et met volontairement en avant un corps en action et un corps sexué. La nature de ses photographies



en sont révélatrices. Le mouvement et le pouvoir émanant du corps sont mis en avant et matérialisés par l'emploi du dessin avec une gestuelle spontanée. Par exemple, dans l'œuvre « Sky III » issu de la série *Woman Rising* de 1973 (Figure 31), les gestes de la performeuse semblent donner lieu à des vibrations visibles grâce à l'intervention du dessin.

Figure 29. Mary Beth Edelson, "Sky III", *Woman Rising*, 1973, Tirage gélatino-argentique, marqueurs.

¹²³ EDELSON Mary Beth, *Seven cycles*, op. cit. (p.17). Citation originale : "The images were presented aggressively as sexuality, mind and spirit comfortable in one body. I was summoning Goddess to make house calls, talking to Goddess with my body, and ending the dialog with being." Traduction de l'autrice

Pour une artiste femme, s'exposer nue implique d'assumer son corps, un corps sexualisé et contraint à de nombreuses normes et injonctions par la société patriarcale. Elle assume donc le caractère sexuel de son corps et utilise ces caractéristiques comme un pouvoir. En l'occurrence, elle assume l'association d'un corps dit féminin avec le caractère de fécondité. Certains éléments peuvent contribuer à une telle interprétation dans la mesure où des formes étaient réalisées à même le corps de l'artiste. Sur les photographies ayant servi de support visuel à la série *Woman Rising* par exemple, comme dans *Red Kali* de 1973, des cercles concentriques entourent l'ombilic de l'artiste. Cette partie du corps est porteuse de sens et caractéristique de la naissance et de la procréation et donc de la source de vie. Mais l'assimilation d'une figure féminine à celle de la terre, c'est-à-dire le concept de Terre-Mère, sur lequel s'appuie l'artiste émane du caractère de fécondité du corps assigné au genre féminin. En assumant son corps, Mary Beth Edelson est en mesure d'incarner la déesse et, comme elle le conçoit, de la laisser l'habiter afin de s'approprier ses pouvoirs. Une nouvelle fois, la notion d'incarnation renvoi à la conception du vivant comme un tout, le corps de l'artiste, et l'artiste elle-même font partie intégrante de la nature.

Chapitre 9 - Une démarche d'union avec l'environnement

a. Le reproche de l'essentialisme

Ce qui caractérise et rapproche les œuvres de Mary Beth Edelson de l'écoféminisme réside dans le lien qu'elle crée entre sa propre personne et la nature qui l'environne, mais aussi en faisant référence à une divinité assimilable à la Terre-Mère. Ce rapprochement entre la féminité et la nature fit débat au sein du féminisme, c'est d'ailleurs ce qui contribua grandement à mettre en péril le mouvement écoféministe. À titre d'exemple, en France, le mouvement peina largement à se développer étant donné que les féministes considéraient qu'il était dangereux de revendiquer des liens entre la nature et les femmes puisque cette idée avait largement contribué à l'oppression des femmes.¹²⁴ Ainsi, un des ouvrages fondateurs de l'écoféminisme, *Le féminisme ou la Mort* de Françoise d'Eaubonne de 1974 connu un succès beaucoup plus important aux États-Unis. En effet, la seconde vague féministe revendiquait une indépendance des femmes et une égalité dans tous domaines sociaux, y compris dans le secteur du travail. Réaffirmer une affinité des femmes avec la nature, le milieu domestique et la procréation aurait donc pu porter préjudice aux revendications propres à cette époque. Or, l'utilisation symbolique de la Déesse propose de considérer la nature comme une entité féminine.

Mais cette figure spirituelle n'est pas l'unique raison pour laquelle les œuvres de l'artiste pourraient être considérées comme essentialistes, tout comme le mouvement écoféministe. Dans les années 1970, de nombreuses artistes féministes investirent leur corps dans leurs œuvres et furent vivement critiquées, le principal reproche formulé se trouvait justement être l'essentialisme. Parmi ces artistes se trouvaient des performeuses telles que Mary Beth Edelson, Hannah Wilke, Ana Mendieta et Carolee Schneeman. Pour certain·e·s critiques et théoricien·e·s de l'art, l'utilisation du corps nu et mettant en avant des attributs dit féminins revenait à réduire les femmes à leurs corps. Un exemple connu des critiques auxquels pu se confronter Mary Beth Edelson est celle de Thomas McEvilley à laquelle l'artiste répondit d'ailleurs dans une lettre ouverte en 1989¹²⁵, l'artiste signalait que ce dernier n'avait pas saisi sa démarche. Pour Mary F. Zawadzki, cette critique ne fait finalement maintenir un système basé sur une hiérarchie et permettant de juger la valeur des corps des femmes.¹²⁶ En effet, l'image du corps ne peut être

¹²⁴ « Gang Of Witches - Le Podcast - Épisode #7 ÉCOFÉMINISME(S) - Jeanne Burgart Goutal ».

¹²⁵ EDELSON Mary Beth, «Male Gazing : An Open Letter to Thomas McEvilley», in *New art examiner* 1989, 16, 8, Apr

¹²⁶ ZAWADZKI Mary F., « Listen to the Words of the Great Mother », *op. cit.* (p.344)

employée sans être dévalorisante prouve justement qu'il s'agit d'une image méprisée de la société patriarcale. Il s'agit d'un enjeu qu'avait d'ailleurs saisi Cynthia Eller et qui motivait pour elle de se demander s'il était finalement judicieux d'utiliser l'image du corps dans le féminisme spirituel. En effet, l'image du corps des femmes sert à leur hypersexualisation et leur objectivation, l'employer de nouveau pourrait donc constituer un risque pour les femmes d'être sexualiser, y compris dans le contexte d'une œuvre produite par une femme.¹²⁷

Lors d'un dialogue avec l'artiste Carolee Schneeman, Mary Beth Edelson eu l'occasion de s'exprimer sur les critiques d'essentialisme dont elle fit l'objet et exprima ce qu'étaient alors ses intentions dans l'utilisation de l'image de son corps nu. Elle exprime alors sa volonté de réinvestir son corps, d'en prendre possession :

Je ne faisais pas référence à des données biologiques et je ne pense pas qu'Ana [Mendieta] et Hannah [Wilke] ne le faisaient non plus. J'étais déterminée à représenter le corps féminin selon mes propres significations socialement construites. Quand je présentais mon corps, je me reconfigurais à travers mon regard féminin et selon mes propres termes.¹²⁸

L'objectif n'était donc pas de faire une généralité et de mettre en avant un point de vue universel, l'artiste n'eut pas la prétention de se revendiquer en tant que porte-parole de l'expérience sociale et physique de son genre mais simplement d'adopter un point de vue féminin alors que le corps associé à la féminité avait presque exclusivement servi les fantasmes masculins dans les représentations artistiques.

Le lien mis en avant dans les œuvres de Mary Beth Edelson entre nature et féminité est donc issu d'une subjectivité. Or la subjectivité d'un genre ne résulte non pas de son essence mais de son expérience. Certaines critiques d'arts comprirent d'ailleurs cette notion et crurent dans la pertinence de pratiques spirituelles et plus encore à la réappropriation de symboles préhistoriques.

C'est typique de notre époque que nous soyons tellement aliénés à l'autre que les énergies auto-générées que nous ne pouvons pas reconnaître l'Autre lorsque nous y sommes confrontés. Dans le cas du travail d'Edelson, l'Autre est la femme et la nature - ou la culture de la nature vue à travers des yeux féminins, pour changer. Il se trouve que je partage sa

¹²⁷ ELLER Cynthia, « Divine Objectification: The Representation of Goddesses and Women in Feminist Spirituality », *Journal of Feminist Studies in Religion*, vol. 16, n° 1, 2000, p. 23-44 (p.23).

¹²⁸ EDELSON Mary Beth, COTTINGHAM Laura, FRIEDMAN Alissa Rame et KAPLAN E. Ann, « Conversation with Carolee Schneemann », *op. cit.* (p.173) Citation originale : "I was not referring to biological givens and I don't think Ana and Hannah were either. I was hell bent on re-presenting the female body according to my own socially constructed meanings. When I presented my body I was reconfiguring through my female gaze and on my own terms." Traduite par l'autrice.

réponse émotionnelle et viscérale aux formes, textures, espaces et phénomènes naturels, et son besoin de s'y identifier.¹²⁹

La notion de “nature vue à travers les yeux féminins” affirme qu’il s’agit d’un regard subjectif affecté par une expérience sociale propre à l’artiste. Le lien qui pourrait exister entre les femmes et la nature résulterait justement de leur assimilation sociale avec cette dernière. La problématique ne devrait-elle pas plutôt se centrer sur les raisons qui poussent à croire que le fait d’associer les femmes à la nature reviendrait à les dévaloriser ? Il s’agit finalement d’une preuve que l’environnement est déconsidéré et désacralisé dans les cultures occidentales.

b. Fusion corps et nature

Plus encore que l’association de l’artiste avec le milieu naturel, certaines œuvres peuvent laisser cours à une notion de fusion. C’est ce que recherche l’artiste au sens figuré, dans ses expériences et ses émotions liées à la spiritualité, comme elle pouvait elle-même l’exprimer à propos des rituels privés menés avec ses enfants :

J'essayais de les attacher à la Terre, de les aider à ressentir de manière directe que la nature n'est pas à l'extérieur, mais fait partie d'eux. Nous avons fusionné - mère, enfant et nature - pour redevenir un instant un.¹³⁰

Cette volonté d’unité avec la Terre se prolonge finalement de manière visuelle dans certaines des œuvres de l’artiste. Si les rituels dans des milieux naturels se poursuivent pour l’artiste tout au long des années 1970, ces derniers évoluent et impliquent une utilisation du corps différente à partir de 1977 puisque Mary Beth Edelson ne les réalisera plus nue mais se couvrira.¹³¹ Si dans un premier temps, l’artiste s’appliquait à découvrir une relation personnelle avec l’environnement à travers l’utilisation de son corps et de sa nudité, un changement de méthode tel que celui-ci pourrait laisser penser que la relation avec la nature est abordée de manière plus

¹²⁹ LIPPARD Lucy R., « Fire and Stone: Politics and Ritual », *Seven cycles: public rituals*, 1st ed., New York, N.Y, A.I.R., 1980, (p.7) Citation originale : “It is typical of our times that we are so alienated from the other than self-generated energies that we cannot recognize the Other when we are confronted with it. In case of Edelson’s work, the Other is woman and nature- or the culture of nature seen through female eyes, for a change. I happen to share her emotional and visceral response to natural forms, textures, spaces and phenomena, and her need to identify with them.”

¹³⁰ EDELSON Mary Beth, « See For Yourself: Women’s Spirituality in Holistic Art », dans Charlene SPRETNAC (dir.), *The Politics of women’s spirituality: essays on the rise of spiritual power within the feminist movement*, 1st ed., Garden City, N.Y, Anchor Books, 1982, p. 312-326, (p.314). Citation originale : “« I was trying to tie them to the Earth, to help them feel in a direct way that nature is not outside, but a part of them. We merged -mother, child, and nature – becoming one again for a moment”. Traduction de l’auteurice.

¹³¹ EDELSON Mary Beth, COTTINGHAM Laura, FRIEDMAN Alissa Rame et KAPLAN E. Ann, « Conversation with Carolee Schneemann », *op. cit.* (p.69)

globale, impliquant la place de l'humanité dans un contexte naturel et plus seulement sa propre personne.¹³² Une des observations caractéristiques de ce changement étant vraisemblablement la dépersonnalisation s'opérant dans ces œuvres puisque le corps devient indistinguable, mais le visage de l'artiste l'est également. Le·a spectateur·rice est alors confronté·e à une figure shamanique anonyme menant un rituel. C'est le cas par exemple dans une œuvre telle que *Fire Flights in Deep Space* ayant pris place dans les montagnes de Chico en Californie en 1977. La réalisation d'un feu dans une grotte dans le cas de cette œuvre évoque une référence collective qui est celle de la préhistoire. Pourtant, il semblerait que les rituels effectués par l'artiste soient assimilables à des expérimentations,¹³³ ne reproduisant pas des gestes ancestraux dans un acte mimétique, ce qui quoi qu'il en soit, eu été difficile puisque les pratiques préhistoriques restent indéterminées et seulement supposées grâce à des traces archéologiques. Il s'agit plus vraisemblablement d'une inspiration, une référence rappelant une fois de plus des origines communes de l'humanité et par la même occasion une universalité.

Ces œuvres ayant été réalisées dans un contexte privé, la photographie est finalement le moyen de les communiquer et d'établir leur existence, d'autant plus en tant qu'œuvre d'art. Pourtant, il est possible d'envisager le médium photographique autrement que comme une simple restitution de performances effectuées sans spectateur·rice·s. Dans le domaine artistique et particulièrement dans les œuvres performatives, la photographie peut impliquer une dimension différente, ajouter des éléments à l'expérience vécue et en devenir finalement une « extension ». ¹³⁴ Dans la démarche mise en place par Mary Beth Edelson, l'appareil photographique était pris en compte, les mouvements et déplacements de l'artiste suivaient un cheminement prédéfini pour lequel la réalisatrice était allée jusqu'à préparer des croquis.¹³⁵ L'appareil photographique était donc positionné et disposait d'un retardataire, l'angle de vue était choisi et issu d'une réflexion, et la prise était anticipée jusqu'à une certaine mesure. L'apparente spontanéité est de ce fait secondaire, néanmoins, le résultat et le mouvement pouvaient laisser place à des éléments imprévus. Tandis qu'Adam D. Weinberg soulevait l'implication d'une narration et d'une « expérience intemporelle » par le biais de la série photographique,¹³⁶ la multiplicité des prises dans le cadre d'un seul rituel matérialisait également le mouvement et l'évolution spéciale de la performeuse. Dans le cas de l'œuvre *Up*

¹³² EDELSON Mary Beth, *Shape Shifter, Seven Mediums*, op. cit. (p.52)

¹³³ *Ibid.* (p.52)

¹³⁴ PARRY Eugenia, KOZLOFF Max et WEINBERG Adam D., *Vanishing presence*, 1st ed., Minneapolis : New York, Walker Art Center ; Rizzoli, 1989, (p.156).

¹³⁵ EDELSON Mary Beth, *Shape Shifter, Seven Mediums*, op. cit. (p.51)

¹³⁶ *Ibid.* (p.51)

from the Earth, réalisée à Reykjavik en 1979 (Figure 32), les photographiques laissaient voir le mouvement grâce à des contours flous de la figure humaine créés par un temps d'exposition allongé intentionnellement par Mary Beth Edelson. La référence au mouvement et l'évolution spatiale du corps et du tissu créaient une transparence. L'artiste se confondait finalement avec le milieu choisi jusqu'à ne presque plus y apparaître comme ce fut le cas dans une des photographies, visible ci-dessous sur la droite. La figure humaine est dans ce cas réduite à un détail, un morceau de tissu à peine distinguable. Dans cette œuvre, le lieu ainsi que le point de vue choisi jouent également un rôle dans l'assimilation entre humain·e et nature puisque les teintes foncées de la roche magmatique permettent au tissu de s'intégrer au décor.



Figure 30. Mary Beth Edelson, *Up from The Earth*, 1979, Tirage gélatino-argentique, Performance menée sur l'île de Reykjavik, Islande.

c. Rituels dans des lieux de culte naturels

Mary Beth Edelson ne fut pas l'unique artiste à interagir avec la nature dans ses performances, ni à aller jusqu'à se confondre avec cette dernière. Ana Mendieta, une performeuse étasunienne d'origine cubaine et revendiquant des positions féministes mais aussi décoloniales usa de son corps à de multiples reprises. Elle figurait d'ailleurs parmi les artistes critiquées et supposées adopter une démarche essentialiste pour avoir utilisé sa nudité associée à un contexte naturel. Afin de comprendre la démarche et les points communs pouvant exister entre les deux artistes, il serait pertinent de s'attarder sur une œuvre d'Ana Mendieta, *Imagen*

de Yagul de 1973 (Figure 33). Cette œuvre photographique fut réalisée au cours d'un voyage à Oaxaca au Mexique. La représentation couleur laisse voir en son centre le corps nu de l'artiste recouvert de fleurs et positionné dans une fausse. Ce lieu était vraisemblablement l'emplacement d'une tombe aztèque. Dans le cas de cette œuvre, il est fort à parier qu'une dimension symbolique entrait en compte dès sa réalisation. Ana Mendieta s'exprima d'ailleurs à propos de son œuvre et de « l'analogie » qui y était présente : « L'analogie était que j'étais couverte par le temps et l'histoire ». ¹³⁷ Pour commencer et afin de comprendre ces paroles, il est important de noter que le lieu de réalisation de l'œuvre n'est pas anodin. Il s'agit d'un site historique et archéologique au sein duquel le peuple aztèque avait vécu, qui plus est, le fait qu'il s'agisse d'une tombe implique de prendre en compte la spiritualité, les croyances et pratiques de cette civilisation. Les hypothèses furent alors nombreuses à propos de cette photographie mais restèrent liées et cohérentes les unes avec les autres. Lucy Lippard interpréta par exemple cet acte comme une référence à la régénération tandis que Nancy Lynn impliquait la renaissance. ¹³⁸ En effet Alejandro J. Del Valle-Cordero rappelait la cosmologie nahua dans laquelle la mort permettait de générer la vie. Ces allusions et associations à de telles charges symboliques résultaient de l'implication de la tombe qui constituait un lien avec le passé tandis que la végétation s'étant installée au sein de cette dernière impliquait le temps écoulé. ¹³⁹ Cette végétation et ces fleurs renaissaient de la mort, évoquant ainsi le cycle de la vie.



Figure 31. Ana Mendieta, "Imagen de Yagul", *Siluetas Series*, 1973, Impression chromogène, 50.8 × 34 cm, San Francisco Museum of Modern Art

Les points communs avec les œuvres photographiques précédemment évoquées de Mary Beth Edelson sont alors multiples. Tout d'abord, concernant l'implication du corps, ce dernier se confond avec l'environnement, cette œuvre d'Ana Mendieta n'est d'ailleurs pas la

¹³⁷ DEL VALLE CORDERO Alejandro J., « Las influencias de las ruinas arqueológicas de Yagul en el arte de Ana Mendieta », *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 30, n° 1, 2018, p. 127-144, (p.134).

¹³⁸ *Ibid.* (p.130)

¹³⁹ *Ibid.* (p.130)

seule à impliquer cette identité visuelle. La temporalité est également impliquée dans les deux cas, tandis qu'Ana Mendieta utilise l'élément matériel que constitue la végétation, Mary Beth Edelson fait le choix d'utiliser la technique photographique en multipliant les points de vue. Enfin, le lieu est porteur d'une signification et même considéré comme sacré. Si le site sur lequel intervient Ana Mendieta est historique et rappelle une culture précoloniale, Mary Beth Edelson cherche elle-aussi un modèle de spiritualité en se rendant dans des lieux ancestraux ayant précédés la culture patriarcale comme elle le fit pour sa performance *Grabceva Neholithic Cave : See for Yourself*. Ces œuvres peuvent être considérées à travers le prisme de l'écoféminisme étant donné qu'elles se saisissent et créent un lien avec la nature afin d'en faire une puissance. Quand Ana Mendieta rappelait la nature cyclique de l'environnement et la place des humain·e·s comme un·e composant·e appartenant à un ensemble, Mary Beth Edelson quant à elle met en avant une énergie et un pouvoir présent dans ses rituels performatifs. Elle valorise l'union qu'elle opère entre son corps ou sa personne et le contexte ou lieu spécifique dans lequel elle se trouve. Cet acte contribue à la valorisation d'une identité féminine et des capacités dont regorgent la nature.

Conclusion

Le présent sujet de recherche proposait de comprendre le lien existant entre le mouvement féministe spirituel alors en plein développement à l'époque aux États-Unis et les œuvres performatives et plastiques de Mary Beth Edelson. Il s'agissait de comprendre les motivations de l'artiste dans ses démarches et les techniques et méthodes mises en place dans ce but.

Au cours de la période concernée, il a tout d'abord pu être remarqué que l'artiste, en plus de s'être impliquée dans les mouvements de revendications féministes, était d'ores et déjà en contact avec la branche spirituelle du mouvement. Elle forgea donc ses réflexions en assistant à des événements tels que la première National Conference on Women's Spirituality mais aussi en abordant la spiritualité de manière plus globale, comme en témoignait sa participation à un séminaire Jungien. De manière plus personnelle et engagée encore, elle s'investit dans la mise en place d'une revue artistique et militante spécialement dédiée à la figure de la Déesse en 1978 dans la revue *Hérésies*, « The Great Goddess ». Ce concept, inspiré par les publications et théories archéologiques contemporaines, avait déjà donné lieu à une exposition à la A.I.R. Gallery en 1976 à laquelle l'artiste contribua grandement. Ces études, projets, ainsi que le réseau d'artistes engagées qu'elle fréquentait nourrissent ses travaux personnels.

L'investissement de la spiritualité dans ses œuvres put alors être observée dans trois principaux types de pratiques artistiques. En premier lieu, les performances ritualisées et publiques prirent place au sein des galeries en mettant en avant une collaboration et une notion d'action collective. Un contexte matériel était mis en place, des installations, ayant pour l'artiste une charge symbolique et faisant référence à des mythes ou à une iconographie spirituelle et féminine jouaient un rôle dans les rituels. Des œuvres telles que *Memorials to 9,000,000 Women Burned as Witches in the Christian Era* de 1977 ou *The Nature of Balancing* de 1979 le prouvèrent. Les performeuses s'associèrent afin de créer une énergie commune. Dans certains cas, les spectateur·rice·s étaient également invité·e·s à prendre part aux pratiques ritualisées, sans doute comme un moyen de les inciter à s'impliquer dans les revendications et dans l'élaboration des pratiques. L'investissement de l'espace public finit de placer de telles performances au sein du registre politique et revendicatif comme le montra la description de la performance mémorielle après laquelle un cortège se forma dans la rue. Ce type d'actions artistiques renforça l'idée d'une croisée entre manifestation politique et pratique artistique.

Pourtant, la performance publique fut loin d'être l'unique champ investi en tant que rituel dans le travail de Mary Beth Edelson. En effet, l'artiste s'exerça encore d'avantage à la pratique du rituel personnel. Le contexte spatial prit alors une grande importance puisque la charge symbolique n'était plus créée par l'artiste elle-même mais par la nature du lieu choisi. C'est-à-dire, des lieux isolés dans des contextes naturels et archéologiques. Outre la notion d'isolement et de connexion avec la nature, ces lieux étaient choisis par l'artiste pour leur histoire. La vocation personnelle de ces œuvres est notable dans la mesure où les motivations mises en valeur par l'artiste abordent le champ d'une quête intérieure et propre à l'individualité de sa personne. Le site de la grotte de Grapčeva située sur l'île de Hvar en Croatie rappela une nouvelle fois la vocation spirituelle de ses rituelles performatifs puisque le déplacement avait été motivé par l'identification de ce lieu comme emplacement ayant été témoin de pratiques culturelles durant la période néolithique. Dès son arrivée, l'artiste envisagea ce lieu comme étant cultuel, en allant jusqu'à l'aborder comme une entité avec laquelle elle allait pouvoir échanger grâce à son rituel.¹⁴⁰ La différence de procédé entre le rituel public et privé était manifeste puisque l'artiste mettait un point d'honneur à être seule, son dispositif de photographie était d'ailleurs mis en place de façon à ce que nul ne perturbe sa pratique. Dans le cas des rituels effectués avec ses proches, la vocation pouvait néanmoins être semblable et à destination personnelle, mais, une nouvelle fois, ce type de rituel n'avait pas lieu pour autant dans un espace public tel qu'une galerie.

Outre les pratiques concrètes de manifestations spirituelles, la sacralité fut employée par l'artiste dans ses œuvres plastiques et visuelles. Tandis que le support photographique était prédominant dans ses œuvres et que le photomontage figura parmi ses techniques de prédilection, des codes et images disposant de références sacrées se multiplièrent dans son travail. Pour cela, elle mit en place un répertoire iconographique récurrent au point de pouvoir être qualifié d'outil visuel. En prenant appui sur des références antiques ou contemporaines et extra-occidentales, Mary Beth Edelson utilisa des symboles de puissances accordées à des entités féminines. Dans certains cas, ces codes visuelles étaient associés à sa propre personne grâce aux photographies prises lors de ses performances comme elle le fit dans sa série photographique *Woman Rising* réalisée entre 1973 et 1974. Tandis que dans d'autres de ses œuvres, les figures étaient prises de manière directes à partir des reproductions des images originelles et réinvesties dans une composition comme ce fut le cas de l'œuvre, *More Surprises for Sheela's Groom, Pink* de 1979. Les figures employées, en dehors d'être des figures

¹⁴⁰ EDELSON MARY BETH, "Pilgrimage/See for Yourself : A Journey to a Neolithic Goddess cave, 1977. Grapčeva, Hvar Island, Yugoslavia." *Hérésies : A Feminist Publication on Art and Politics*, op. cit., p.96-99, (p.98)

féminines étaient reliées à la force, l'indépendance ou encore à une offense vis-à-vis des conventions comme le prouvait la figure grecque de Baubô. De manière prépondérante, les figures utilisées étaient des déesses. En définitive, ces entités furent de plus en plus personnalisées par l'artiste. L'extrême simplification de leurs figures ou encore la simple référence à leurs noms introduisaient l'idée de puissance et de pouvoir associés à la féminité. Ces diverses figures aboutirent à la fondation d'une seule entité universelle et féminine, celle de la Déesse, « The Great Goddess », évocatrice et source de vie.

C'est le contexte environnemental et naturel ainsi que la référence à une déesse universelle qui permit en définitive de faire le lien entre les luttes féministes et écologiques et de mettre en lien ces œuvres avec des textes aujourd'hui considérés comme fondateurs de l'écoféminisme. La nature, personnifiée par la figure de la Déesse place alors les êtres humains comme simple partie d'un ensemble du vivant plus vaste.

Les techniques et partis pris de l'artiste furent également de mettre en scène son corps et de l'investir pleinement, s'inscrivant ainsi dans un mouvement de pratiques performatives récurrentes pour les artistes féministes du XXème siècle et assumant pleinement sa personnalité physique et sociale. Elle alla ainsi jusqu'à mettre en avant un corps sexué ce qui ne manqua pas d'être vivement critiqué et remis en question.

La pertinence de l'emploi des pratiques et personnages spirituels ou mythiques et les recherches historiques qu'elle put mettre en avant dans sa pratique comme ce fut le cas de la chasse aux sorcières, mirent en avant une histoire et une mémoire propre aux femmes. Cette démarche ne se justifiait probablement pas par la volonté de différencier les hommes des femmes de manière stricte comme en témoignait sa défense face aux critiques d'essentialisme mais plutôt de donner un rôle et une importance à la féminité. Les limites de cette démarche se trouvent peut-être dans la focalisation sur des identités féminines et une représentation corporelle universelle. La féminité est finalement un concept pouvant être remis en question et ne se définissant probablement pas seulement par l'association avec un corps susceptible de donner la vie. Le cadre personnel, contrairement au contexte de revendication politique et féministe ne nécessite pas d'inclure toutes les femmes. Mais le champ artistique étant visible de tous·tes, et l'artiste ayant l'ambition de créer un cadre historique, l'universalité ne peut qu'être remise en question puisqu'elle est à l'encontre de l'inclusivité.

Il est donc important de garder à l'esprit que ces pratiques artistiques s'inscrivaient particulièrement dans un cadre personnel et subjectif. Au-delà des revendications féministes, Mary Beth Edelson était à la recherche d'une spiritualité dans laquelle elle s'identifiait de manière singulière.

Enfin, la période étudiée n'est pas l'unique cadre temporel dans lequel la spiritualité s'épanouit dans le travail artistique de Mary Beth Edelson. Bien que les rituels performatifs ne composent plus la majorité de ses œuvres, les codes, symboles et outils figuratifs en lien avec la spiritualité réapparaîtront de manière récurrente dans les œuvres qu'elle produisit dans les années 1980 et 1990. En effet, l'artiste emploiera par la suite d'autres types de références, comme celles issues de la culture populaire,¹⁴¹ comme du cinéma hollywoodien. Dans ces œuvres, le but de valorisation des figures féminines est encore présent et ces figures côtoient le champ de l'iconographie spirituelle. Il serait ainsi pertinent de prolonger les recherches de manière chronologique afin de comprendre de quelle manière la période présentement étudiée influa l'ensemble de la carrière artistique de l'artiste. Analyser la manière dont est mise en place l'alliance de références aussi différentes et la pertinence de telles associations figurerait parmi les enjeux principaux de réflexion. L'œuvre *In Exile* de 1989 (Figure 24) est caractéristique de ce prolongement étant donné que des figures féminines mythiques et des déesses côtoient des références chrétiennes mais aussi la super-héroïne Wonder Woman. Le photomontage est d'autant plus utilisé dans les œuvres multi-référentielles.



Figure 32. Mary Beth Edelson, *In Exile*, 1989, Acrylique, tissus et collage sur toile, 327.7 x 579.1 x 1.9 cm, MBE153, David Lewis Gallery, New York.

¹⁴¹ Le terme « culture populaire » désigne des références connues de tous à l'époque, y compris des classes les précarisées. Elle qualifie souvent, durant la période concernée, les références issues de bandes dessinées, du cinéma ou même de la publicité.

Bibliographie

AGNEL Aimé, « Jung et le phénomène religieux », *Imaginaire Inconscient*, no 11, no 3, 2003, p. 49-61.

Aleci Linda, « In Pig's Eye : The Offence of Some American Women Artists », *The art of Mary Beth Edelson*, New York, Seven Cycles, 2000.

Ausina Anne-Julie, « La performance comme force de combat dans le féminisme », *Recherches féministes*, vol. 27, no 2, 2014, p. 81-96.

Buszek Maria Elena, « Mothers and Daughters, Sluts and Goddesses: Mary Beth Edelson and Annie Sprinkle », dans *Heike Munder (dir.), It's Time for Action (There's no option): about feminism*, New York, Distributed Art Publishers., 2007, p.228-261.

Castro Ginette, *Radioscopie du féminisme américain*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1985.

Chollet Mona, *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*, Zones, Paris, 2019.

Clifton Chas, *Her Hidden Children: The Rise of Wicca and Paganism in America*, Lanham, Rowman Altamira, 2006.

Collins Lisa Gail, « Activists Who Yearn for Art That Transforms: Parallels in the Black Arts and Feminist Art Movements in the United States », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 31, no 3, mars 2006, p. 717-752.

Creissels Anne, *Prêter son corps au mythe : le féminin et l'art contemporain*, Paris, Félin-Kiron, coll. « Les marches du temps », 2009.

Dalmiya Vrinda, « Loving Paradoxes: A Feminist Reclamation of the Goddess Kali », *Hypatia*, vol. 15, no 1, 2000, p. 125-150.

Daly Mary, *Gyn/ecology: the metaethics of radical feminism*, Boston, Beacon Press, 1978.

Del Valle Cordero Alejandro J., « Las influencias de las ruinas arqueológicas de Yagul en el arte de Ana Mendieta », *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 30, no 1, 2018, p. 127-144.

Deonna W., « Ouroboros », *Artibus Asiae*, vol. 15, no 1/2, 1952, p. 163-170.

Dissais Paul, *Art performance et mise en jeu de la figure féminine : de la mutilation à la métamorphose des corps pour un renouveau de la pensée féministe*. Sciences de l'Homme et Société. 2019.

Ducellier Camille, *Le guide pratique du féminisme divinatoire*, Paris, Cambourakis, 2018.

Edelson Mary Beth, *Shape Shifter, Seven Mediums*, M.B. Edelson, 1990.

Edelson Mary Beth, « See For Yourself: Women's Spirituality in Holistic Art », Charlene Spretnak (dir.), *The Politics of women's spirituality: essays on the rise of spiritual power within the feminist movement*, 1st ed., Garden City, New York, Anchor Books, 1982, p. 312-326.

Edelson Mary Beth, *Seven cycles: public rituals*, 1st ed., New York, A.I.R, 1980.

- Edelson Mary Beth, Cottingham Laura, Friedman Alissa Rame et Kaplan E. Ann, « Conversation with Carolee Schneemann », *The Art of Mary Beth Edelson*, New York, Seven Cycles, 2002, p.169-179.
- Edelson Mary Beth, Cottingham Laura, Friedman Alissa Rame et Kaplan E. Ann, *The Art of Mary Beth Edelson*, New York, Seven Cycles, 2002.
- Ehenreich Barbara, English Deirdre et Lame L., *Sorcières, sages-femmes et infirmières: une histoire des femmes soignantes*, Paris, Cambourakis, 2015.
- Eller Cynthia, « Divine Objectification: The Representation of Goddesses and Women in Feminist Spirituality », *Journal of Feminist Studies in Religion*, vol. 16, no 1, 2000, p. 23-44.
- Federici Silvia, *Caliban et la sorcière : femmes, corps et accumulation primitive*, trad. Julien Guazzini et Senonevero, Genève, Entremonde, 2014.
- Forenbaher Stašo, Kaiser Timothy et Frame Sheelagh, « Adriatic Neolithic Mortuary Ritual at Grapčeva Cave, Croatia », *Journal of Field Archaeology*, vol. 35, no 4, décembre 2010, p. 337-354.
- Freitag Barbara, *Sheela-na-gigs*, Routledge, Londres, 2004.
- Gimbutas Marija, *The Goddesses and Gods of Old Europe, 6500-3500 BC: myths and cult images*, Londres, Thames and Hudson, 1984.
- Gimbutas Marija et Dexter Miriam Robbins, *The Living Goddesses*, 1st paperback print., Berkeley, Univ. of California Press, 2001.
- Goldberg RoseLee, *Performances: l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999.
- Griffin Susan, *Woman and Nature: The Roaring Inside Her*, Harper & Row, 1978.
- Hache Émilie, *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, Paris, Cambourakis, 2016.
- Harding Elizabeth U., *Kali: the black goddess of Dakshineswar*, 1. Indian ed., Reprint., Delhi, Motilal Banarsiddass, 2004.
- Harper Paula, « The First Feminist Art Program: A View from the 1980s », *Signs*, vol. 10, no 4, 1985, p. 762-781.
- Harris Rivkah, « Inanna-Ishtar as Paradox and a Coincidence of Opposites », *History of Religions*, vol. 30, no 3, 1991, p. 261-278.
- King Ynestra, « Si je ne peux pas danser, je ne veux pas prendre part à votre révolution », *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, Paris, Cambourakis, 2016, p. 105-128.
- Klein Jennie, « Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s », *Feminist Studies*, vol. 35, no 3, 2009, p. 575-602.
- Lippard Lucy R., *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*, 1st ed., New York, Pantheon Books, 1983.
- Lippard Lucy R., « Fire and Stone: Politics and Ritual », *Seven cycles: public rituals*, 1st ed., New York, N.Y, A.I.R, 1980, p. 6-9.

- Masnata- Rubattel Claire, *La révolte des américaines : analyse du féminisme contemporain*, Paris, Aubier Montaigne, coll. « Collection USA », 1972.
- McCauley Nancy, « NO SEXUAL PERVERSION IN (JUDY) CHICAGO », *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, vol. 11, no 4, 1992, p. 177-179.
- Merchant Carolyn, « Exploiter le ventre de la Terre », *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, Paris, Cambourakis, 2016, p.105-126.
- Moravec Michelle, « Toward a History of Feminism, Art, and Social Movements in the United States », *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 33, no 2, 2012, p. 22 54.
- Olender Maurice, « Aspects of Baubo: Ancient Texts and Contexts », dans Halperin David M, Winkler John J, et Zeitlin Froma I (dir.), *Before sexuality: the construction of erotic experience in the ancient Greek world*, Princeton (N.J.), Princeton university press, 1990.
- Orenstein Gloria Feman, *The reflowering of the goddess*, New York, Pergamon Press, 1990.
- Orenstein Gloria Feman, « Une vision gynocentrique dans la littérature et l'art féministes contemporains », *Études littéraires*, vol. 17, no 1, 1984, p. 143-160.
- Orenstein Gloria Feman, « La réémergence de la Grande Déesse dans l'art féminin contemporain », *Sorcières : les femmes vivent*, trad. Anne-Marie de Vilaine et trad. Maud Bendall, vol. 20, no 1, 1980, p. 32-36.
- Paley Grace, « Women's Pentagon Action Unity Statement », *The Massachusetts Review*, vol. 49, no 4, 2008, p. 461-464.
- Parry Eugenia, Kozloff Max et Weinberg Adam D., *Vanishing presence*, 1st ed., New York, Walker Art Center ; Rizzoli, 1989.
- Perlmutter Dawn et Koppman Debra, *Reclaiming the Spiritual in Art: Contemporary Cross-Cultural Perspectives*, SUNY Press, 1999.
- Rountree Kathryn, « THE POLITICS OF THE GODDESS: Feminist Spirituality and the Essentialism Debate », *Social Analysis: The International Journal of Social and Cultural Practice*, vol. 43, no 2, 1999, p. 138 165
- Sánchez Pilar Soto, « Ecofeminismos en la práctica artística. El cuerpo como símbolo y territorio de acción », *ANIAV - Revista de Investigación en Artes Visuales*, vol. 0, no 5, 30 septembre 2019, p. 96-114.
- Shiva Vandana et Bandyopadhyay J., « The Evolution, Structure, and Impact of the Chipko Movement », *Mountain Research and Development*, vol. 6, no 2, 1986, p. 133-142.
- Sorrente Isabelle, *Le complexe de la sorcière*, Paris, Jean-Claude Lattès., 2020.
- Spretnak Charlene (dir.), *The Politics of women's spirituality: essays on the rise of spiritual power within the feminist movement*, 1st ed., Anchor Books, New York, 1982.
- Starhwak, *Rêver l'obscur : femmes, magie et politique*, Paris, Cambourakis, 2015, (1982).

Tobin Amy, « Heresies' Heresies: Collaboration and Dispute in a Feminist Publication on Art and Politics », *Women: A Cultural Review*, vol. 30, no 3, 3 juillet 2019, p. 280-296.

Vachhani Sheena J., « Vagina Dentata and the Demonological Body: Explorations of the Feminine Demon in Organisation », dans Alison Linstead et Carl Rhodes (dir.), *Bits of organization*, Liber, coll. « Advances in organization studies », 2009.

Wallace Michele et Dorlin Elsa, *Black feminism: anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Wilding Faith, *Faith Wilding's Fearful Symmetries*, Intellect Books, Chicago, 2019.

Wildy Jade, « The Artistic Progressions of Ecofeminism: The Changing Focus of Women in Environmental Art », *The International Journal Of The Arts In Society*, vol. 6, janvier 2011, p. 54-65.

Zabuyan Elvan, « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 », *Cahiers du Genre*, n° 43, no 2, 2007, p. 171 186.

Zawadzki Mary F., « Listen to the Words of the Great Mother: The Goddess Art of Mary Beth Edelson », *The Journal of American Culture*, vol. 39, no 3, 2016, p. 334-347.

Chrysalis : A Magazine of Women's Culture Numbers, no 1, 1977.

Hérésies : A Feminist Publication on Art and Politics, vol. 1, no 3, 1977, coll. « Lesbian Art and Artists ».

Hérésies : A Feminist Publication on Art and Politics, vol. 2, no 5, 1978, coll. « The Great Mother ».

Hérésies : A Feminist Publication on Art and Politics, vol. 4, no 13, 1981, coll. « Earthkeeping/Earthshaking : Feminism & Ecology ».

« Program of "Through the Looking Glass: A Gynergenetic Experience," the first national women's spirituality conference, Boston, April 1976. Courtesy of Gloria Greenfield ».

« Territorios Que Importan Género, arte y ecología [Catalogue d'exposition 18 Oct 2018 - 20 Enero 2019] », CDAN Género.

Sitographie

Arnaud Daniel, « ISHTAR », Encyclopædia Universalis, [file:///C:/Users/33788/Zotero/storage/K6RV97N7/ishtar.html] consulté le 6 mai 2021.

Black Emergency Cultural Coalition - Social Networks and Archival Context, [https://snaccooperative.org/ark:/99166/w6vh9k8s], consulté le 7 avril 2021.

Chicago Judy, League The Women's Art, Hermo Carmen, Leaper Hana et Law Jonathan, *The Famous Women Dinner Service: In Conversation with Contemporary Art*, British Art Studies, no 7, 30 novembre 2017, [file:///C:/Users/33788/Zotero/storage/3JZRY7WB/dinner-party.html] consulté le 22 avril.

Gang Of Witches - Le Podcast - Épisode #7 ÉCOFÉMINISME(S) - Jeanne Burgart Goutal, [file:///C:/Users/33788/Zotero/storage/DNQYI2YM/episode-7.html], consulté le 10 novembre 2020.

Guide to the A.I.R. Gallery Archives ca. 1972-2008, [http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/fales/air/bioghist.html], consulté le 11 avril 2021.

The Feminist Institute Digital Exhibit Project - Google Arts & Culture, Mary Beth Edelson : *A.I.R and Heresies* [https://artsandculture.google.com/exhibit/mary-beth-edelson-a-i-r-and-heresies/PwKi7iYxa5jrIw], consulté le 3 mai 2021.

The Feminist Institute Digital Exhibit Project - Google Arts & Culture, Mary Beth Edelson : *Conference of Women in the Visual Arts, Corcoran Gallery of Art, Washington DC, April 20-22, 1972* [https://artsandculture.google.com/exhibit/mary-beth-edelson-conference-of-women-in-the-visual-arts-corcoran-gallery-of-art-washington-dc-april-20-22-1972/rQIyTTd82_FXLQ], consulté le 30 mars 2021.

The Feminist Institute Digital Exhibit Project - Google Arts & Culture, Mary Beth Edelson : *Goddess Tribe (1974-75) and Artist Book, The Thunder Perfect Trickster (1978-1984)* [https://artsandculture.google.com/exhibit/mary-beth-edelson-ritual-performances/4QISv2kVOOTpLQ], consulté le 3 mai 2021.

The Feminist Institute Digital Exhibit Project - Google Arts & Culture, Mary Beth Edelson : *Ritual Performances* [https://artsandculture.google.com/exhibit/mary-beth-edelson-ritual-performances/4QISv2kVOOTpLQ], consulté le 3 mai 2021.

TATCHERS' ART MANAGEMENT, *Women Art Revolution The Feminist Art Documentary*, 2018, [https://www.youtube.com/watch?v=BPxWMiYQYAc], consulté le 31 mars 2021.

Um Stamps, *Lucy Lippard & Faith Wilding: Then & Now*, 2020, [https://www.youtube.com/watch?v=j9XLTKrBAII], consulté le 12 janvier 2021.

Women Students and Artists for Black Art Liberation (WSABAL) | Repensar Guernica, [https://guernica.museoreinasofia.es/en/document/women-students-and-artists-black-art-liberation-wsabal], consulté le 11 avril 2021.

Annexes

Table des illustrations

Figure 1. (p.20) Mary Beth Edelson dans son studio, New York, 2008

Source : https://artsandculture.google.com/asset/mary-beth-edelson-in-her-studio-mary-beth-edelson/_wHX2Qu2-Yfx3g, consulté le 24 juin 2021.

Figure 2. (p.24) Mary Beth Edelson, *Some Living American Women Artists/ Last Supper*, 1972, 71.8 x 109.2 cm, Tirages gélatino-argentiques, coupés-collés avec crayon et transfert sur papier imprimé avec dactylographie sur papier découpé et scotché, reproduction conservée au Museum of Modern Art, New York.

Source : <https://www.moma.org/collection/works/117141>, consulté le 10 juin 2021.

Figure 3. (p.28) Mary Beth Edelson, *Death of Patriarchy / A.I.R. Anatomy Lesson*, 1976, 69.5 x 109.2 cm, Tirages gélatino-argentiques coupés-collés avec crayon et transfert sur papier imprimé avec dactylographie sur papier découpé et scotché, reproduction conservée au Museum of Modern Art, New York.

Source : <https://www.moma.org/collection/works/117243>, consulté le 10 juin 2021.

Figure 4. (p.28) Mary Beth Edelson, *Happy Birthday America*, 1976, 61 x 79.4 cm, Tirages gélatino-argentiques coupés-collés avec crayon et transfert sur papier imprimé avec dactylographie sur papier découpé et scotché, reproduction conservée au Museum of Modern Art, New York.

Source :

https://www.moma.org/collection/works/117245?artist_id=34727&page=1&sov_referrer=artist, consulté le 10 juin 2021.

Figure 5. (p.30) Couverture du numéro 5, « The Great Goddess » de la revue Hérésies, 1978.

Figure 6. (p.32) Extrait des cahiers d'un cahier de travail non publié de Mary Beth Edelson, projet et préparation de la performance, *Memorials to the 9,000,000 Women Burned as Witches in the Christian Era*, 1977, A.I.R. Gallery, Brooklyn, New York.

Source : <https://artsandculture.google.com/exhibit/mary-beth-edelson-ritual-performances/4QISv2kVOOTpLQ>, consulté le 10 juin 2021.

Figure 7. (p.34) Photographie réalisée au cours de la performance *Proposals for: Memorials to 9,000,000 Women Burned as Witches in the Christian Era*, A.I.R. Gallery, Brooklyn, New York, 1977.

Source : <https://artsandculture.google.com/exhibit/mary-beth-edelson-ritual-performances/4QISv2kVOOTpLQ>, consulté le 10 juin 2021.

Figure 8. (p.34) Mary Beth Edelson, vue de installation *Proposals for: Memorials to 9,000,000 Women Burned as Witches in the Christian Era*, 1977, A.I.R. Gallery, Brooklyn, New York.

Source : <https://artsandculture.google.com/exhibit/mary-beth-edelson-ritual-performances/4QISv2kVOOTpLQ>, consulté le 10 juin 2021.

Figure 9. (p.37) Betsy Damon, *The 7000-Year-Old Woman*, Brodway, New York, 21 mai 1977, photographie prise par Su Friedrich
Source : *Hérésies : A Feminist Publication on Art and Politics*, vol. 1, no 3, 1977, coll. «Lesbian Art and Artists », (p.10).

Figure 10. (p.37) Betsy Damon, *The 7000-Year-Old Woman*, Brodway, New York, 21 mai 1977, photographie prise par Su Friedrich.
Source : *Hérésies : A Feminist Publication on Art and Politics*, vol. 1, no 3, 1977, coll. «Lesbian Art and Artists », (p.12).

Figure 11. (p.43) Mary Beth Edelson, *Woman Rising*, “Jumpin’ Jack Sheela”, 1973, Huile, marqueur porcelaine, encre sur tirage gelatino-argentique, 25.4 x 20.3 cm, Performance menée dans les Outer Banks, États-Unis.
Source : <https://pizzabeast.tumblr.com/post/98978069629/mary-beth-edelson-dematerializing-from-the>, consulté le 28 mai 2021.

Figure 12. (p.43) Mary Beth Edelson, *Woman Rising*, “Trickster Body”, 1973, Huile, marqueur porcelaine, encre sur tirage gelatino-argentique, 25.4 x 20.3 cm, Performance menée dans les Outer Banks, États-Unis.
Source : <https://www.spikeartmagazine.com/articles/mary-beth-edelson-kunsthalle-munster>, consulté le 28 mai 2021.

Figure 13. (p.44) Mary Beth Edelson, *Woman Rising*, “Red Kali”, 1973, Huile, marqueur porcelaine, encre sur tirage gelatino-argentique, 25.4 x 20.3 cm, Performance menée dans les Outer Banks, États-Unis.
Source : <https://davidlewisgallery.com/artists/mary-beth-edelson/>, consulté le 28 mai 2021.

Figure 14. (p.45) Figure de Baubô, sculpture en terre cuite, 9 cm, découverte à Priène, Turquie, IV^{ème} -II^{ème} siècle B.C., TC861645.
Source : <https://photo.rmn.fr/ark:/36255/07-504119>, consulté le 4 juin 2021.

Figure 15. (p.46) Sheela-Na-Gig, Church of St. Mary and St. David, Kilpeck, Herefordshire. Corbel stone carving. c.1140.
Source : https://www.researchgate.net/figure/Sheela-Na-Gig-Church-of-St-Mary-and-St-David-Kilpeck-Herefordshire-Corbel-stone_fig1_335811168, consulté le 4 juin 2021

Figure 16. (p.51) Judy Chicago, *The Birth Project*, “Birth Power” 1984, Broderie sur dessin sur soi, Broderie de Sandie Abel. 51,43 x 51,43 cm, Collection de Through the Flower, Belen, Nouveau Mexique.
Source : <https://southwestcontemporary.com/judy-chicago-the-birth-project-from-new-mexico-collections/>, consulté le 4 juin 2021.

Figure 17. (p.52) Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1980, Céramique, porcelaine, textile, 1463 × 1463 cm, New York, Brooklyn Museum.
Source : <https://www.britannica.com/topic/The-Dinner-Party-by-Chicago>, consulté le 4 juin 2021.

Figure 18. (p.53) Judy Chicago, *The Dinner Party* (Couvert de Ishtar), 1974–79. Technique mixte : céramique, porcelaine, textile. Brooklyn Museum, © Judy Chicago. Photographie de Jook Leung Photography.

Source : https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/ishtar, consulté le 4 juin 2021.

Figure 19. (p.53) Judy Chicago, *The Dinner Party* (Couvert de Kali), 1974–79. Technique mixte : céramique, porcelaine, textile. Brooklyn Museum, © Judy Chicago. Photographie de Jook Leung Photography

Source : https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/kali, consulté le 4 juin 2021.

Figure 20. (p.55) Mary Beth Edelson, *Goddess Tribe*, « Ishtar », 1974-1975, 243,8 x 121,9 cm lors de l'exposition Shape Shifter, David Lewis Gallery, New York, 2019.

Source : <https://artsandculture.google.com/exhibit/mary-beth-edelson-goddess-tribe-1974-75-and-artist-book-the-thunder-perfect-trickster-1978-1984/ggLiHb3rFBLyJg>, consulté le 4 juin 2021.

Figure 21. (p.55) Mary Beth Edelson, *Goddess Tribe*, vue de l'exposition Shape Shifter, Lewis Gallery, Washington, D.C., 1974-1975.

Source : <http://www.nyartbeat.com/event/2019/2ACB>, consulté le 20 juin 2021.

Figure 22. (p.56) Sceau-cylindre, Empire d'Akkad (2340-2140 av J-C), Oriental Institute of Chicago, A27903.

Source : <http://quartierf.org/fr/article-dun-cahier/le-feminin-sacre-en-mesopotamie>, consulté le 20 juin 2021.

Figure 23. (p.57) Mary Beth Edelson, *More Surprises for Sheela's Groom, Pink*, 1979, Transfert, encre, aquarelle, 30,5 x 25,4 cm.

Source : <https://charlyfap.wordpress.com/feminist-artist/>, consulté le 28 mai 2021.

Figure 24. (p.61) Mary Beth Edelson, *Giving Birth to Myself*, 1975, Encre et marqueur porcelaine sur tirage gelatino-argentique, Dimensions de la photographie : 15.2 x 15.2 cm, MBE019.

Source : <https://davidlewisgallery.com/artists/mary-beth-edelson/>, consulté le 28 mai 2021.

Figure 25. (p.63) Mary Beth Edelson, *Goddess Head/Soft from Femfolio*, 1973, Tirage à la gélatine argentique, peinture à l'huile et encre, 25.4 x 20.3 cm.

Source : <https://davidlewisgallery.com/artists/mary-beth-edelson/>, consulté le 28 mai 2021.

Figure 26. (p.65) Faith Wilding, *Cracks in the Carapace II*, 1974, aquarelle et crayon, 116,6 cm x 81,3 cm.

Source : Wilding Faith, *Faith Wilding's Fearful Symmetries*, Intellect Books, Chicago, 2019, (p.136).

Figure 27. (p.71) Mary Beth Edelson, *Toothless*, 1978 A.I.R. Gallery.

Source : Edelson Mary Beth, *Seven cycles: public rituals*, 1st ed., New York, A.I.R, 1980, (p.40).

Figure 28. (p.74) Faith Wilding, *Invitation To a Burning*, 1980, Mousseline, cire, graines, Performance et exposition au Woman's Building, Los Angeles.

Source : <http://faithwilding.refugia.net/burning.html>, consulté le 23 juin 2021.

Figure 29. (p.74) Faith Wilding, *Projet pour Invitation to a Burning*, 1979, Graphite, crayons de couleur, aquarelle sur papier, 50,8 x 58,4 cm.

Source : Wilding Faith, *Faith Wilding's Fearful Symmetries*, Intellect Books, Chicago, 2019, (p.192).

Figure 30. (p.77) Mary Beth Edelson, *Grapčeva Neolithic Cave: See for Yourself*, 1977, Tirage gélatino-argentique, 50.2 x 50.2 cm, Performance menée sur l'île de Hvar, Croatie.

Source : <https://davidlewisgallery.com/artists/mary-beth-edelson/>, consulté le 28 mai 2021.

Figure 31. (p.81) Mary Beth Edelson, "Sky III", *Woman Rising*, 1973, Tirage gélatino-argentique, marqueurs.

Source : <https://artsandculture.google.com/exhibit/mary-beth-edelson-ritual-performances/4QISv2kVOOTpLQ>, consulté le 10 juin 2021.

Figure 32. (p.87) Mary Beth Edelson, *Up from The Earth*, 1979, Tirage gélatino-argentique, Performance menée sur l'île de Reykjavik, Islande.

Source : <https://artsandculture.google.com/exhibit/mary-beth-edelson-ritual-performances/4QISv2kVOOTpLQ>, consulté le 10 juin 2021.

Figure 33. (p.88) Ana Mendieta, "Imagen de Yagul", *Siluetas Series*, 1973, Impression chromogène, 50.8 x 34 cm, San Francisco Museum of Modern Art.

Source : <https://www.artsy.net/artwork/ana-mendieta-imagen-de-yagul-from-the-series-silueta-works-in-mexico-1973-1977>, consulté le 23 juin 2021.

Figure 34. (p.98) Mary Beth Edelson, *In Exile*, 1989, Acrylique, tissus et collage sur toile, 327.7 x 579.1 x 1.9 cm, MBE153, David Lewis Gallery, New York.

Source : <https://davidlewisgallery.com/artists/mary-beth-edelson/>, consulté le 28 mai 2021.